



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Problematik der Synchronisation
englischsprachiger Filme ins Deutsche
anhand der Beispiele *Singin' in the Rain* (1952)
und *Inglourious Basterds* (2009)

Verfasserin

Christina ALBRECHT

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| 1. EINLEITUNG | 11 |
| 2. GRUNDLEGENDES | 15 |
| 2.1. Die 3 Arten der audiovisuellen Übersetzung | 15 |
| 2.1.1. Dubbing | 16 |
| 2.1.2. Voice Over | 17 |
| 2.1.3. Untertitelung | 19 |
| 2.1.4. Mischformen | 20 |
| 2.1.5. Überblick | 21 |
| 2.2. Ablauf der Filmsynchronisation | 23 |
| 3. DIE FILME | 27 |
| 3.1. <i>Singin' in the Rain</i> (1952) | 27 |
| 3.2. <i>Inglourious Basterds</i> (2009) | 29 |
| 4. PROBLEME BEI DER FILMSYNCHRONISATION | 31 |
| 4.1. Probleme im Vorfeld | 31 |
| 4.1.1. „Das ist nur ein Bild im Fernseher.“ – Film vs. Transkription | 31 |
| 4.1.2. „Da geht ein schrecklicher Piepmatz-Bäuchlein- Bazillus um die Schule.“ – Die Rohübersetzung | 35 |
| 4.2. Probleme der Kreativität | 37 |
| 4.2.1. „Ist denn dieser Titel heute gar nichts mehr wert?“ – Der Filmtitel | 38 |

| | | |
|--------|---|----|
| 4.2.2. | „Ein paar Nüsse?“ – „Ganz richtig, die hab ich genau hier. Ein Teil meines Handgepäcks sozusagen.“ – Humor, Wortspiele, Redewendungen, Schimpfworte ... | 41 |
| 4.2.3. | „Sie hasst ihn mit der Glut von tausend Sonnen.“ – Zitate und Verweise | 51 |
| 4.2.4. | „Wir sind nicht verschwunden, nur ein bisschen schwer auffindbar.“ – Zensur und Textänderungen | 53 |
| 4.3. | Paralinguistische Probleme..... | 58 |
| 4.3.1. | „Warum sprichst du denn so komisch?“ – „Das ist der Stimmbruch, ich bin doch schon zwei Jahre.“ – Stimme und Charakter | 59 |
| 4.3.2. | „Du sollst mir auf den Mund schaun.“ – Lippensynchronität | 64 |
| | Exkurs: „Kamera ab!“ – „Kamera läuft.“ – „Ton ab!“ – „Ed, wir drehen ohne Ton!“ – Kamera- und Tontechnik | 68 |
| 4.4. | Linguistische Probleme | 71 |
| 4.4.1. | „Superkalifragilistigexpialigetisch.“ – Sprechbarkeit des Textes | 71 |
| 4.4.2. | „Ni-nicht so schnell Doc, wovon sprechen Sie?“ – Textlänge und Sprechgeschwindigkeit | 73 |
| 4.5. | Sprachbezogene Probleme | 75 |
| 4.5.1. | „Geah vaschwind, du Flächlåndtirola, zupf di!“ – Sprachliche Varietäten, Dialekt und Akzent | 75 |
| 4.5.2. | „Willkommen, Bienvenue, Welcome.“ – Mehrsprachigkeit im Film..... | 78 |
| | Exkurs: „Ich hab keine Ahnung, was du da sagen willst.“ – Gebärdensprache | 80 |
| 4.5.3. | „Mit jedem Kubikmilliliter Blut ...“ – Kulturspezifika | 80 |

| | |
|--|-----|
| 5. NACHWORT/CONCLUSIO | 85 |
| 6. QUELLENVERZEICHNIS/MEDIOGRAFIE | 87 |
| 6.1. Bibliografie | 87 |
| 6.2. Filmografie | 90 |
| 6.3. Weblinks | 97 |
| 7. ANHANG | 99 |
| 7.1. Transkription – Rohübersetzung – Dialogfassung am Beispiel <i>How not to live your life</i> (S01 E02)..... | 99 |
| 7.1.1. Transkription | 100 |
| 7.1.2. Rohübersetzung | 104 |
| 7.1.3. Dialogfassung | 109 |
| 7.2. Peter Faerber – Die Stimme aus der Praxis | 115 |
| 7.2.1. Interview | 115 |
| 7.2.2. Interpretation | 142 |
| 7.3. Philipp Mosser – Der Sounddesigner..... | 146 |
| 7.3.1. Interview | 146 |
| 7.3.2. Interpretation | 151 |
| 7.4. Erkennen Sie das Zitat?..... | 152 |
| 7.4.1. Quiz | 152 |
| 7.4.2. Lösungen | 155 |
| 7.5. Abstract | 158 |
| 7.5.1. Abstract in Deutsch | 158 |
| 7.5.2. Abstract in English..... | 159 |

Für meine Familie.

Ich liebe euch.

Dankeschön

Ganz besonders bedanke ich mich bei dem Kreis, der mich schon so lange unterstützt. Danke Mama. Danke Papa. Danke Angelika.

Weiterer Dank gebührt selbstverständlich dem stets enthusiastischen Dr. Michael Gissenwehler, der mich in die erlauchte Runde aufgenommen und bei der Verwirklichung meiner Arbeit gefördert und gefordert hat.

Recht herzlich bedanke ich mich außerdem bei Philipp Mosser und besonders bei Peter Faerber dafür, dass sich die beiden für die Beantwortung meiner zahllosen Fragen Zeit genommen haben.

Und zu guter Letzt danke ich meinen Freunden, ohne die die letzten fünf Jahre wohl nie so geworden wären, wie sie waren.

Danke.

Erklärung

Um den Textfluss nicht zu stören, wurde bei den Berufsbezeichnungen die grammatikalisch maskuline Form gewählt. Selbstverständlich sind in diesen Fällen immer Frauen und Männer gemeint.

1. Einleitung

Als der Tonfilm Anfang der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts den Markt eroberte, wurden immer mehr Stimmen laut, dass eben diese Filme auch in anderen Sprachen hör- und sehbar werden sollten. Anfangs wurden Filme teilweise mehrfach gedreht. Die einzelnen Filmvarianten unterschieden sich lediglich darin, dass verschiedene Schauspieler verschiedene Sprachen rezitierten. Ewald André Duponts Film *Atlantic* wurde beispielsweise auf Deutsch, Englisch und Französisch mit jeweils anderer Besetzung gedreht. Diese finanziell sehr aufwändige Art und Weise der Produktion setzte sich jedoch nicht durch. Andere Filme, wie etwa Stanley Donens und Gene Kellys *Singin' in the Rain*, hatten sich eben diesen Wandel vom Stumm- zum Tonfilm zum Thema gemacht. Auf die dabei auftretenden Schwierigkeiten, wie etwa die nervende Stimme der Schauspielerin, die dringend nachsynchronisiert werden musste, oder die Tatsache, dass plötzlich Mikrofone gebraucht wurden, allerdings nicht sichtbar sein durften, wurde aufmerksam gemacht.

Da Filme nun also sprechen konnten, mussten sie auch übersetzt werden, um einem weltweiten Publikum zugänglich gemacht werden zu können. Europa war und ist einer der größten Konsumenten des amerikanischen Films. Bei den mittlerweile mehr als 20 offiziellen Landessprachen der Europäischen Union ist natürlich klar, dass es Übersetzungen geben muss. Im deutschsprachigen Raum hatte man schon früh begonnen, Filme zu synchronisieren, da die Überzahl der Kinogänger eine deutsche Version bevorzugte. Die Einführung der Synchronisation von Filmen brachte zahlreiche Probleme mit sich. Es ist ganz egal, ob es nun die Lippensynchronität oder Doppeldeutigkeiten, Humor, Dialekte oder ganz einfach die unterschiedliche Text-

länge der verschiedenen Sprachen ist, die Übersetzung von Filmen scheint einfacher, als sie ist.

Damit die bei der Filmsynchronisation auftretenden Probleme, die in meiner Arbeit besprochen werden, nicht beliebig, sondern durchaus koordiniert, behandelt werden, habe ich mir folgende Gliederung des Hauptkapitels (Kap. 4.) überlegt und unterteile es in diese fünf Kategorien: Probleme im Vorfeld, Probleme der Kreativität, paralinguistische Probleme, linguistische Probleme und sprachbezogene Probleme. Bei den Problemen im Vorfeld geht es in erster Linie darum, dass vom Film noch ein Transkript erstellt werden muss und der Rohübersetzer vor nicht gerade kleinen Herausforderungen stehen, da er den Film meist nicht sehen darf. Die Probleme der Kreativität betreffen hauptsächlich den Dialogregisseur. Seine Aufgabe ist es, den Text „geschmeidig“ zu gestalten, indem er Humor und Zitate anpasst, Redewendungen einfügt und Textänderungen vornimmt. Die Problematik der Paralinguistik bezieht sich überwiegend auf die Stimme, den dazupassenden Charakter und die Lippensynchronität, anders als die linguistischen Probleme, die sich mit der Sprechbarkeit und Sprechgeschwindigkeit des Textes beschäftigen. Zu guter Letzt werden in den sprachbezogenen Problemen Herausforderungen diskutiert, die – wie der Name schon verrät – mit der Sprache zu tun haben. Dieses Thema inkludiert beispielsweise Dialekte oder ganz einfach die Mehrsprachigkeit von Filmen, wie etwa *Inglourious Basterds*, und kulturspezifische Aussagen.

Eine weitere Spezialität dieser Diplomarbeit bietet ein kleines, aber feines Quiz im Anhang. Um den üblichen, monotonen Aufzählungen entgegenzuwirken und zusätzlich auch das Können oder Wissen anderer Filmliebhaber oder aber auch Filmfreaks zu testen, gibt es auf den letzten Seiten dieser Arbeit die Möglichkeit, Zitate den passenden Filmen zuzuordnen. Denn die Unterüberschriften der eben genannten fünf Unterpunkte des 4. Kapitels „Probleme bei der Filmsynchronisa-

tion“ sind durch die Bank aus Filmen entnommen, wobei sich das jeweilige Zitat selbstverständlich auf das jeweils zu behandelnde Thema bezieht. Beim Quiz gilt es also die Zitate den richtigen „Streifen“ zuzuordnen, aber Achtung: Schummeln verboten!

Weiters habe ich mir Hilfe bzw. Informationen aus der Praxis geholt und einen Synchronsprecher, nämlich Peter Faerber, und den Sounddesigner Philipp Mosser interviewt. Abgesehen von den komplett abgedruckten Interviews im Anhang, werde ich passende Meinungen oder auch Anekdoten bereits vorher über die behandelten Problemstellen streuen, um damit die Praxisnähe zu untermauern. Die Interviews habe ich im Laufe meiner Recherche geführt und bin sehr froh über die Einblicke in die tatsächliche Arbeitswelt, die mir die beiden Profis ermöglicht haben. Die Gespräche haben die sonst recht theoretische Recherchearbeit sehr variationsreich gestaltet und dies soll auch in die Arbeit einfließen. Neben den Interviews sollen auch die Filmbeispiele Abwechslung garantieren. Denn in meiner Diplomarbeit werde ich anhand der Filme *Singin' in the Rain* (USA 1952, Regie: Stanley Donen, Gene Kelly) und *Inglourious Basterds* (USA/D 2009, Regie: Quentin Tarantino) die Tücken, die bei der Filmsynchronisation auftreten, aufzeigen und versuchen, diese mit dezidierten Filmausschnitten verständlich zu erklären. Ich habe die beiden Filmbeispiele etliche Male angesehen, untersucht und glaube ohne schlechtes Gewissen behaupten zu können, dass ich aussagekräftige Ausschnitte gefunden haben, die die einzelnen Fälle durchaus verständlich erklären. Warum aber habe ich mich für die Filme *Singin' in the Rain* und *Inglourious Basterds* entschieden? *Singin' in the Rain* ist ein Klassiker der Filmgeschichte, der sich – wie bereits eingangs erwähnt – die Filmsynchronisation bzw. ihre Probleme zum Thema gemacht hat. Auch wenn laut Frank Schnelle und Andreas Thiemann *Singin' in the Rain* „[e]inen Tiefpunkt in der Geschichte der Filmsynchronisation markiert“ und die „Deutsch nachgesungenen Songs („Ich bin heut' so verdreht“) (...) den Originalen nicht im Ansatz das Wasser reichen

können“¹, wollte ich, dass dieser Film Teil meiner Arbeit wird. Ich bin verrückt nach alten Filmen, Filmen, die noch verspielt und romantisch sind, wenn man am liebsten durch den Bildschirm steigen würde, um in deren Welt leben zu können. Für *Inglourious Basterds* hingegen habe ich mich entschieden, da er nicht nur mehrsprachig ist, sondern auch aus der aktuellen Kinolandschaft nicht wegzudenken ist. Mit diesen beiden Filmen will ich den Unterschied – oder besser – den Kontrast zwischen einst und heute, den 1950ern und den 2000ern aufzeigen. Inwieweit hat sich die Synchronisation entwickelt? Hat sie sich überhaupt entwickelt? Der Musical-Hit *Singin' in the Rain* und das Kriegsdrama *Inglourious Basterds* decken nahezu alle Schwierigkeiten, die von mir auf den nächsten Seiten besprochen werden, ab.

Wie hat sich mein Interesse an Filmsynchronisationen überhaupt entwickelt? Filminteressiert war ich schon immer und das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft hat auch stark dazu beigetragen, dass ich technische Verfahren nach und nach kennen lernte. Schließlich und aufgrund meiner freien Wahlfächer landete ich am Institut für Translationswissenschaft der Universität Wien. In den vergangenen drei Semestern habe ich mehrere Übungen und Vorlesungen besucht, die sich mit Film- und Medienübersetzen befasst hatten und so wurde mein Wissensdrang auf dem Gebiet der Filmübersetzung geweckt.

¹ Vgl. Schnelle, Frank u. Thiemann, Andreas: Die 100 besten Filme aller Zeiten und die DVDs, die Sie haben müssen, 2007. S. 46.

2. Grundlegendes

Bevor ich auf die Probleme, die bei der Filmsynchronisation auftreten, näher eingehe, werden hier noch kurz die grundlegenden Begriffe geklärt, um einen guten Ausgangspunkt für die folgenden Seiten zu schaffen und um die Kenntnisse auf annähernd gleiches Niveau zu bringen.

2.1. Die 3 Arten der audiovisuellen Übersetzung

Die audiovisuelle Übersetzung² beinhaltet die Übertragung von fremdsprachigen Filmen für das Kino und den Fernsehapparat, sowie jeglichem anderen filmischen Material für das Fernsehen, den Video-, DVD- und neuerlich den BluRay-Markt in eine andere Sprache. Im Allgemeinen unterscheidet man folgende drei Gattungen der audiovisuellen Translation:

- Dubbing
- Voice Over
- Untertitelung

Auf den nun folgenden Seiten werden diese drei Übersetzungsvarianten genauer definiert, sowie deren Vor- und Nachteile und die Verbreitung (in Europa) der jeweiligen Methode aufgezeigt.

² Auch: AVT (Audio-Visual Translation).

2.1.1. Dubbing

Beim Dubbing, der Filmsynchronisation im herkömmlichen Sinn, wird der Originalton vollständig ausgeblendet und durch die Übersetzung in der Zielsprache ausgetauscht. Dabei ist es wünschenswert, dass der Wortlaut der Zielsprache mit den Lippenbewegungen des Schauspielers so gut wie möglich übereinstimmt und folglich synchron ist. Dass dies nicht immer einfach ist, wird im Laufe der Arbeit genauer verdeutlicht. Kurzum, die Synchron- oder Dubbingversion ersetzt also den Originalton. Dubbing muss allerdings nicht zwingend interlingual sein. Es kommt vor, dass beispielsweise deutschsprachige Filme im Studio nachsynchronisiert werden, weil die Aufnahmen am Drehort nur schlecht bzw. gar nicht möglich waren.³

Die Vorteile von Dubbing sind ganz offensichtlich. Da der Dialog und die Handlung wie im Original eine Einheit bilden, gibt es keinerlei Ablenkung vom Bildgeschehen, die filmische Illusion wird also aufrechterhalten. Durch die Ausblendung des Originaltons sind Eingriffe in den Ausgangstext möglich, das heißt, die Handlung kann in der Synchronversion leicht abgeändert werden und der Text muss nicht Wort für Wort übersetzt werden. Angestrebt werden sollte allerdings eine inhaltsgetreue Übersetzung. Ein weiterer Vorteil ist, dass beim Dubbing keine Lesefähigkeit erforderlich ist. Das wiederum heißt, dass auch Kleinkinder und Analphabeten bzw. Menschen mit Leseschwäche ohne Schwierigkeiten synchronisierte Filme verstehen können.

Selbstverständlich ist diese Art der Filmübersetzung auch nicht vor Nachteilen gefeit, denn „[m]an kann einen Film dadurch natürlich auch kaputt machen.“⁴ Ein großer Nachteil beim Dubbing ist die Zielsprache selbst, da diese als eine Art „Fremdkörper“ wahrgenommen werden kann. Warum sollten sich beispielsweise ein gebürtiger Fran-

³ Vgl. Díaz-Cintas, Jorge: *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, 2003. S. 195.

⁴ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

zose und ein Amerikaner ausgerechnet auf akzentfreiem Deutsch unterhalten? Der Film verliert mit der Stimme des Schauspielers also auch an Authentizität. Wenn man bedenkt, dass mehrere Schauspieler ein und den selben Synchronsprecher haben, verändert das auch die Charakterzeichnungen und -züge der Originalschauspieler. „Also bei der Synchronisation hat man den Nachteil, dass man vor dem fertigen Produkt steht und sich (...) anpassen muss. Das ist (...) auf eine Art die einfache Schauspielerei, weil man nichts mehr erfinden muss, andererseits wiederum die schwierige Schauspielerei, weil man – würde man es selbst gestalten, wäre man selbst der Erste – es anders machen würde.“⁵

Was die Verbreitung dieser Übersetzungsmethode angeht, sind es in Europa eher die großen Staaten, die Dubbing bevorzugen. So synchronisiert Frankreich, Deutschland (auch für Österreich und die Schweiz), Italien und Spanien die fremdsprachigen Filme in die jeweilige Landessprache. Dieser Trend breitet sich auch zunehmend nach Osten aus, wobei mittlerweile auch die Tschechische Republik, Ungarn, die Slowakei und Bulgarien dubben.

2.1.2. Voice Over

Das Voice Over ist wie das Dubbing ebenfalls eine akustische Übersetzung des Originaltons. Die Besonderheit bei dieser Variante ist, dass sowohl Ausgangssprache als auch Zielsprache parallel, also zeitgleich zu hören sind. Die Lautstärke der Ausgangssprache wird erst wenige Augenblicke nach ihrem Einsetzen reduziert, wobei der Text noch hörbar sein muss, aber die Zielsprache nicht beeinträchtigen darf. Nachdem die Lautstärke verringert wird, setzt die Zielsprache ein (meist ein männlicher und eine weibliche Sprecherin für sämtliche Rollen). Die Übersetzung endet wenige Augenblicke vor dem Original,

⁵ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

damit der Zuschauer erneut die Möglichkeit hat, die Ausgangssprache in voller Lautstärke zu hören. Daraus ergibt sich, dass das Voice Over über den Originalton gelegt wird, diesen jedoch nicht ersetzt.⁶

Die Vorteile des Voice Overs sind denen des Dubblings in einem Punkt gewissermaßen ebenbürtig. Dadurch, dass es eine akustische Übersetzung ist, ist keine Lesefähigkeit erforderlich. Da beim Voice Over hingegen beide Tonspuren (Voice Over und Originalton) hörbar sind, bleibt die Authentizität eingeschränkt erhalten und fördert außerdem die Fremdsprachenkenntnisse, da so das Erlernen der Ausgangssprache erleichtert wird.

Dieser Vorteil kann aber genauso schnell in einen Nachteil umgewandelt werden. Da sowohl Ausgangs- als auch Zielsprache hörbar sind, wird die Filmillusion zerstört und Änderungen des Ausgangstextes werden schier unmöglich. Ähnlich dem Dubbing kann die Zielsprache als Fremdkörper wahrgenommen werden. Wenn die Ausgangssprache noch zu laut zu hören ist, kann dies außerdem zu Komplikationen, die das Verständnis betreffen, und zu Verwirrungen führen.

Von Voice Over als audiovisuelle Übersetzungsmöglichkeit wird nur wenig Gebrauch genommen. Lediglich in Polen und Russland wird diese Methode der Filmtranslation eingesetzt. Hierzulande kennt man diese Vorgehensweise hauptsächlich aus der Medienberichterstattung.

Es gibt verschiedene Arten des Voice Overs, die nicht in direktem Zusammenhang mit Filmübersetzung stehen. Das **Voice Over als Element des Films** erfüllt die Funktion eines Erzählers oder ermöglicht dem Zuseher an den Gedanken des Protagonisten teilzuhaben. Das **Voice Over als Hilfsmittel** ermöglicht sehbehinderten Menschen das Erlebnis Film. Hierbei wird nicht nur die Handlung sondern auch sämtliche Personen, Landschaftsbeschreibungen, Bewegungen und Emotionen akustisch wiedergegeben.

⁶ Vgl. Días-Cintas, Jorge: Audiovisual Translation in the Third Millennium, 2003. S. 195.

2.1.3. Untertitelung

Bei der (interlingualen) Untertitelung ist der Originaltext hörbar und eine gekürzte Übersetzung in schriftlicher Form meist am unteren Bildschirmrand zu lesen. Übersetzt und Untertitelt werden Dialoge, visuelle Texte (zB Graffiti, Beschriftungen, Aufdrucke, SMS, Zeitungsartikel) und Lieder, sowie in den meisten Fällen Gebärdensprache.⁷

Der größte Vorteil dieser Übersetzungsmöglichkeit ist die Authentizität. Sie bleibt Dank der Originalstimmen und dem Originaldialog erhalten und es werden sowohl das Hörverständnis als auch die Fremdsprachenkenntnisse gefördert. Paralinguistische Elemente, wie zum Beispiel Originalstimmlagen, Intonationen, Pausen, Artikulation, Akzente und ethnische Markierungen verstärken den Eindruck des Films.

Aber genau diese Schrift am unteren Bildschirmrand, die einerseits das authentische Wahrnehmen ermöglicht, stellt andererseits gleichzeitig auch einen Bruch der filmischen Illusion dar und lenkt vom Bildgeschehen ab. Peter Faerber, seines Zeichens selbst Synchronsprecher und Schauspieler, meint dazu: „Untertitel stören mich eigentlich mehr, weil ich dann beim Lesen so konzentriert bin, dass ich das Bild nicht mehr richtig anschau.“⁸ Selbst wenn man der gesprochenen Sprache mächtig ist, neigt man dazu, den Text mitzulesen. Des Weiteren stören die Untertitel die Bildkomposition und durch die Textkürzungen wird ein Teil der Handlung eingespart bzw. beeinflusst. Die schriftliche Wiedergabe von Dialekten und Regiolekten ist nicht möglich, genauso wie Änderungen zum Ausgangstext.

Untertitelung ist in Europa die zweithäufigste Translationsmethode von audiovisuellem Material. Sie kommt vor allem in den skandinavischen Ländern und Dänemark vor. Weiters befürworten Südosteuropäer, Portugiesen und Isländer, sowie Esten und Litauer die schriftli-

⁷ Vgl. Díaz-Cintas, Jorge: *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, 2003. S. 195.

⁸ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

che Form der Filmübersetzung. Das Vereinigte Königreich Großbritannien und Irland bilden eine Ausnahme in dieser Auflistung, da in diesen Ländern ohnehin Englisch gesprochen wird und eine Übersetzung nur selten nötig ist.⁹ Wenn allerdings fremdsprachige Filme in Großbritannien und Irland im Fernsehen gezeigt werden, bevorzugen die Inselbewohner die Untertitelung zur Übersetzung.

Ähnlich dem Voice Over gibt es auch bei dieser Art der Übersetzung eine Variante, die nicht zwingend interlingual sein muss. Die **intra-linguale Untertitelung** wird hingegen als Hilfsmittel für Gehörlose und hörbehinderte Menschen eingesetzt. Hierzu werden Stimmen bzw. Stimmlagen erklärt, sowie Geräusche (zB Telefonläuten, Klopfen) oder der Einsatz von Musik visuell verdeutlicht.¹⁰

2.1.4. Mischformen

In manchen Ländern sind Mischformen bzw. das Nebeneinander zweier oder mehrerer Varianten möglich und durchaus gebräuchlich. So sind die Belgier, was die Art der Übersetzung angeht, nicht ganz so festgefahren, wie der Rest Europas. Sie schauen zwar gerne synchronisierte Filme, allerdings findet man auf den belgischen Fernsehschirmen auch häufig Untertitel. Verschiedene andere Länder übersetzen Filme nicht selbst, sondern kaufen die Versionen ihrer Nachbarländer, da sich die Sprachen nur gering unterscheiden. So kauft beispielsweise der österreichische Rundfunk die Synchronversionen aus Deutschland ein.

Mischformen, wie sie in Belgien gang und gäbe sind, werden jedoch als Gestaltungsmittel in Dokumentationen oder bei Gesangseinlagen, bei denen der Liedtext handlungsrelevant ist, auch im restlichen Europa verwendet.

⁹ Vgl. Díaz-Cintas, Jorge: *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, 2003. S. 196.

¹⁰ Ebd. S. 199 f.

2.1.5. Überblick

Die Gründe, warum in manchen Ländern Dubbing, in anderen Voice Over und in wieder anderen Untertitelung gebräuchlich ist, sind unterschiedlich und können nicht immer eindeutig bestimmten Staaten zugeordnet werden. Klar ist jedoch, dass der finanzielle Faktor eine große Rolle spielt. Die Synchronisation ist im Gegensatz zur Untertitelung sehr zeit- und geldaufwändig und so werden sich ärmere Nationen nicht unbedingt für eine akustische Übersetzungsmöglichkeit entscheiden.

Auch die kulturelle Offenheit der jeweiligen Staaten hängt mit der Wahl der Übersetzungsvariante zusammen. Italiener und Franzosen beispielsweise halten sehr viel von ihrer eigenen Kultur und Sprache und bevorzugen deshalb die Synchronisation. In Deutschland wird seit jeher erfolgreich für das gesamte deutschsprachige Areal synchronisiert. Eine Änderung dieses Kredos ließe sich nur schwierig durchsetzen. Ein weiteres Argument für oder gegen die akustische Übersetzung von Filmen ist die Lesefähigkeit der Zuseher. In Ländern, in denen es eine hohe Analphabetenrate gibt, wird man wohl kaum auf Untertitelung zurückgreifen. Dies gilt auch für Kinderfilme. Argumente für das jeweilige Verfahren sind eine etablierte Praxis und der Gewohnheitsfaktor der Zuseher. Abweichungen der Methoden werden nur selten akzeptiert oder brauchen eine lange Umgewöhnungsphase.¹¹

¹¹ Vgl. Díaz-Cintas, Jorge: *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, 2003. S. 196 ff.

Wenn man die bisherigen Erkenntnisse zusammenfasst, so ergibt sich folgende Europakarte:

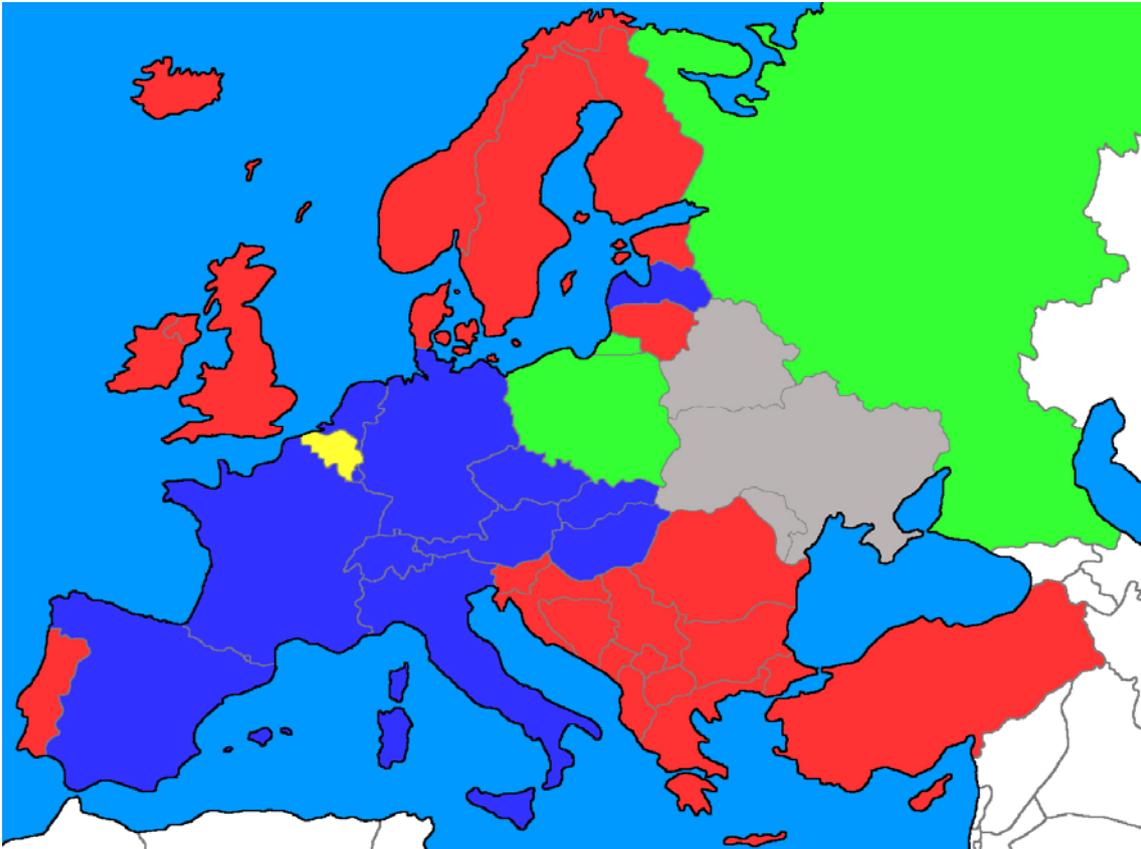


Abbildung 1: Überblick der audiovisuellen Translation in Europa

- Länder, die synchronisieren
- Länder, die Voice Over praktizieren
- Länder, die Untertitelung bevorzugen
- Länder, die Mischformen verwenden
- keine Angabe: Weißrussland, Ukraine, Moldawien

2.2. Ablauf der Filmsynchronisation

Ausgehend vom Originalfilm, der üblicherweise auf einem Drehbuch basiert, wird eine Transkription vom gesamten gesprochenen Text erstellt. Dabei ist das Drehbuch zwar von Vorteil, aber nicht ausreichend. Dieses angefertigte Transkript stellt die Arbeitsgrundlage für den Rohübersetzer der Originaldialogliste dar. Diese Rohübersetzung dient der reinen Wiedergabe des Inhalts und ist lediglich eine wörtliche Übertragung der Dialoge der Ausgangssprache in die Zielsprache. Der Dialogautor, der meist auch der Dialogregisseur ist, hat nun die Aufgabe, die wörtliche Übersetzung „in Form“ zu bringen. Dabei ist zu erwähnen, dass die Rohübersetzung von entscheidender Bedeutung für die spätere Qualität des Dialogbuches ist. Während die Rohübersetzung erstellt wird, beginnt das Sprecher casting. Wenn ein Schauspieler bereits über einen Stammsprecher verfügt, wird dieser gebucht, andernfalls werden neue Stimmen gecastet und nach bestimmten Kriterien ausgewählt.

Es ist die Angelegenheit des Dialogautors den Text flüssig zu gestalten, Sprichwörter, Redewendungen und Idiome oder auch nur Füllwörter wie „ähm“ und „hmm“, unvollständige Sätze und Fehlstarts hinzuzufügen, sowie kulturelle Besonderheiten an das Zielland und den Sprachgebrauch an den Charakter anzupassen und schließlich den gesamten Text in die Mitvergangenheit zu verlegen, da dies beim Sprechen natürlicher wirkt als die Vergangenheit. Hat der Dialogautor den Text schließlich in korrektes Deutsch verwandelt, das perfekt auf die Lippenbewegungen der Schauspieler passt, so wird die Dialogfassung – je nach Länge des Films und Menge des Sprechtextes – in 900 bis 1300 durchlaufend nummerierte Takes eingeteilt. Takes bestehen aus je ein bis vier Sätzen (je nach Länge) oder aber auch nur aus Seufzern, Atmen oder sonstigen stimmlichen Geräuschen, die dann nach und nach im Synchronstudio gesprochen werden. Um Zeit zu

sparen, wird dabei die Reihenfolge den anwesenden Sprechern angepasst und stimmt nicht mit dem Ablauf der Filmhandlung überein. Üblicherweise wird immer eine Rolle nach der anderen aufgezeichnet, „[s]onst kann man es nicht mischen, weil sie sich vielleicht ein bisschen überlappen. Bei der Aufnahme kann ich nicht überlappen, das geht nicht“¹², erklärt Peter Faerber. Weiters weiß er: „Also wenn man im Schnitt zirka zwei Minuten für einen Take braucht, dann ist das okay. Aber wenn es dann in die dreieinhalb bis vier Minuten geht, dann werden die Leute schon etwas nervöser.“¹³ Das bedeutet also, dass auch die Synchronsprecher unter enormen Zeitdruck stehen.

Wenn der gesamte Film auf diese Art und Weise synchronisiert wurde, ist es an der Zeit, dass der Cutter die „neue“ Sprache mit dem im besten Fall aus dem Ursprungsland des Films mitgelieferten IT-Band (International Track; auch Music & Effects, kurz: M&E-Tracks) mischt. Auf diesem IT-Band sind gewöhnlich sämtliche (Hintergrund-)Geräusche – ganz besonders wichtig sind diejenigen, die Atmosphäre schaffen – und die Musik gespeichert. Philipp Mosser, der bereits seit 1997 als Toncutter und Sounddesigner arbeitet, meint dazu: „Wenn es zu einem Film keine IT-Fassung gibt, dann muss diese im Nachhinein hergestellt werden. Dies ist viel aufwändiger und kostenintensiver.“¹⁴ Ist dies der Fall, so kommt der Geräuschemacher zum Einsatz, der alle Klänge, Töne und Laute im Studio nachträglich erzeugt. Nach dem Schneiden werden für die verschiedenen Kinos noch unterschiedliche Mischungen erstellt und der Film ist fertig synchronisiert. Zusammenfassend erklärt Mosser die einzelnen Arbeitsschritte der beim Prozess der Synchronisation beteiligten Personen wie folgt: „Der Rohübersetzer erstellt die erste Rohübersetzung nach einem Dialogbuch. Der Synchronregisseur erstellt meist die lippensynchrone Fassung und betreut gestalterisch die Aufnahme bzw. die Arbeit mit den

¹² Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

¹³ Ebd.

¹⁴ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

Schauspielern. Der Synchroncutter (oft auch mehrere) taket und überwacht die Synchronität und den Synchronschnitt. Der Tonmeister im Tonstudio betreut und leitet tontechnisch die Aufnahme im Studio. Der Mischtonmeister erstellt die fertige deutschsprachige Mischung.“¹⁵

Der gesamte Synchronisationsablauf eines durchschnittlichen, etwa 90-minütigen Filmes ist innerhalb von rund fünf bis sechs Wochen abgeschlossen, wobei die Rohübersetzung und die Sprachaufnahmen bereits je rund eine Woche in Anspruch nehmen, während die Postproduktion des Originals oft Monate dauert.¹⁶ „Es ist schwer genaue Werte zu nennen, da jeder Film unterschiedlich ist.“ Aber die Bearbeitung der Tonebene, also „die handwerklich sehr anspruchsvolle Arbeit des Synchronschneidens“ eines 90-minütigen Filmes „benötigt zirka zwei Wochen.“¹⁷

¹⁵ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

¹⁶ Blunck, Malwine: Synchronisation. Wir kriegen das schon deutsch! S. 280 ff.

¹⁷ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

3. Die Filme

3.1. *Singin' in the Rain* (1952)

Singin' in the Rain kam 1952 in die Kinos und scheint nach fast 60 Jahren noch immer auf Platz eins der *25 bedeutendsten amerikanischen Musicalfilme* (laut American Film Institute¹⁸) und dessen Musikstück *Singin' in the Rain* ebenfalls unter den Top 3 auf der Liste *der besten Filmsongs Amerikas*¹⁹ festgefroren zu sein. Frank Schnelle und Andreas Thiemann bezeichnen den Film als „Genre-Meilenstein“, an dem „selbst Musical-Hasser (...) ihre Freude haben.“²⁰

Der Film erzählt im Groben die Geschichte von Don, Lina und Kathy. Don (gespielt von Gene Kelly) und Lina (meisterhaft dargestellt von Jean Hagen) sind das Stummfilmpärchen schlechthin – zumindest auf der Leinwand. Bei einer zufälligen Begegnung verliebt sich der schöne Don jedoch in die charismatische Kathy (dargestellt von Debbie Reynolds), eine junge Schauspielerin, die noch am Beginn ihrer Karriere steht. Die Diva Lina, die Dank der Filmmagazine der festen Überzeugung ist, dass sie die „Verlobte“ ihres Filmpartners ist – und das obwohl „nicht das Geringste zwischen“ ihnen ist „außer Luft“²¹ – ist auf die talentierte Nachwuchsschauspielerin eifersüchtig und tut ihr Bestes die Laufbahn der „Konkurrentin“ zu zerstören. Als *The Jazzsinger* eine neue Ära einläutet, nämlich die des Tonfilms, kommen die Stummfilmstars in Bedrängnis. Das Publikum schreit nach

¹⁸ Siehe AFI's Greatest Movie Musicals.

<http://connect.afi.com/site/DocServer/musicals25.pdf?docID=204>, 2010-05-04.

¹⁹ Siehe America's Greatest Music in the Movies.

<http://connect.afi.com/site/DocServer/songs100.pdf?docID=244>, 2010-05-04.

²⁰ Schnelle, Frank u. Thiemann, Andreas: Die 100 besten Filme aller Zeiten und die DVDs, die Sie haben müssen, 2007. S. 46.

²¹ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:13:16 – 00:13:34.

weiteren „sprechenden“ Filmen und so müssen Don und Lina umsitzen. Das Problem: Die Stimme der Diva. Linas doch recht eigenwillige Ausdrucksweise und die Frequenz ihrer Laute sind nicht für den Tonfilm geeignet und so wollen Don und sein Chef R. F. die begabte Kathy als Linas Synchronstimme einsetzen. Lina, die davon verständlicherweise nicht viel hält, schafft es, folgenden Deal mit R. F. einzufädeln: Kathy soll von nun an jeden Film der Diva nachsynchronisieren und somit von Lina abhängig sein. Obwohl alle (außer der „alten Giftschlange“²²) nicht allzu viel von diesem Plan halten, spielen sie mit. Doch nach der Premiere des *Duelling Cavaliers* gelingt es ihnen, Linas Intrigen aufzudecken zu lassen, Kathy als wahre Künstlerin zu präsentieren und sie zum neuen Stern am Firmament zu machen.

²² Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:30:56 – 00:30:58.

3.2. *Inglourious Basterds* (2009)

„Es war einmal im Nazi besetzten Frankreich ...“²³ Mit diesen Worten beginnt Quentin Tarantinos Kriegs-drama, das 2009 die Kinokassen klingen ließ. Der SS-Oberst Hans Landa (Christoph Waltz) hat es sich zur Aufgabe gemacht, Frankreich „judenfrei“ zu machen. Dabei gelingt es ihm, die Familie Dreyfus aufzuspüren und zu töten. Nur die 18jährige Tochter Shoshanna (gespielt von Mélanie Laurent) kann fliehen. Kurz darauf stellt Leutnant Aldo Raine (dargestellt von Brad Pitt, „der sich selbst an die Wand gespielt hat“, weil er „so schlecht“²⁴ war.) ein „Spezialkommando“ zusammen, wofür er „acht jüdische, amerikanische Soldaten“²⁵ benötigt – die Basterds! Jeder der Basterds schuldet Raine einhundert Nazi-Skalps. Sie fahren nach Paris und treffen dort auf die Schauspielerin und Geheimagentin Bridget von Hammersmark (gespielt von Diane Krüger). Ihr Plan ist es, Raine und seine Krieger in genau jene Film-premiere zu schmuggeln, der auch Hitler und die Elite der Nazis beiwohnen werden. Durch Zufall findet diese Premiere im Kino der mittlerweile erwachsenen Shoshanna statt, die jedoch drauf und dran ist, ihre eigenen Rachpläne auszuführen. Der Coup gelingt und Dank ihrer immensen Sammlung an 35-Millimeter-Nitrofilm verbrennen die Nazis qualvoll. Lt. Raine und Hans Landa sind mittlerweile über alle Berge und verfolgen ihren Deal, nämlich den Krieg zu beenden. Trotzdem kann Leutnant Raine seinen hinterlistigen Rivalen nicht ohne Andenken in die Freiheit entlassen, da er es nicht leiden kann, wenn Nazis ihre Uniform ablegen. Deshalb schenkt er ihm „was, das du [er] nicht ausziehen“²⁶ kann.

²³ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 0:00:52.

²⁴ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

²⁵ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 0:20:29-0:20:32.

²⁶ Ebd., 2:27:34.

Christoph Waltz überzeugte in seiner Rolle als „Judenjäger“ Hans Landa so sehr, dass er bereits vor einer der höchsten Anerkennung, die ein Schauspieler erlangen kann, nämlich dem „Academy Award for Best Supporting Actor“²⁷, auch schon die „Goldene Palme“ von Cannes als Bester Darsteller und 17 weitere Auszeichnungen überreicht bekam.

²⁷ Vgl. Nominees & Winners for the 82nd Academy Awards:
<http://www.oscars.org/awards/academyawards/82/nominees.html> 2010-05-04.

4. Probleme bei der Filmsynchronisation

Das fundamentale Know-How sollte nun auf annähernd gleichem Stand sein und so kann ich in diesem großen Hauptkapitel meiner Arbeit nun näher auf die Probleme eingehen, vor denen man nicht gefeit ist, wenn man Filme synchronisiert. Gegliedert wird dieses Kapitel in die Punkte „Probleme im Vorfeld“, „Probleme der Kreativität“, „Paralinguistische Probleme“, „Linguistische Probleme“ und „Sprachbezogene Probleme“, wobei konkrete Beispiele aus den Filmen *Singin' in the Rain* und *Inglourious Basterds* die schwierigen Situationen unterstreichen bzw. verdeutlichen sollen.

Wirft man einen Blick auf die Unterkapitelüberschriften, fällt vielleicht auf, dass diese durch die Bank Filmzitate darstellen. In diesem Sinne gibt es auf den letzten Seiten dieser Arbeit ein kurzes Quiz, in welchem pro Filmausspruch drei Antwortmöglichkeiten warten, die es gilt zu erraten oder sogar zu wissen.

4.1. Probleme im Vorfeld

4.1.1. „Das ist nur ein Bild im Fernseher.“ –

Film vs. Transkription

Die Schwierigkeiten bei der Filmsynchronisation beginnen bereits beim Dreh des Films. In den meisten Fällen werden Textteile des Drehbuchs aufgrund von Sprechbarkeit und Natürlichkeit in letzter Sekunde geändert bzw. überarbeitet oder die Reihenfolge der verschiedenen Einstellungen entspricht nicht mehr dem ursprünglichen Plan. „Bei der Tonnachbearbeitung einer Originalfassung (!) sind un-

dokumentierte Bildänderungen (...), die eine lange Nachschnitt-Phase mit sich bringen, am aufwändigsten und tragen selten zur qualitativen Verbesserung des Werkes bei²⁸, verrät der Sounddesigner Mosser im Interview. Diese Abweichungen – sowohl im Text als auch bei der Bildreihenfolge – werden nur sporadisch notiert und so muss vom endgültigen Film nochmals eine Transliteration abgetippt werden. Hierbei ist zu beachten, dass diese Aufgabe von einem Muttersprachler der jeweiligen Filmsprache erledigt werden sollte, um Verständnisprobleme so gering wie möglich zu halten. Hier ein Beispiel für die kurzfristige Abänderung des Drehbuchs, anhand des Kriegsdramas *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino.

*Inglourious Basterds*²⁹ (Screenplay):

Lt. Raine: Yeah, we gotta word for that kinda odd in English. It's called suspicious.

Bridget: Don't let your imagination get the better of you, Lieutenant. You met the sergeant, Willi. He had a baby tonight. His commanding officer gave him and his friends the night off to celebrate. The Germans being there was just a tragic coincidence.

Aldo Raine thinks for a moment.

Lt. Raine: Okay, I'll buy that. He was either there with his men waiting for us, or he was there celebrating his son's birthday. He wasn't doin' both.

Lt. Raine: How did the shootin' start?

Bridget: The English man gave himself away.

²⁸ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

²⁹ Vgl. *Inglourious Basterds* Screenplay: http://twcawards.com/assets/downloads/pdf/Inglourious_screenplay.pdf, S. 118f. 2010-03-23.

*Inglourious Basterds*³⁰ (Transkription Original):

- Lt. Raine: Yeah, we gotta word for that kinda odd in English. It's called suspicious.
- Bridget: **Everybody needs to clam down.** Don't let your imagination get the better of you. You met the sergeant **yourself**, Willi. **You remember him, don't you?**
- Lt. Raine: **Yeah, I memory.**
- Bridget: **His wife** had a baby tonight. **He has just become a father.** His commanding officer gave him and his friends the night off to celebrate. The Germans being there, was **this a trap set by me or** just a tragic coincidence. **It could be both.**
- Lt. Raine: How did the shootin' start?
- Bridget: The English man gave himself away.

An dieser Darstellung erkennt man, dass Abänderungen des Drehbuchs (hier fett) vom Kontext und der Umgebung abhängig sind und teils viel ungekünstelter wirken. Es macht den Anschein, als handle es sich um eine reale Unterhaltung, die zufällig mitgefilmt wurde. Und genau das ist schließlich auch der ausschlaggebende Punkt.

Bei Filmtranskriptionen wird nicht zwangsläufig angeführt, wer welchen Text spricht. Diese Angelegenheit erschwert die Arbeit des Rohübersetzers erneut. Das aus dem Film entstandene Transkript beinhaltet des Weiteren – anders als das Drehbuch – keine zusätzlichen Bemerkungen, die die Handlung oder die Szene betreffen oder diese gar erläutern. Es fehlen die gesamten zusätzlichen Informationen, wie Intonationen (Ironie, Sarkasmus, Humor, ...) und Pausen, Personenbeschreibungen (Alter, Herkunft, Geschlecht usw. wirkt sich auf die Sprache und ihre Verwendung aus) oder Erklärungen, in welchem Verhältnis oder Zusammenhang die sprechenden Figuren zueinander stehen, die erst ermöglichen, das Gesprochene richtig zu interpretieren. Es kann also durchaus vorkommen, dass eine Situation, die

³⁰ Vgl. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 1:37:55-1:38:51.

während des Films ganz offensichtlich scheint, recht verwirrend wirkt, wenn man nur den Text kennt.

Zur Veranschaulichung ein Ausschnitt aus *Singin' in the Rain*³¹

(Transkription Original):

Roscoe: Cosmo, mood music. Roll 'em! Okay, Don. Now enter. You see her. Run to her!

Don: Why, you rattlesnake, you. You got that poor kid fired.

Lina: That's not all I'm gonna do if I ever get my hands on her.

Don: I never heard of anything so low.

Roscoe: Fine, fine. Looks great.

Don: What did you do it for?

Lina: Because you liked her. I could tell.

Don: So that's it. Believe me, I don't like her half as much as I hate you. You reptile.

Lina: Sticks and stones may break my bones.

Don: I'd like to break every bone in your body.

Lina: You and who else, you big lummoX?

Roscoe: Now kiss her, Don. That's it. More. Great! Cut!

Roscoe, der Filmproduzent, kann – solange nur ein Stummfilm gedreht wird – ruhig noch während dem Dreh sprechen. Er gibt Don Anweisungen, wie er sich zu verhalten hat. Don nimmt diese Anweisungen zwar wahr und gibt sich verliebt, seine Worte geben aber das genaue Gegenteil preis. Nachdem beim Stummfilm ohnehin die Lippen bewegt werden müssen, man aber nichts hört, ist es auch egal, was gesprochen wird. Deshalb können sich Don und Lina ohne weiteres beschimpfen. Und genau solche Szenen können bei der folgenden Rohübersetzung zu Verwirrungen führen. Denn eine derartige Filmabschrift wird in der Folge an den Rohübersetzer übermittelt. Im Gegensatz zu einfachen Transkriptionen sind „Continuities“ anderssprachige Dialoglisten, die Situationsbeschreibungen enthalten, und die Arbeit des Rohübersetzers und des Dialogautors immens erleich-

³¹ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:30:39 – 00:31:35.

tern. Gelegentlich bekommen Rohübersetzer auch Filmmaterial, wobei zu erwähnen ist, dass dies immer häufiger der Fall ist.

4.1.2. „Da geht ein schrecklicher Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus um die Schule.“ – Die Rohübersetzung

Bevor ich auf die Schwierigkeiten der Rohübersetzung genauer eingehe, will ich jedoch noch auf die Signifikanz und die Qualität der Übersetzung aufmerksam machen, denn sie stellt die nächste Hürde bei der Filmsynchronisation dar. Mary Snell-Hornby gab in ihrer öffentlichen Antrittsvorlesung („Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“) als Privatdozentin an der Universität Zürich folgende Erklärung ab und brachte damit die Aufgabe des Dolmetschers (vor allem bei der Übersetzung von Texten, die zur Aufführung vorgesehen sind) sehr gut auf den Punkt:

„Er [Der Übersetzer] muß die verschiedenen Aussageebenen³² zunächst erkennen und verstehen, dann abwägen, wie sie gewichtet sind, was für den Text zentral ist und beibehalten werden muß, was peripher und eher entbehrlich wäre, und schließlich muß er entscheiden, wie diese Perspektiven im Regelsystem der Zielsprache wiedergegeben werden können.“³³

Die Rohübersetzung ist also die erste Station bei der Filmsynchronisation, mit der das Projekt steht oder fällt. Obwohl die Rohübersetzung lediglich der Wiedergabe des Gesprochenen hilft und eine Wort-für-Wort-Übersetzung ist, ist die Beschaffenheit dieses Textes von größter Wichtigkeit. Da der Rohübersetzer den Film nicht zwangsläufig

³² Unter Aussageebenen sind beispielsweise Paradoxe, Ironie, Metaphern, Anspielungen, Anachronismen, Wortspiele und Steigerungen gemeint. (Anm. C. A.)

³³ Snell-Hornby, Mary: Sprechbare Sprache - Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. Antrittsvorlesung vom 14. Juni 1982, erstmals publiziert 1984.

fig kennt und sich nur auf das ihm ausgehändigte Transkript beziehen kann, ist es schier unmöglich, das Material korrekt zu interpretieren und zu übersetzen. Wie kann von ihm verlangt werden, dass er eine adäquate Übersetzung liefert, wenn ihm noch nicht einmal die nötige Arbeitsbasis zur Verfügung gestellt wird? Ohne dem dazu gehörigen Gesichtsausdruck oder der Stimmlage kann der Rohübersetzer nur zufällig Äußerungen wie etwa „uh-huh“ oder „mhh“ richtig auslegen. Ein einfaches „hmm“ kann nachdenklich, zustimmend, negativ oder entzückt klingen und ein bescheidenes „oh“ kann Überraschung oder Enttäuschung mit sich bringen. Hinzu kommt, dass der Rohübersetzer keine Ausbildung zum Dolmetscher vorweisen muss, um einen Film übersetzen zu dürfen. Auch wenn der Trend in die richtige Richtung geht, so trifft man immer noch Leute, die lediglich ein Jahr in einem englischsprachigen Land verbracht haben und sich für qualifiziert genug halten, die Kinogeschichte zu beeinflussen.

Was die Rohübersetzung an sich angeht, stellt sich die Frage: Wie roh ist roh? So viel sei verraten. Roh bedeutet Wort für Wort und so wird beispielsweise aus einer „black-tie-affair“³⁴ eine „schwarze Krawatten Angelegenheit“ und aus einem „dicky tummy bug“³⁵ ein „Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus“³⁶. Dem Rohübersetzer sind meist die Hände gebunden, allerdings ist es erlaubt und sogar wünschenswert, dass er eine Anmerkung mit der wirklichen Bedeutung bzw. eigene Vorschläge anfügt. Ob diese Empfehlung allerdings verwendet wird, hängt erneut vom Dialogverfasser ab.

³⁴ *First Kid* bzw. *Mr. Präsident Junior*.

³⁵ *How not to live your life*. E02 The Field Trip.

³⁶ Für ein ausführliches Exempel für ein Transkript, eine Rohübersetzung und eine Dialogfassung siehe Anhang 7.1. Transkript – Rohübersetzung – Dialogfassung am Beispiel *How not to live your life* (S01 E02).

4.2. Probleme der Kreativität

Der Dialogverfasser muss in seinem Beruf ebenfalls die eine oder andere Hürde bewältigen. Seine Aufgabe besteht darin, den roh übersetzten Text in Form zu bringen. Mit Hilfe der Anmerkungen des Rohübersetzers wird aus dem „Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus“ erst eine fiese „Magen-Darm-Grippe“ und aus „Kann ich ein Wort haben?“ (nein, wir befinden uns nicht bei einer Quizshow) wird der eher verständliche Satz: „Kann ich mit dir sprechen?“ Weiters ist spätestens der Dialogautor der Erste, der mit dem Filmmaterial in Kontakt kommt. Hier ist allerdings zu beachten, dass „wirklich nur am schlechtesten Material“ gearbeitet wird, weil die Verleihfirmen „panische Angst vor Raubkopien“ haben. Bei *Schindlers Liste* „war natürlich ein großes ‚X‘ drin und in der Mitte stand ‚Amblin Entertainment‘.“ So kommt „niemand in Versuchung“³⁷ sich vom Film eine Kopie zu erstellen.

Die Arbeit des Dialogverfassers kann man durchaus als kreativ bezeichnen, vor allem weil er auch gewisse Textkürzungen und Änderungen vornehmen muss, wenn die Lippenbewegungen nicht passen oder weil er Referenzen zu beispielsweise anderen Filmen verständlicher darstellen oder er den Text umgangssprachlicher, flüssiger und sprechbarer machen muss. Da der Filmdialog eine reale Kommunikation simuliert, liegt es in den Händen des Dialogautors Redewendungen, Füllwörter und Formulierungen zu finden, die den Charakter der Figur besser hervorbringen, unvollständige Sätze und Fehlstarts einzufügen, damit das Gesprochene natürlicher und authentisch klingt, sowie die allgemeine Verwendung von Sprache, also auch Schimpfwörter und/oder Slang anzupassen, wenn dies nötig ist. Gesprochene Sprache zeichnet sich durch fehlerhafte Syntax und kurze Sätze aus,

³⁷ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

die manchmal auch abgebrochen werden müssen, um einem anders formulierten Neustart zu weichen. Die Echtheit und der Fluss der Sprache soll garantiert werden, sodass beim Publikum Gedanken wie „Das klingt ungewöhnlich“ ausbleiben, es sei denn, es ist gewollt oder das außergewöhnliche Sprachregister zeichnet den Charakter aus oder soll eine bestimmte Wirkung beim Publikum erzielen. In jedem Fall unterliegt der Dialogautor dem Loyalitätsprinzip, also der Verantwortung gegenüber den Intentionen des Ausgangstextes.

Ein weiterer Clou, der vom Dialogverfasser abhängt, ist, ob sich zwei Personen mit „du“ oder „Sie“ ansprechen. Da es diese Unterscheidung im Englischen nicht gibt, bleibt diese Entscheidung dem Autor überlassen. Hier gilt die inoffizielle Regel, dass sich beispielsweise Mann und Frau erst nach dem ersten Kuss duzen bzw. nachdem sie sich etwas näher gekommen sind (vgl. *Singin' in the Rain*).

4.2.1. „Ist denn dieser Titel heute gar nichts mehr wert?“ – Der Filmtitel

Es scheint zwar einfach, diese Phrasen, Namen oder Wortgefüge zu übersetzen, aber wie in diesem Kapitel klar werden wird, gibt es immer wieder Schwierigkeiten auf diesem Gebiet. Filmtitel sind meist zwar kurz und bündig, jedoch auch wohl durchdacht und wahren ein Geheimnis – nämlich die Handlung des Filmes. Im Gegensatz zur deutschen Version des Titels gibt die englische nicht so viel Preis, er deutet nur an. Der Filmtitel ist nicht zuletzt für die Vermarktung von enormer Wichtigkeit. So lässt sich ein *Liebe braucht keine Ferien* besser verkaufen als *Der Urlaub (The Holiday)* und ein *Liebe auf den zweiten Blick* besser an den Mann bringen als *Letzte Möglichkeit, Harvey (Last Chance Harvey)*. Da der Titel eines Filmes meistens der

erste Kontakt zum Publikum ist, muss er sich auch attraktiv präsentieren und einen gewissen Zeitgeist und Aktualität symbolisieren.

Welche Probleme gibt es nun aber bei der Übersetzung von Filmtiteln? Zuerst einmal muss man die Entwicklung der Qualität der Filmtitelübersetzungen im Laufe der Zeit ansprechen. In den 1950er Jahren findet man noch recht viele Beispiele, bei denen auf den Originaltitel gar nicht eingegangen wird. *Singin' in the Rain* ist der Titel eines Musicalfilms aus dem Jahr 1952 und diesem Titel ist in der englischen Version sogar ein Lied gewidmet. Dieses Lied wurde für die deutsche Synchronversion nicht etwa übersetzt, es wurde durch *Ich bin heut so verdreht* ersetzt. Somit kann der Film im deutschsprachigen Raum nicht *Singin' in the Rain* lauten, um jedoch trotzdem einen Liedtitel zu verwenden, einigte sich der Verleih auf *Du sollst mein Glücksstern* sein. Dieses Musikstück kommt zwar im Film vor (*You are my lucky star*), jedoch ist es bei Weitem nicht so bedeutend, wie *Singin' in the Rain*. Um ein weiteres Beispiel zu nennen, werfen wir einen Blick in die 1960er. So ist der viel versprechende englischsprachige *Ladies Man* im Deutschen zwar *noch zu haben*³⁸, in Deutschland jedoch *zu heiß gebadet* und in Österreich gar ein *Frauenhasser*³⁹. Bis in die 1990er Jahren gab es schließlich wörtliche Übersetzungen oder gar keine Übersetzungen mehr, unter anderem weil es der Filmtitel nicht zuließ (zB *Nashville*, *Blade Runner*). In den letzten paar Jahren entwickelte sich der Trend in Richtung Zusatztitel (*Gone Baby Gone – Kein Kinderspiel*, *Departed – Unter Feinden*, *Invictus – Unbezungen*), aber auch die altbewährte Methode, einfach einen ganz neuen Titel zu finden, ist noch aktuell. So lassen oft auch neuere Filmtitelübersetzungen zu wünschen übrig. Der gesetzestreue Bürger (*Law Abiding Citizen*) folgt im Deutschen dem *Gesetz der Rache* und der junge *August Rush* dem *Klang des Herzens*. Aus *Evening* wurde *Spu-*

³⁸ Eig. *Ich bin noch zu haben* (1961)

³⁹ *The Ladies Man* verfügt im deutschen Sprachgebrauch über drei unterschiedliche Filmtitel.

ren eines Lebens und aus Disneys *The Emperor's new Groove* – wohl-
gemerkt eine Analogie auf Hans Christian Andersens *The Emperor's
new Clothes*⁴⁰ – wurde *Ein Königreich für ein Lama*.

Bei deutschen Versionen von Filmtiteln legt man offensichtlich auch
mehr Wert auf Emotionen. Deshalb sind auch sämtliche Formen und
Abstufungen der Worte „Liebe“ und „Kuss“ recht häufig verwendete
Begriffe in deutschen Titeln: *Wo die Liebe hinfällt* (*Rumor has it ...*),
Lieber verliebt (*The Rebound*), *Ein Chef zum Verlieben* (*Two Weeks
Notice*), *Verliebt in die Braut* (*Made of Honor*), *Küss den Frosch* (*The
Princess and the Frog*), *Zum Glück geküsst* (*Just My Luck*), ... Diese
Liste könnte man unendlich fortsetzen. Aber auch andere Wörter las-
sen die Kassen klingeln. *The ugly Truth*, diese Redewendung gibt es
mit „die hässliche Wahrheit“ doch auch im deutschen Sprach-
gebrauch. Warum also *Die nackte Wahrheit*? Ganz einfach, Sex sells.
Hingegen den bisherigen „Vorwürfen“ gibt es immer noch Filme, de-
ren Titel nicht abgeändert werden. *Inglourious Basterds* wurde bei-
spielsweise trotz „falscher“ Schreibweise im Deutschen beibehalten.
Hier ist allerdings auch anzumerken, dass *Inglourious Basterds* so
groß aufgezogen und weltweit einheitlich vermarktet wurde, dass gar
nichts anderes übrig blieb, als den Titel beizubehalten. Peter Faerber
ist bereits mehrere Jahrzehnte im Business und weiß, dass „die gan-
zen Cinecenter (...) alle den Amerikanern“ gehören. Die Kinos stehen
im engen Kontakt zu dem Verleih und „die Verleihe sind verbandelt
mit den Produktionsfirmen.“ „Die haben sich auf Vermarktung und
Synchronisation (...) spezialisiert“ und wenn auf einen Film „ein biss-
chen mehr Wert“ gelegt wird, wie etwa auch bei *Inglourious Basterds*,
haben die Produktionsfirmen bei der Wahl des Filmtitels auch durch-
aus ein Wörtchen mitzureden und „schicken (...) Leute rüber“, die
dann sogar im Synchronstudio anwesend sind. „Bei irgendwelchen

⁴⁰ *Des Kaisers neue Kleider*

Tsching-Bum-Filmen, die aus Amerika kommen, ist [hingegen] keine Sau da.“⁴¹

Auffällig ist auch, dass Titel von Horrorfilmen sehr selten übersetzt werden, manchmal jedoch Zusatztitel erhalten. *Säge* wäre wohl auch kaum so packend wie *Saw*, wobei hier hinzukommt, dass „saw“⁴² in diesem Fall auch noch dazu zweideutig ist. Aber auch *Jugendherberge (Hostel)* oder *Spiegel (Mirrors)*, *Endgültiger Bestimmungsort (Final Destination)* oder *Die Anderen (The Others)* hätte wohl nicht so viele Leute in die Kinos gelockt. Nichtsdestotrotz sollten sich Filmtitelübersetzer stets vor Augen halten, dass die Verantwortlichen den Originaltitel nicht ohne Grund gewählt haben. Immerhin ist der Ausgangsprachentitel das Ergebnis etlicher Vorschläge, Änderungen, Zusammenfügungen und vor allem ist er eines, wohl durchdacht.

4.2.2. „Ein paar Nüsse?“ – „Ganz richtig, die hab ich genau hier. Ein Teil meines Handgepäcks sozusagen.“ – Humor, Wortspiele, Redewendungen, Schimpfworte

Humor ist wohl der komplexeste Faktor bei der Übersetzung von Filmen, da sowohl die Form als auch der Inhalt ähnlich bleiben sollten/müssen. „[E]s gibt haufenweise Gags, die unübersetzbar sind.“⁴³ Steht der Dialogautor – möge er noch so originaltreu sein – also vor einem unlösbaren Problem, bleiben ihm zwei Möglichkeiten: Entweder er akzeptiert die Tatsache, dass sich ein Witz nicht übersetzen lässt und verzichtet auf Komik, oder er schweift von seinem Kurs – nämlich dem der Originaltreue – ab und versucht neue komische Elemente einzubinden. „Auf Gewalt Humor hinein zu bringen, wo er nicht ist

⁴¹ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁴² 1. sah: John „Jigsaw“ Kramer (gespielt von Tobin Bell) beobachtet seine „Spielkameraden“. 2. Säge bzw. sägen: Im ersten Teil des Schockers sägt sich Dr. Lawrence Gordon (dargestellt von Cary Elwes) das Bein ab, um seine Familie zu retten.

⁴³ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

oder auch ethnisch nicht gleich empfunden wird, bringt nichts“, glaubt Peter Färber. „Es gibt auch Filme, die im Englischen erheblich lustiger sind, als im Deutschen und vize versa (...). Auch wenn sie Untertitelt werden, Wortwitze gehen einfach nicht. Slapstick schon.“⁴⁴ Im Zweifelsfall sollte sich der Dialogautor für ein gutes Mittelmaß entscheiden und somit eine abgeschwächte Form wählen, die seine Prinzipien nicht vollständig über Bord wirft.

Humor kann im Übrigen über mehrere Ebenen an die Zuseher übermittelt werden: Die verbale und akustische (Dialog, Liedtexte, ...), die verbale und visuelle (geschriebener Text in jeglicher Form), die nonverbale aber akustische (Musik, Geräusche, ...) und die nonverbale aber visuelle (Bewegungen, Mimik, ...). Dabei muss sich die Komik nicht auf nur eine dieser Ebenen beschränken. Und genau diese Angelegenheit macht die Aufgabe der Übersetzung von Witzen noch schwieriger.

Eine recht einfach zu lösende Situation tritt auf, wenn kulturelle Verweise (zB geschichtlicher Hintergrund oder Vorwissen auf einem bestimmten Gebiet) ausschlaggebend für die Komik der Situation sind. Ist dies der Fall, so muss eine Lösung gefunden werden, die zumindest eine ähnliche Reaktion beim Gegenüber hervorruft. „Warum das Gegenüber lacht, muss [aber] nicht unbedingt das gleiche Empfinden haben, wie das Lachen des Publikums.“ Die Reaktion eines Rollengegenübers „lässt sich einfach verargumentieren: Die Rolle lacht einfach darüber.“⁴⁵ Und vielleicht macht genau diese Situationskomik den Witz aus. Problematischer wird die Übertragung von Komik in eine andere Sprache dann, wenn die akustische Ebene mit der nonverbalen aber visuellen kombiniert wird. Hier ist besonders das Sprechen über etwas Bestimmtes und das zeitgleiche darauf Deuten gemeint, das in Verbindung mit Doppeldeutigkeiten noch schwieriger wird (zB

⁴⁴ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁴⁵ Ebd.

das Zeigen einer Robbe mit dem Verweis „Where ist the seal?“ obwohl der Stempel gemeint ist⁴⁶, die Zweideutigkeit des deutschen Wortes „Schloss“ oder des englischen Wortes „drugs“).

Laut Delia Chiaro⁴⁷ gibt es prinzipiell drei Möglichkeiten verbalen Humor in eine andere Sprache zu übertragen:

1. Ersetzen des verbalen Humors der Ausgangssprache durch beliebigen verbalen Humor der Zielsprache.
2. Ersetzen des verbalen Humors der Ausgangssprache durch ein gleichbedeutendes Beispiel in der Zielsprache.
3. Ersetzen des verbalen Humors der Ausgangssprache durch verbalen Humor der Zielsprache an einer anderen Stelle.

Beim Ersetzen durch beliebigen Humor (1.) hängt viel von der Flexibilität und der Fingerfertigkeit des Dialogautors ab. Da es nicht immer einfach ist, einzelne Wörter eins zu eins zu übertragen, sollte eine zufrieden stellende Lösung gefunden werden, die die Handlung nicht beeinträchtigt. Das Ersetzen durch ein gleichbedeutendes Beispiel (2.) sollte dann zur Anwendung kommen, wenn Redewendungen oder Wortgruppen, die als solches bekannt sind, Teil des verbalen Humors sind. Nicht alle englischsprachigen Idiome haben ein deutsches Pendant, deshalb sollte versucht werden, sinnverwandte Ausdrücke und Formulieren in der Zielsprache zu finden. Die Substanz der Aussage soll also so gut wie möglich beibehalten werden. Andere englischsprachige Redewendungen wurden jedoch auch schon eingedeutscht: „The early bird catches the worm“ wurde einfach wörtlich übersetzt und wird heute mit „Der frühe Vogel fängt den Wurm“ im deutschen Sprachgebrauch ganz alltäglich verwendet. Humor sollte nur im Ausnahmefall an eine andere Stelle im Dialog oder der Handlung verlegt werden (3.). Dabei muss man aber darauf achten, dass die Reaktion

⁴⁶ *Horse Feathers*, Marx Brothers (1932)

⁴⁷ Vgl. Chiaro, Delia: *Verbally Expressed Humor on Screen: Reflections on Translation and Reception*. 2006

des Gegenübers – speziell die Körpersprache oder Lacher – zur richtigen Zeit einsetzen.

Anders als kulturell angehauchte Komik lässt sich Ironie sehr gut übertragen, da sehr viel von der Betonung abhängt. Wenn sich ein Film also auf Ironie anstatt auf kulturelle Witze manifestiert, ist die Chance auf Erfolg größer. Ironie lässt sich in jeder Sprache und in jeder Kultur ähnlich ausdrücken, Humor ist nicht überall gleich. Ironie kann etwa entstehen, wenn die akustische und die visuelle Ebene zwar zusammen gehören, allerdings nicht dasselbe präsentieren. Als Don Lockwood (dargestellt von Gene Kelly) in *Singin' in the Rain* von seiner hervorragenden Ausbildung und seiner steilen Karriere erzählt, werden zeitgleich die wahren Vorkommnisse gezeigt.

*Singin' in the Rain*⁴⁸ (Transkription Original):

Don: Well, to begin with, any story of my career would have to include my lifelong friend, Cosmo Brown. We were kids together, grew up together, worked together. Well, Dora, I've had one motto which I've always lived by: Dignity. Always dignity. This was instilled in me by Mum and Dad from the very beginning. They sent me to fine schools, including dancing school that's where I first met Cosmo. And with him, I used to perform for all of Mum and Dad's society friends.

In der Poolhalle spielt ein blonder Junge, Klein-Cosmo, Mundharmonika, Klein-Don stept. Beide werden vom Poolhallenbesitzer nach draußen getragen.

Don: They used to make such a fuss over me. Then, if I was good, I was allowed to accompany Mum and Dad to the theater. They brought me up on Shaw, Molière, the finest of the classics.

Die beiden Jungs schmuggeln sich in ein Kino, in dem gerade *The Dangers Of Drucilla* (ein Abklatsch von *King Kong*) läuft.

Don: To this was added rigorous musical training at the Conservatory of Fine Arts.

Don und Cosmo, mittlerweile erwachsen, spielen in einer Bar Klavier und Geige im typischen Kneipenstil.

⁴⁸ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:04:14 – 00:10:19. Vgl. Dialogfassung *Singin' in the Rain*: http://www.script-orama.com/movie_scripts/s/singin-in-the-rain-script.html, 2010-03-23.

Don: Then we rounded out our apprenticeship at an exclusive
dramatics academy.

Don und Cosmo führen eine Slapstick-Nummer auf einer kleinen
Bühne bei einer Amateurnacht auf und werden schließlich
hinausgeworfen.

Don: And at all times the motto remained: Dignity. Always
dignity.
In a few years, Cosmo and I were ready to embark on a
dance concert tour. We played the finest symphonic
halls in the country.

Don und Cosmo spielen, tanzen und singen in Spelunken in Oat Meal,
Nebraska oder in Coyoteville, New Mexiko.

(...)

Don: Audiences everywhere adored us.

Schimpfendes und buhendes Publikum.

Don: Finally we decided to come to sunny California. We were
stranded. We were staying here, resting up when movie
studio offers started pouring in.

Don und Cosmo stehen im Regen und schauen sich genervt an.

Don: We sorted them out and decided to favour Monumental
Pictures.

Don arbeitet als ein Stuntman und nimmt jede noch so gefährliche
Rolle an.

(...)

Don: My roles in these films were urbane, sophisticated,
suave.

Don wird im Film in die Luft gesprengt.

Don: And of course, all through those pictures Lina was, as
always, an inspiration to me. Warm and helpful. A real
lady.

Lina spricht kein Wort mit Don und verhält sich arrogant und einge-
bildet. Erst als er befördert wird, macht sie sich an ihn
heran.

(...)

Nachdem Don Lina abweist tritt sie ihn in den Hintern.

Don: Well, Lina and I have had the same wonderful relation-
ship ever since. But most important of all, I continue
living up to my motto: Dignity. Always dignity.

*Singin' in the Rain*⁴⁹ (Transkription deutsche Synchronversion):

Don: Die Geschichte meiner Karriere wäre nur halb so schön, ohne meinen lieben, alten Freund, Cosmo Brown. Meinen treuesten Mitarbeiter schon von Kindesbeinen an. Mein Vater gab mir einen Wahlspruch mit auf dem Lebensweg. Würde, alles mit Würde. Und ich darf wohl sagen, ich habe dieses Wort bis zum heutigen Tage immer beherzigt. Ich habe die besten Schulen besucht, natürlich auch die Tanzschule und da kam ich dann mit Cosmo zusammen. Wenn Papa und Mama ein Souper gaben, durften wir die Gäste mit unseren Tänzen erfreuen.

In der Poolhalle spielt ein blonder Junge, Klein-Cosmo, Mundharmonika, Klein-Don steppt. Beide werden von einem Mann nach draußen getragen.

Don: Ich wurde in der ersten, besten Gesellschaft nur so herumgereicht. Zur Belohnung nahmen meine Eltern mich oft mit ins Theater. Ich bin aufgewachsen mit Molière, Lehár und anderen prima Klassikern.

Die beiden Jungs schmuggeln sich in ein Kino, in dem gerade *The Dangers Of Drucilla* (ein Abklatsch von *King Kong*) läuft.

Don: Dazu kamen intensive Musikstudien auf der staatlichen Musikhochschule.

Don und Cosmo, mittlerweile erwachsen, spielen in einer Bar Klavier und Geige im typischen Kneipenstil.

Don: Zugleich vervollkommneten wir uns in der Schauspielkunst an einer sehr exklusiven Theaterschule.

Don und Cosmo führen eine Slapstick-Nummer auf einer kleinen Bühne bei einer Amateurnacht auf und werden schließlich hinausgeworfen.

Don: Mein Leitstern war aber stets und ständig ... Würde. Alles mit Würde. Nicht lange, dann waren wir reif für eine große Tanz- und Konzerttournee. Wir gastierten an den vornehmsten Kulturstätten des Landes.

Don und Cosmo spielen, tanzen und singen in Spelunken in Oat Meal, Nebraska oder in Coyoteville, New Mexiko.

(...)

Don: Überall raste das Publikum.

Schimpfendes und buhendes Publikum.

⁴⁹ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:04:14 – 00:10:19.

Don: Und so kamen wir dann schließlich in das sonnige Kalifornien, nach Hollywood. Stapelweise häuften sich auf unserem Schreibtisch die Angebote der Filmfirmen.

Don und Cosmo stehen im Regen und schauen sich genervt an.

Don: Nachdem wir sie sortiert und geprüft hatten, entschlossen wir uns die Monumental-Film zu bevorzugen.

Don arbeitet als ein Stuntman und nimmt jede noch so gefährliche Rolle an.

(...)

Don: Meine Rollen in diesen Filmen waren feinsinnige, differenzierte und elegante.

Don wird im Film in die Luft gesprengt.

Don: Und wie gesagt, auf dem dornigen Pfade zum Erfolg war Lina mir stets eine hilfreiche Freundin, vornehm und selbstlos, eine wirkliche Dame.

Lina spricht kein Wort mit Don und verhält sich arrogant und eingebildet. Erst als er befördert wird, macht sie sich an ihn heran.

(...)

Nachdem Don Lina abweist tritt sie ihn in den Hintern.

Don: Lina und ich hatten von Anfang an einen starken Kontakt miteinander. Und wohlgemerkt, in jeder Lebenslage hielt ich mich treu an meinen Wahlspruch: Würde, alles mit Würde.

Da Dons Erzählung und die Wahrheit so stark von einander abweichen, entsteht eine Art Ironie, die jedoch von der Betonung zum größten Teil unabhängig ist. Die Tatsache, dass er „in der ersten, besten Gesellschaft“ herumgereicht wurde und dabei gezeigt wird, dass er als kleiner Junge aus einer Poolbar getragen wurde, ist bereits komisch, aber dass Don anschließend auch noch die „Schauspielkunst an einer sehr exklusiven Theaterschule“ erlernte, jedoch nur durch abgewrackte Bars zog, verdeutlicht schließlich die Situationskomik.

Ein weiteres sehr kurzes Beispiel für Ironie liefert Lt. Aldo Raine (gespielt von Brad Pitt), als beschlossen wird, dass er und zwei seiner „Basterds“ (Sgt. Donny Donowitz und Pfc. Omar Ulmer) als Italiener agieren werden.

*Inglourious Basterds*⁵⁰ (Transkription Original):

- Bridget: If you don't blow it with that, I can get you in the building. Who does what?
- Lt. Raine: Well, I speak the most Italian. So, I'll be your excort. Donowitz speaks the second most, so he'll be your Italian cameraman. Omar third most, so he'll be Donny's assistant.
- Pfc. Ulmer: I don't speak Italian.
- Lt. Raine: Like I said, third best. Just keep your fuckin' mouth shut. In fact, why don't you start practicing right know.

Inglourious Basterds (Transkription deutsche Synchronversion):

- Bridget: Wenn ihr es nicht versaut, kriege ich euch so in das Gebäude rein. Wer macht was?
- Lt. Raine: Also ich spreche am besten Italienisch, das heißt ich bin dein Begleiter. Donowitz spricht am zweitbesten, das heißt er ist dein Kameramann und Omar am drittbesten, er gibt Donnys Assistent.
- Pfc. Ulmer: Ich sprech kein Italienisch.
- Lt. Raine: Sag ich doch, am drittbesten. Halt einfach dein Maul, okay? Kannst du gleich üben, ab sofort.

Fakt ist, dass der kleine Soldat Ulmer kein Wort Italienisch spricht. Lt. Raine will die „Unfähigkeit“ seines Untergebenen überspielen und gibt vor Bridget von Hammersmark an, dass er dieser Sprache am drittbesten gewachsen ist. Genau genommen handelt es sich dabei noch nicht einmal um eine Lüge. Ulmers mangelnde Kenntnis der Sprache wurde lediglich durch die Blume ausgedrückt. Hier handelt es sich – so wie im vorangegangenen Beispiel – um Situationskomik, die durch den Gesichtsausdruck des Soldaten perfektioniert wird. Als es später im Film schließlich gilt, die Italienischkünste unter Beweis zu stellen, wird eine Gattung von Humor bzw. Komik eingesetzt, auf die mich Peter Faerber gebracht hat: Slapstick!

⁵⁰ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 1:43:27-1:43:51.

*Inglourious Basterds*⁵¹ (Transkription Original):

Hans Landa: Wer sind denn Ihre drei feschen Begleiter?

Bridget: Ich befürchte, dass keiner von Ihnen ein einziges Wort Deutsch spricht. Es sind Freunde aus Italien. Dies hier ist der hervorragende Sensationsdarsteller Enzo Gorgomi. Ein sehr talentierter Kameramann, Antonio Margheriti. Und Antonios Kameraassistent Dominick Decocco. Signori, questo é un vecchio amico mio, Colonello Hans Landa della SS.

Lt. Raine: Bon Dschorrno. (eigentlich: Buon Giorno.)

Hans Landa: Signori, piacere. Gli amici della vedette ammirata da tutti noi, questa gemma proprio della nostra cultura, saranno naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del loro soggiorno.

Lt. Raine: Grrazi. (eigentlich: Grazie.)

Hans Landa: Co' il nomi? Lo pronunzio correttamente?

Lt. Raine: Sí, er korretó. (eigentlich: Sí, é corretto.)

Hans Landa: Gorla- ... -lomi? Per cortesia, mi lo ripeti ancora.

Lt. Raine: Go-lami. (eigentlich: Gorgomi.)

Hans Landa: Mi scusi, comé?

Lt. Raine: Golami.

Hans Landa: Ancora una volta ...

Lt. Raine: Golami.

Hans Landa: E come si chiama Lei?

Donowitz: Antonio Margarete. (eigentlich: Antonio Margheriti.)

Hans Landa: Ancora ...?

Donowitz: Margareiti.

Hans Landa: Un' altra volta, ma adessi voglio proprio sentire la musica delle parole.

Donowitz: Mar-ga-re-i-tii.

Hans Landa: Margheriti. E Lei?

Pfc. Ulmer: Dominick Decocco.

Hans Landa: Comé?

Pfc. Ulmer: Dominick Decocco.

Hans Landa: Bravo, Bravo!

Bridget: Ich glaube, meine Kamerafreunde müssen ihre Plätze finden.

Hans Landa: Lasciate mi vedere i vostri biglietti. Ich glaube, für einen Star von Ihrem Status wird's nicht all zu schwierig ge-

⁵¹ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 1:52:59-1:55:02.

wesen sein, Premierenkarten für Ihre Freunde zu besorgen. Zero-zero-ventitré e zero-zero-ventiquattro. Non sarà troppo difficile di trovare. Arrivederci.

Donowitz: Arrivederci.

Pfc. Ulmer: Arrivederci.

Donowitz: Arrivederci.

Lt. Raine: Errividerrdschi. (eigentlich: Arrivederci.)

„Das ist schon so ein Slapstick!“, meint Peter Faerber. Brad Pitt „hat seine Rolle so was von denunziert und nicht ernst genommen.“

Christoph Waltz lobt der Synchronsprecher und Kollege trotz mangelnder Sympathie: „Waltz (...), der aber in der Rolle richtig super war, schon alleine deshalb, weil er die Sprachen alle selber gesprochen hat und dadurch ganz anders mit dem umgehen konnte. (...)

[S]o was sollte man belohnen.“⁵² Pitt, dessen Aussprache einfach nur schrecklich ist, lässt mehr als nur zu wünschen übrig. Seine zwei

Kollegen beherrschen die Sprache um Einiges besser und das obwohl eigentlich Raine es ist, der „am besten Italienisch“ spricht. Interessant ist hier auch, dass Lt. Raine in der deutschen Version eine sehr

viel bessere Aussprache hat als im englischen Original. Es stellt sich nun die Frage, ob Leute, die denselben Film in unterschiedlichen

Sprachen anschauen, an denselben Stellen lachen und in welchem Ausmaß dies auf die Übersetzung zurückzuführen ist. Die Qualität der

Übersetzung ist für das Bestehen oder Scheitern eines Filmes, speziell einer Komödie, von größter Wichtigkeit. Sie ist für den Erfolg des Filmes

genauso wichtig wie die Schauspieler, die Handlung, die aktuelle Filmlandschaft (Konkurrenz), die dafür geschaltete Werbung, die Erwartungshaltungen und natürlich das Publikum. Die Übersetzung

kann also einer von vielen Gründen für das Scheitern des Filmes sein. Schimpfworte sind eine weitere Herausforderung, die zumindest an-

satzweise in diese Unterkategorie passt. Beleidigungen oder unfreundliche Äußerungen können teils nicht übertragen werden, da es

⁵² Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

das Wort im Deutschen gar nicht gibt. Teilweise gibt es das Wort zwar, aber es kann aufgrund von diversen Gegebenheiten nicht als solches verwendet werden (siehe 7.1.2. Rohübersetzung). Ein Beispiel dafür, dass und wie Schimpfworte übersetzt werden, zeigt ein Auszug aus einer Schimpfwortliste des Filmes *Airheads*⁵³: chimp – Schleimbeutel; femmes – Waschlappen; goon – Vollidiot; maggot – Made; pussy – Weichling; scum-sucking weasel – schleimscheißender Widerling; slick – Schleimer; wacko – Verrückte.

An der Beleidigung „scum-sucking weasel“ sieht man beispielsweise, dass eine Wortgruppe gesucht wurde, die auf die Lippenbewegungen passt. Der „Vollidiot“ hingegen passt nicht perfekt auf den „goon“. Schimpfworte sind einfach schwer zu übersetzen, egal ob Englisch-Deutsch oder Deutsch-Englisch.

4.2.3. „Sie hasst ihn mit der Glut von tausend Sonnen.“ – Zitate und Verweise

Laufend werden in amerikanischen Filmen Verweise auf andere Filme gegeben und aus ihnen oder anderer Literatur zitiert bzw. darauf verwiesen. Auch berühmte Sprüche und weltbekannte Reden (zB „I have a dream ...“ von Martin Luther King Jr. oder der Wahlslogan von Barack Obama „Yes, we can“ aus dem Jahr 2008) kommen hin und wieder vor. Wie aber geht man bei der Übersetzung solcher Zitate vor? Gibt es bereits eine Übersetzung, die man verwenden kann? Bei Aussprüchen aus anderen Filmen ist es auf jeden Fall von Vorteil, wenn der originale Text (also eine Abschrift aus dem zitierten Film) verwendet wird. Aber auch, wenn auf Filme verwiesen wird, sollte der richtige deutsche Titel verwendet werden. So passiert in *Singin' in the Rain*, dort wird nämlich zweimal *The Jazzsinger* erwähnt und als künftiges Vorbild für Tonfilme gehandelt. Wenn im Film Gedichte oder

⁵³ Moos, Ludwig: Making of ... Wie ein Film entsteht. Band 2, 2006. S. 287.

Liedtexte zitiert werden, wird die Sache schon etwas schwieriger. Speziell bei Gedichten bzw. Literatur sollte man als Dolmetscher nachprüfen, ob bereits eine (bekannte) Übersetzung existiert und – um den Wiedererkennungswert zu garantieren – diese sollte dann nach Möglichkeit auch verwendet werden. Zitate großer Dichter und Lyriker (zB William Shakespeare oder Rainer Maria Rilke) wurden meist bereits übersetzt und sind auch relativ bekannt. Hier sollte der Übersetzer bzw. der Dialogautor die bereits vorhandene Version einbinden, auch wenn dies seine Entscheidungsfreiheit einschränkt. Bei Liedtexten bekannter Songs stellt sich die Frage, ob eine Übersetzung im Deutschen überhaupt noch Sinn macht. Oft werden Lyrics beibehalten, damit auch in der deutschen Version klar ist, dass es sich um ein Lied handelt. Immerhin ist der originale Wortlaut meist im Ohr und man weiß eher, worum es geht. Handelt es sich eher um lokale Musikstücke, also keine weltbekannten Charts, kann man versuchen, den Text zu übersetzen. Das ist jedoch nur sinnvoll, wenn der Text des Liedes eine tragende Rolle spielt und unbedingt verstanden werden muss. Eine andere Möglichkeit ist, ein inhaltlich ähnliches europäisches bzw. deutsches Lied zu suchen, das eingesetzt werden kann. Für den Fall, dass Lieder übersetzt werden, muss sich auch der Synchronsprecher zum Singen bereit erklären, denn nicht alle Sprecher stehen für Gesang zur Verfügung, können manchmal auch gar nicht singen. Ist dies der Fall, kann es schon vorkommen, dass zusätzlich jemand engagiert werden muss, der den Gesangspart übernimmt und überdies auch noch eine ähnliche Stimme haben sollte. Dieses Extraengagement treibt wiederum die Produktionskosten in die Höhe.

4.2.4. „Wir sind nicht verschwunden, nur ein bisschen schwer auffindbar.“ –

Zensur und Textänderungen

Synchronisation ist die beste Möglichkeit einen Film nach eigenen Wünschen zu verändern. Das geringste Übel ist, wenn Text, der nicht wirklich handlungsrelevant ist, weggelassen wird, wenn man aufgrund der Kameraeinstellung noch nicht einmal sieht, dass jemand redet. Es ist jedoch ein grober Eingriff in die Filmgeschichte, wenn ganze Handlungen verändert werden – so passiert bei *Notorious* (1946)⁵⁴, Hitchcocks Spionagethriller, und bei *Die Zwei*, einer Serie aus dem Jahr 1971. *Weißes Gift* wurde erst fast 20 Jahre nach der deutschsprachigen Erstaussstrahlung erneut synchronisiert und kam ansatzweise an die ursprüngliche Handlung heran (*Berüchtigt*). *Die Zwei*, eine Serie mit Tony Curtis und Roger Moore, war im Original (*The Persuaders!*) wenig erfolgreich. Die deutsche Version hingegen brillierte mit Ironie und flotten Sprüchen. Als die Produzenten davon Wind bekamen, heuerten sie Dolmetscher an, die die deutschen Dialoge für die französische und englische Version übersetzen sollten.

Dass aufgrund von Brutalität ganze Szenen entfernt werden, ist man mittlerweile ja gewohnt, aber der normale Sprechtext sollte sich schon so gut wie möglich am Original orientieren (siehe 4.1.2. „Da geht ein schrecklicher Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus um die Schule“ – Die Rohübersetzung). Was also tun, wenn sich zwei Leute unterhalten wollen und ein dritter dolmetscht? Was tun, wenn in der Synchronversion kein Dolmetscher nötig ist, weil plötzlich beide dieselbe Sprache sprechen. Der Dolmetscher wäre in diesem Fall ja nicht mehr nötig, aber er ist nun mal auf dem Filmstreifen verewigt. Eine derartige Situation kommt in Quentin Tarantino *Inglourious Basterds* vor, als Korporal Wilhelm Wicki (gespielt von Gedeon Burkhard) für Leutnant

⁵⁴ Von diesem Film gibt es zwei Synchronversionen: *Weißes Gift* (1950 Österreich, 1951 Deutschland) und *Berüchtigt* (1969 Deutschland). Beide Versionen geben nicht den ursprünglichen Inhalt wider.

Aldo Raine (dargestellt von Brad Pitt) übersetzen musste, als dieser sich mit dem deutschen Gefreiten Butz (gespielt von Sönke Möhring) unterhält. In der deutschen Filmfassung sprechen die Basterds auch deutsch und so haben sie den gesamten Text (in dieser Szene) abgeändert, damit Gedeon Burkhard überhaupt Text zu sprechen hat.

*Inglourious Basterds*⁵⁵ (Transkription Original):

Lt. Raine: English?
Pvt. Butz: Nein.
Lt. Raine: Wicki! Ask him, if he wants to live.
Col. Wicki: Willst du am Leben bleiben?
Pvt. Butz: Ja, Sir.
Lt. Raine: Tell him, to point out on this map the German position.
Col. Wicki: Zeig' uns auf der Karte, wo die deutsche Stellung ist.
Lt. Raine: Ask him, how many Germans.
Col. Wicki: Wie viele Deutsche?
Pvt. Butz: Könnten zwölf sein.
Col. Wicki: Round about twelve.
Lt. Raine: What kind artillery.
Col. Wicki: Was haben sie für Waffen?
Pvt. Butz: Sie haben hier einen Maschinengewehrgraben, nördlich ausgerichtet.

(...)
Lt. Raine: In case that he survives the war. When you're home, what 'cha gonna do?
Col. Wicki: Solltest du den Krieg überleben, was machst du, wenn du nach Hause kommst?
Pvt. Butz: Ich werde meine Mutter umarmen, wie nie zuvor in meinem Leben.
Col. Wicki: He's gonna hug his mother.
Lt. Raine: Why did not?! Ask if he's gonna take off the uniform.
Col. Wicki: Hast du vor die Uniform abzulegen?
Pvt. Butz: Ich werde sie nicht nur ausziehen, ich werde sie verbrennen.
Col. Wicki: He's gonna burn it.
Lt. Raine: Yeah, that's what we thought. We don't like that. You see, we like our Nazis in uniform. That way, you can spot 'em just like that.

⁵⁵ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 0:35:24-0:37:34.

Col. Wicki: Siehst du, wir mögen unsere Nazis lieber in Uniform.
Dann können wir sie so identifizieren.

Lt. Raine: But you take off that uniform, ain't nobody gonna know
that you was a Nazi. And that don't sit well with us.

Col. Wicki: Aber wenn du die Uniform ablegst, weiß niemand mehr,
dass du ein Nazi warst und das haben wir nicht so gern.

Lt. Raine: So I'm gonna give you a little somethin' you can't take
off.⁵⁶

Inglourious Basterds (Transkription deutsche Synchronversion):

Lt. Raine: Hast du Schiss?

Pvt. Butz: Ja.

Lt. Raine: Wicki! Ich brauch dich zum Händchenhalten.

Col. Wicki: Willst du am Leben bleiben?

Pvt. Butz: Ja, Sir.

Lt. Raine: Da will sich wohl einer um das Baseballmatch drücken.

Col. Wicki: Dann zeig uns auf der Karte, wo die deutsche Stellung
ist.

Lt. Raine: Wir können ihm aber auch die Eier abschneiden.

Col. Wicki: Wie viele Deutsche?

Pvt. Butz: Es könnten zwölf sein.

Col. Wicki: Er will seine Eier behalten.

Lt. Raine: Und ich hab mich schon so gefreut.

Col. Wicki: Was haben sie für Waffen?

Pvt. Butz: Sie haben hier einen Maschinengewehrgraben, nördlich
ausgerichtet.

(...)

Lt. Raine: Jetzt haben wir aber immer noch ein Problem, wenn wir
ihn laufen lassen.

Col. Wicki: Und, was hast du als erstes vor, wenn du nach Hause
kommst?

Pvt. Butz: Ich werde meine Mutter umarmen, wie nie zuvor in mei-
nem Leben.

Col. Wicki: Ooohhh.

Lt. Raine: Das ist wirklich süß. Und danach spült er seine Orden
das Klo runter.

Col. Wicki: Hast du vor die Uniform abzulegen?

⁵⁶ Vgl. *Inglourious Basterds* Screenplay:
http://twcawards.com/assets/downloads/pdf/Inglourious_screenplay.pdf, S. 37ff.
2010-03-23.

- Pvt. Butz: Ich werde sie nicht nur ausziehen, ich werde sie verbrennen.
- Col. Wicki: Ganz schlecht.
- Lt. Raine: Ja, das haben wir uns gedacht und das gefällt uns nicht. Wir mögen unsere Nazis lieber in voller Montur. Dann kann man sie nämlich zack erkennen. Ganz schnell.
- Col. Wicki: Außerdem wär's doch schade um die schicke Uniform. Ihr seht so schön schneidig damit aus.
- Lt. Raine: Wenn du die Uniform nämlich ablegst, weiß keiner mehr, dass du ein Nazi warst. Und das haben wir nicht so gern.
- Col. Wicki: Und die ganzen Mädels. Keiner zu Hause wüsste, wie viele Juden du auf dem Gewissen hast. Das wär doch schade.
- Lt. Raine: Deshalb schenk ich dir jetzt was, das du nicht ablegen kannst.

Der deutsche Dialog bringt zwar den Inhalt wieder, jedoch kann man Lt. Raine mit Aussagen wie „Da will sich wohl einer um das Baseballmatch drücken.“ oder „Und danach spült er seine Orden das Klo runter.“ nicht mehr ganz ernst nehmen. Derartige Aussagen zerstören die Ernsthaftigkeit der Figur und Lt. Aldo Raine wirkt direkt lächerlich. Unter anderem vermittelt sein Getue auch Unterwürfigkeit. Er ist zwar der „Häuptling“ der Basterds, wartet hier allerdings – aufgrund der visuellen Umstände – zuerst die Reaktion eines Rangniedrigeren ab, bevor er selbst etwas dazu sagt. Faerber meint dazu: „Ja, das ist dann wiederum das Gleiche wie beim Humor, wo man sich an Gegebenheiten anpassen muss und wo ich aus Erfahrung weiß, wie lange da in den Synchronstudios drüber diskutiert wird und wie lang da drüber geackert wird.“⁵⁷ Kleinigkeiten werden zum Teil auch noch im Synchronstudio schnell geändert, da es dem Synchronregisseur doch anders besser passen würde oder weil sich der Synchronsprecher zu Wort meldet und eigene, im besten Fall qualifizierte Vorschläge einbringt.

⁵⁷ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

Das oben genannte Beispiel ist zwar der größte derartige Eingriff, den dieser Spielfilm liefert, aber nicht der einzige. Christoph Waltz spricht zu Beginn des Filmes mit dem französischen Milchbauer Perrier LaPadite (dargestellt von Denis Menochet) französisch und bittet ihn im Original um einen Sprachwechsel zu „anglais“. In der Synchronversion wechselt Waltz vom Französischen in seine Muttersprache. Derartige „Deutsch-Englisch-Sager“ kommen jedoch öfter vor und sind soweit nicht störend.

4.3. Paralinguistische Probleme

„Paralinguistik“ ist laut der Brockhaus Enzyklopädie ein Aspekt der Sprachwissenschaft, der „diejenigen Signale im Kommunikationsprozeß erforscht, die die sprachl. Äußerungen begleitet, ohne i. e. S. Mitteilungsfunktion zu haben, zB Sprechpausen, Sprachrhythmus, Atmung, Intonation, Tonhöhe, Lautstärke, Akzentuierung, Gestik und Mimik.“⁵⁸

Im großen Fremdwörterbuch des Dudenverlags wird Paralinguistik als „Teilbereich der Linguistik“ beschrieben, „in dem man sich mit Erscheinungen befasst, die das menschliche Sprachverhalten begleiten od. mit ihm verbunden sind, ohne im engeren Sinne sprachlich zu sein (zB Sprachintensität, Mimik (...)).“⁵⁹

Erika Fischer-Lichte, ihres Zeichens Theaterwissenschaftlerin und Autorin der dreibändigen Bücherreihe „Semiotik des Theaters“, erklärt im Kapitel „Paralinguistische Zeichen“ im ersten Band⁶⁰ ihres Werkes eben deren Bedeutung:

„Unter paralinguistischen Zeichen verstehen wir alle vokal erzeugten Laute, die weder als a) linguistische Zeichen noch als b) musikalische Zeichen noch als c) ikonische vokale Zeichen für nicht vom Menschen stammende Laute (wie Hundegebell, Vogelgezwitscher, Bahngeratter etc.) hervorgebracht werden.“⁶¹

Des Weiteren schreibt sie, dass man paralinguistische Zeichen unterteilen kann in auditive Merkmale und Substanzmerkmale.

⁵⁸ Brockhaus Enzyklopädie, 1991. S. 522.

⁵⁹ Das große Fremdwörterbuch, 2000. S. 986.

⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.

⁶¹ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, 1988. S. 38.

„Als auditive Merkmale können Tonhöhe, Tonstärke, Höhenverlauf, Dauer, Artikulation, Betonung, Qualität, Rhythmus, Resonanz, Tempo fungieren, als Substanzmerkmale Intensität, Zeit, Grundfrequenz, Grundfrequenzverlauf, Formantverlauf.“⁶²

Zur Paralinguistik zählen also nonverbale, aber durch das Sprechorgan erzeugte Geräusche, die keine sprachliche Aufgabe erfüllen und nicht immer schriftlich dargestellt werden können.

4.3.1. „Warum sprichst du denn so komisch?“ – „Das ist der Stimmbruch, ich bin doch schon zwei Jahre.“ – Stimme und Charakter

Wenn man die Originalstimmen der Schauspieler mit den Synchronstimmen vergleicht, fällt in erster Linie auf, dass sie nicht immer ähnlich klingen. Viel wichtiger als deckungsgleiche stimmliche Merkmale ist, dass die Stimmqualität und das Aussehen übereinstimmen. Thomas Herbst spricht in seinem Buch⁶³ von Charakteräquivalenz. Das bedeutet, dass die Akustik zur Optik des Schauspielers passen muss und das sowohl im Original als auch in der Synchronversion. Auch wenn unsere Einschätzung nicht immer der Realität entspricht, so glauben wir anhand von Stimmen Charakterzüge erkennen zu können. Whitman-Linsen erklärt dies mit: „When we hear a certain voice we often associate it with physical details of the speaker: size, weight, personality, outward appearance.“⁶⁴ Eine tiefe Stimmlage bei langsamem Tempo drückt beispielsweise Gemütswärme, Ruhe und Behagen aus. Im Gegensatz dazu vermittelt eine hohe Stimme bei

⁶² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, 1988. S. 38.

⁶³ Herbst, Thomas: Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien, 1994.

⁶⁴ Whitman-Linsen, Candace: Through the Dubbing Glass, 1992. S. 40.

raschem Tempo Hektik, Stress und Ruhelosigkeit. Des Weiteren kann Lautstärke Selbstbewusstsein bzw. das Fehlen von Lautstärke Schüchternheit ausdrücken. Kennt man als Rezipient beispielsweise nur die Synchronversion, erscheint es einem gar nicht komisch, wenn die Stimme zu hoch oder zu leise ist oder vielleicht gar nicht zum Schauspieler passt.

Christoph Waltz erfüllt seine Rolle, nämlich die des SS-Standartenführers Hans Landa, ganz hervorragend. Seine Stimmbandbreite ist derart weit gefächert, dass die deutschsprachigen Zuschauer den Vorteil haben, dass Waltz die deutsche Synchronversion selbst gesprochen hat. Es wäre eine Herausforderung der Extraklasse geworden, für Waltz Synchronsprecher zu finden, zumal er in der Originalversion von *Inglourious Basterds* immerhin vier Sprachen spricht und eine doch recht eigentümliche Ausdrucksweise pflegt. In wissenschaftlichen Texten⁶⁵ wird häufig darauf hingewiesen, dass der Schauspieler und sein Synchronsprecher keine ähnlichen Stimmen haben müssen, jedoch trifft das nicht immer zu. Angenommen Waltz wäre nicht allen vier Sprachen mächtig gewesen, so wäre ein Synchronsprecher zum Einsatz gekommen. In diesem Fall ist eine annähernd gleiche Stimmlage wünschenswert. „Bei *Kronprinz Rudolf* wurde versucht, Stimmen zu finden, die in Stimmlage und Charakter dem Original sehr nahe sind“, erzählte mir Philipp Mosser, der bei dem österreichischen Zweiteiler Sounddesign und Tonschnitt übernommen hat. Es wurde „ein Stimmen-Casting (...) veranstaltet. Darsteller und Sprecher wurden in das Tonstudio eingeladen und mussten zu drei verschiedenen Szenen des Filmes sprechen.“ Nachdem „die Aufnahmen synchron geschnitten und vom Synchronregisseur,

⁶⁵ Vgl. Herbst, Thomas: Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien, 1994. S 84 ff.

Vgl. Whitman-Linsen, Candace: Through the Dubbing Glass, 1992. S 39 ff.

den Herstellungsleitern, Produzenten und Koproduzenten begutachtet“ wurden, „wurden Entscheidungen getroffen.“⁶⁶

Am Beispiel der Lina Lamont in *Singin' in the Rain* wäre es eine Verletzung der oben angesprochenen Äquivalenz, wenn sie in der deutschen Synchronfassung eine tiefe Brummbär-Stimme hätte. Die Piepsstimme macht die Handlung erst aus, denn ohne sie wäre keine Synchronstimme (im Film) nötig gewesen. Für den Film *Der König der Duelle* (*The duelling Cavalier*) in *Singin' in the Rain* „muss die naive [Kathy]⁶⁷ Selden (Debbie Reynolds in ihrer ersten großen Rolle) den Stummfilmstar Lina Lamont (unvergesslich gespielt von Hean Hagen) synchronisieren, weil die Stimme der Diva für den Tonfilm als zu grell empfunden wurde. Ironischerweise wurde Debbie beim Gesang wiederum von Betty Royce synchronisiert, die nicht einmal im Abspann erwähnt wurde.“⁶⁸ Daraus ergibt sich, dass im Sinne der Aufrechterhaltung der Filmillusion eine ähnliche Klangfarbe der Stimme besonders dann wichtig ist, wenn mehrere Sprachen gesprochen werden und mindestens eine davon vom Originalfilm übernommen wird, oder wenn gesungen wird und dies ebenfalls von Originalsoundtrack verwendet wird.

Die Stimmlage und der Ausdruck, die Betonung und die Aussprache geben Auskunft über den Charakter und die Herkunft einer Person. Im Film ist das nicht anders. Damit ein Synchronsprecher die Rolle bzw. den Charakter der Rolle originalgetreu übernehmen oder interpretieren kann, sollte er den Film oder zumindest Teile davon gesehen haben oder aber dementsprechend genaue Anweisungen vom Dialogregisseur erhalten. Auf die Frage ob er den ganzen Film oder nur jene Ausschnitte sehen darf, die er dann synchronisiert, versicherte mir Peter Faerber, dass er bei großen Rollen mehr als nur

⁶⁶ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

⁶⁷ Berger schrieb Kelly, das Mädchen heißt allerdings Kathy. (Anm. C. A.)

⁶⁸ Berger, Ronald: Film, 2007. S. 436.

seine Ausschnitte sehen dürfe, „[a]ber nicht einmal bei *Schindlers Liste* hab ich den ganzen Film gesehen“ und das obwohl Amon Göth (gespielt von Ralph Fiennes) eine der Hauptpersonen war. Bei dieser einen „Szene, in der er das Hausmädchen so verprügelt, weil er sie eigentlich liebt (...), hab ich dann wirklich nicht gewusst, wo das hin-geht und (...) [da] hab ich dann gesagt: ‚Aus, Schluss, Pasta. Ich muss diese Szene jetzt sehn.‘“⁶⁹ Das Problem ist hier also, dass der Synchronsprecher – wie schon vorher der Rohübersetzer – die Szene, wenn sie völlig aus dem Zusammenhang gerissen wurde, nicht interpretieren kann. Und dabei sollte sich dieselbe Figur im Original und der Fremdsprachenfassung vom Charakterlichen her ähneln. Herbst zitiert in seinem Buch Gerhard Müller-Schwefe, dessen Text „Zur Synchronisation von Spielfilmen“ 1983 in „Literatur in Wissenschaft und Unterricht“ veröffentlicht wurde. Müller-Schwefe erklärte die Anforderungen an die Synchronsprecher so, dass „es sich neben der adäquaten lexikalischen, syntaktischen und semantischen Wiedergabe des Originaltextes auch darum handelt, den Ausdruck des Originals phonetisch angemessen wiederzugeben, dem Zusammenhang zwischen gestischem Ausdruck und sprachlicher Vermittlung Rechnung zu tragen und die Funktion der Figuren im Zusammenhang der Figurenkonstellationen nicht zu verändern.“ Der Synchronsprecher muss sich „im Sprechen den Bedingungen anpassen, die bereits durch die in der Originalfassung festgelegte Interpretation fixiert sind.“⁷⁰

Die Glaubwürdigkeit eines Schauspielers hängt unmittelbar mit seiner Stimme zusammen. Würde also ein Schauspieler in jedem Film oder für jede Rolle einen anderen Synchronsprecher haben, könnte man sich als Filmrezipient nie vollständig der Illusion hingeben. Eine ständig wechselnde Stimme beim selben Darsteller wäre verwirrend. Deshalb haben gewisse Stars auch bestimmte Stammsprecher, die ihnen

⁶⁹ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁷⁰ Vgl. Herbst, Thomas: Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien, 1994. S 87.

zugeteilt sind. Da es jedoch nicht so viele Sprecher wie Schauspieler gibt, kommt es recht häufig vor, dass sich verhältnismäßig viele Darsteller ein und denselben Synchronsprecher teilen. So spricht beispielsweise Ulrike Stürzbecher Jennifer Aniston, Kate Winslet, Patricia Arquette, Frances O'Connor und Ellen Pompeo als Dr. Meredith Grey, Marie Bierstedt leiht unter anderem Kate Beckinsale, Kirsten Dunst, Anne Hathaway, Kate Hudson und gelegentlich Jessica Alba ihre Stimme und Benjamin Völz synchronisiert Keanu Reeves, Matthew McConaughey, James Spader, Charly Sheen, Eric Bana und früher auch noch Rupert Everett, Patrick Dempsey, Daniel Day-Lewis und weitere Kollegen.⁷¹ Schließt man also während eines (synchronisierten) Filmes die Augen und konzentriert sich auf die Stimmen, so sieht man meist mehrere bekannte Gesichter zu ein und derselben Stimme. Das umgekehrte Problem haben Freunde und Familie von Synchronsprechern. Faerber meint dazu: „[I]n meinem Umfeld, die Leute, die mich kennen, (...) sagen: ‚Ich kann mir keine Filme ansehen, die du synchronisiert hast. Ich werde wahnsinnig. Ich seh’ ständig irgendeinen Schauspieler und dann hör’ ich deine Stimme dazu, ich krieg das nicht zusammen.‘“⁷² Kompliziert wird das Ganze, wenn zwei Akteure, die denselben Sprecher haben, in einem Film gemeinsam vorkommen. Beispielsweise teilen sich Jude Law und Collin Farrell die deutsche Stimme des Florian Halm. Da aber beide Hollywood-Stars in *Das Kabinett des Doktor Parnassus* mitspielen, wurde kurzerhand umdisponiert und Farrell erhielt Markus Pfeiffer als deutsche Stimme.⁷³

Bei Sitcoms oder auch Zeichentrickserien lernen die Synchronsprecher ihre Stammcharaktere bald recht gut kennen und „dann weiß man einfach schon, wie die reagieren.“ „Mit der Zeit kennt man diese

⁷¹ Siehe Deutsche Synchronkartei: <http://synchronkartei.funzi.de/>, 2010-04-11.

⁷² Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁷³ Siehe Deutsche Synchronkartei – Das Kabinett des Doktor Parnassus: <http://synchronkartei.funzi.de/?action=show&type=film&id=16146>, 2010-04-10.

Zeichentrickfiguren, ihren Habitus und weiß (...) wann dann bestimmte Laute vorkommen (...). Man müsste ja ein Leguan sein, wenn man das mit der Zeit nicht mitkriegt, die Muster sind eigentlich immer die gleichen“, schwelgt Faerber in Erinnerungen. Die Synchronisation von animierten Figuren ist aber auch eine immense stimmliche Belastung, weil „die Zeichentrickstimmen sind sehr anstrengend.“ Wir haben dann „noch rumgekreischt, bis wir in der Früh keine Stimme mehr gehabt haben.“⁷⁴

4.3.2. „Du sollst mir auf den Mund schau.“ – Lippensynchronität

Die Lippensynchronität ist wohl das erste Schlagwort, das einem in den Sinn kommt, wenn man über Filmsynchronisation nachdenkt. Deshalb ist es auch ziemlich überraschend, dass der so genannten „lip synch“ in der Praxis bei Weitem nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, wie erwartet – zumindest was die qualitative Lippensynchronität angeht. Prinzipiell unterscheidet man die qualitative und die quantitative (auch temporale) Übereinstimmung der Mundbewegungen. Bei der qualitativen Lippensynchronisation spielen eine Reihe von Faktoren eine große Rolle, darunter die Kameraeinstellung, der Kamerawinkel, sowie Schärfe und Beleuchtung (siehe Exkurs: „Kamera ab!“ – „Kamera läuft.“ – „Ton ab!“ – „Ed, wir drehen ohne Ton.“ – Kamera- und Tontechnik). Abgesehen von den technischen Kriterien spielt auch der Schauspieler selbst eine große Rolle. Manche Menschen neigen dazu ihren Mund beim Reden nur geringfügig zu bewegen (vgl. Hugh Grant), bei anderen wiederum kann man die Lippen perfekt lesen (zB Emma Thompson). Deshalb sollte die individuelle Artikulation der jeweiligen Schauspieler nicht außer Acht gelassen werden. Ausschlaggebend ist, ob der Mund bei einer Nahaufnahme geschlossen, halboffen oder offen ist, um zu bestimmen, wie viel Text

⁷⁴ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

auf die Lippen gelegt werden kann. Bei Konsonanten unterscheidet man etwa bilabiale (p, b, m), labiodentale (f, v) und jene, bei denen die Lippen vorwiegend nicht beteiligt sind (d, t, k, g, s, r).⁷⁵ Bei Vokalen liegt das Hauptaugenmerk darauf, dass der Mund beispielsweise bei einem „i“ stark gespreizt, bei einem „o“ hingegen stark gerundet ist. Trotzdem weiß Peter Faerber: Lippensynchronität „ist schon sehr wichtig, aber man übersieht das. Es gibt auch Sehgewohnheiten.“⁷⁶ Nicht zu vernachlässigen ist auch der Lärmpegel einer Szene. Laute Geräusche können die Sorgfalt der Lippensynchronität anzweifeln. Wichtiger als die qualitative ist jedoch die quantitative Lippensynchronität. Diese Art der Übereinstimmung ist darauf ausgerichtet, dass Ton und Bild gleichzeitig beginnen und aufhören, also die optische und die akustische Ebene isochron verlaufen. Dazu Faerber: „Das Wichtigste ist, dass du absolut gleich fertig sein musst.“⁷⁷ Hört man eine Figur bereits reden, bevor sich ihr Mund bewegt bzw. hört man eine Person noch sprechen, nachdem die Lippen geschlossen sind, ist dies – vor allem auch für Laien – weit störender, als wenn aus einem „pardon me“ ein „Entschuldigung“ wird, obwohl die Lippenbewegungen überhaupt nicht übereinstimmen. Der Synchronsprecher weiß, dass es in der Praxis auch nicht einfach ist, Sprechpausen richtig zu setzen: „Wenn du eine Pause setzt, die im Original vielleicht wirklich eine Pause ist, (...) dann schaut das in der synchronisierten Fassung vielleicht wie ein Fehler aus.“⁷⁸

Bis zu einem gewissen Grad kann die quantitative Synchronität durch die Sprechgeschwindigkeit ausgeglichen werden. Hier ist jedoch zu beachten, dass es dem Zuschauer sehr wohl auffällt, wenn schnell gesprochen wird, sich die Lippen aber nur langsam bewegen. Deshalb ist diese Methode nur bedingt praxisfähig. Eine weitere Möglichkeit ist

⁷⁵ Vgl. Whitman-Linsen, Candace: *Through the Dubbing Glass*, 1992. S. 23.

⁷⁶ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

es, einfach die Abspielgeschwindigkeit hochzudrehen. Dazu meint Philipp Mosser allerdings: „Einen genauen Wert, wie weit die Sprache verändert werden kann, gibt es nicht. Er ist allerdings sehr begrenzt, da trotz der vielen technischen Möglichkeiten, man solche technischen Eingriffe sehr schnell merkt.“⁷⁹ Ob eine Synchronisation gelingt, liegt jedoch immer noch an den Fähigkeiten der Sprecher.

Auf die Asynchronität von Ton wird im Film *Singin' in the Rain* eingegangen. Als bei der Preview des ersten Lockwood-Lamont-Tonfilms die Filmrolle hängen bleibt, passt der Ton nicht mehr zum Bild und ist um zirka drei Sekunden verzögert.

*Singin' in the Rain*⁸⁰ (Transkription Original):

R. F.: What's that?
Roscoe: The sound. It's out of synchronisation.
R. F.: Tell them to fix it.
Roscoe: Yes, Sir.
(...)
Lina: „Yes, yes, yes.“ (schüttelt den Kopf)
Evil guy: „No, no, no.“ (nickt)
Lina: „Yes, yes, yes.“ (schüttelt den Kopf)
Evil guy: „No, no, no.“ (nickt)

Singin' in the Rain (Transkription deutsche Synchronversion):

R. F.: Was ist das?
Roscoe: Gerutscht! Jetzt kommt alles unsynchron.
R. F.: Sofort stoppen lassen den Film!
Roscoe: Jawohl.
(...)
Lina: „Doch, doch, doch.“ (schüttelt den Kopf)
Bösewicht: „Nein, nein, nein.“ (nickt)
Lina: „Doch, doch, doch.“ (schüttelt den Kopf)
Bösewicht: „Nein, nein, nein.“ (nickt)

⁷⁹ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

⁸⁰ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 0:55:52-0:56:33.

Das „Doch, doch, doch“, das eigentlich der Bösewicht sagen sollte, ist etwas zeitverzögert und passt so plötzlich genau auf die Lippenbewegungen, jedoch nicht auf die Körpersprache von Lina. Umgekehrt gilt das Selbe. Linas „Nein, nein, nein“ ist so weit verrutscht, dass der Schurke trotz des Nickens anscheinend gegen eine körperliche Annäherung der beiden ist.

„Wir kommunizieren ständig, wenn auch nicht immer verbal. Mimik, Gestik und Körperhaltung sind ebenso Teil der Kommunikation wie das Gespräch (...). Und für all diese Bereiche gibt es Regeln, die (...) dazu beitragen, Missverständnisse zu vermeiden.“⁸¹

An diesem Beispiel erkennt man also, dass bei der Synchronisation auch Gestik und Mimik beachtet werden müssen. Oft betont man ganz unbewusst eine Silbe indem man etwa eine Augenbraue hochzieht oder man nimmt die Hände zu Hilfe, wenn man etwas klarstellen will oder ausdiskutiert. Derartige Bewegungen müssen in den Synchronisationsprozess einbezogen werden und der Dialog muss der optischen Vorgabe angepasst werden, andernfalls führt dies zu einer Asynchronie von gesehener Tätigkeit und gehörter Sprachmelodie. Das heißt, dass Mimik und Gestik des Schauspielers mit der Synchronfassung nach Möglichkeit übereinstimmen. So passt beispielsweise zu einem italienischen Schauspieler kaum die feine englische Art und umgekehrt ist es genauso. Wie viel Asynchronität man den Zuschauern im Bereich Mimik und Gestik zumuten kann, hängt erneut von Kameraeinstellung und -winkel sowie der Beleuchtung ab. Klar ist allerdings, dass man – auch wenn man die Person von hinten sieht – bemerkt, wenn sie spricht und wann sie nichts von sich gibt. Sollte das Missverstehen von Handbewegungen aufgrund von kulturellen

⁸¹ Rohner, Susanne: Knigge. Erfolgreich durch gutes Benehmen, 2009. S. 72.

Unterschieden nicht eindeutig ausgeschlossen werden können, so besteht die Möglichkeit, Gesten durch Eingriffe in den Dialog zu erklären.

Da es aber so viele verschiedene Formen der Synchronität gibt, ist es gar nicht so einfach zu bestimmen, welche nun die wichtigste ist. Gerhard Pisek zitiert in seinem Buch „Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation.“ Dieter Götz und Thomas Herbst⁸², die folgende Reihung vorgeschlagen haben: „Übereinstimmung der Dauer des Gesprochenen, Übereinstimmung der Sprechgeschwindigkeit, Übereinstimmung – bei möglichst geringfügiger Zeitverschiebung – der ‚lippenaktiven‘ artikulatorischen Segmente, Übereinstimmung der Lokalisation des Nucleus⁸³ einschließlich der nucleusbegleitenden Gestik und Mimik.“⁸⁴ Und natürlich sollte auch der Inhalt der Dialoge beachtet und übertragen werden.

Exkurs: „Kamera ab!“ – „Kamera läuft.“ – „Ton ab!“ –
„Ed, wir drehen ohne Ton!“ –
Kamera- und Tontechnik

Die Kameraeinstellung (Totale, Nahaufnahme, Close-Up) und der Kamerawinkel (frontal, seitlich, von hinten) sind insofern zu beachten, als dass man je nach Ausrichtung die Mundbewegung besser sieht oder – wie auch bei starker Unschärfe und schlechter Beleuchtung – eher vernachlässigen kann. Istvan Fodors phonetischer An-

⁸² Götz, Dieter; Herbst, Thomas: „Der frühe Vogel fängt den Wurm: erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation.“ In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 12, 1987. S. 13-26.

⁸³ Nucleus entspricht der Betonung einer einzelnen Silbe, unter Umständen auch in Kombination mit Mimik und/oder Gestik.

⁸⁴ Pisek, Gerhard: Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation., 1994. S. 112.

satz⁸⁵ erklärt inwiefern die Kameraeinstellungen und Kamerawinkel für die Lippensynchronität ausschlaggebend sind. Daraus ergeben sich folgende Kombinationen:

Totale, frontal: Bei einer frontalen Totale kann man eventuell zwischen Konsonanten und Vokalen unterscheiden, jedoch bestimmt den Redeanfang und Redeschluss wahrnehmen.

Totale, seitlich: Bei der seitlichen Totale nimmt man den Redeanfang und Redeschluss wahr.

Totale, von hinten: Die Totale von hinten verrät aufgrund der Bewegung des Brustkorbes den Beginn und das Ende des Redeflusses.

Nahaufnahme, frontal: Die frontale Nahaufnahme verrät den Unterschied zwischen labialen und anderen Konsonanten, sowie zwischen geschlossenen und offenen Vokalen, wobei deren Wahrnehmbarkeit von der Artikulation des Schauspielers abhängig ist.

Nahaufnahme, seitlich: Die seitliche Nahaufnahme ermöglicht eine Unterscheidung zwischen Konsonanten und Vokalen.

Nahaufnahme, von hinten: Bei der Nahaufnahme von hinten kann man bestenfalls den Redeanfang und Redeschluss wahrnehmen.

Close-Up, frontal: Das frontale Close-Up ist sowohl für Dialogautor als auch für Synchronsprecher eine Herausforderung für sich. Man kann zwischen labialen und – bei deutlicher Artikulation – sogar zwischen bilabialen und labio-dentalen Konsonanten bzw. allen Vokalen unterscheiden.

Close-Up, seitlich: Beim seitlichen Close-Up ist eine Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Vokalen bzw. von allen Konsonanten möglich.

⁸⁵ Fodor, Istvan: Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization, 1969. In: Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae 19. 1969. S. 69-106, 378-394.

Close-Up, von hinten: Das Close-Up von hinten gibt lediglich Aufschluss über Redeanfang und Redeschluss.⁸⁶

„[W]enn man den Schauspieler im Film von hinten oder von der Seite sieht oder wenn man den Mund schlecht sieht (...), nimmt man das natürlich schon wahr“⁸⁷, verrät Peter Faerber.

Dank der modernen Tontechnik kann man heutzutage sogar „aus einer Frauen- eine Männerstimme machen“⁸⁸. Text lippensynchron zusammenzufügen ist also das geringste Problem. Selbstverständlich hat der Synchronsprecher trotzdem noch die Aufgabe seinen Job verlässlich und verantwortungsbewusst zu erledigen. Es ist also von Vorteil und erspart dem Toncutter eine Menge Arbeit, wenn der Sprecher rechtzeitig zu reden beginnt. „Es wird immer runter gezählt: 4 – 3 – 2 – 1 – und dann weißt du, dass du bei der ‚0‘ anfangen musst. Dann ist Bildbeginn und nicht ‚äh‘ und anfangen.“⁸⁹ Wenn aber beispielsweise die Aufnahme perfekt ist, jedoch um wenige Augenblicke zu früh oder spät eingesetzt hat, kann der Toncutter die Audiospur – sofern es sich um Video und nicht um Film handelt – kurzerhand verschieben und an die Lippenbewegungen anpassen. Schließlich ist neben dem „Taken“ des Filmes genau das die Aufgabe eines Toncutters. „Er überwacht bei der Synchronisation die Synchronität und legt dann die Sprache lippensynchron an.“⁹⁰ Welche Aufgaben ein Synchronsprecher (7.2. Peter Faerber – Die Stimme aus der Praxis) und ein Toncutter bzw. Sounddesigner (7.3. Philipp Mosser – Der Sounddesigner) haben bzw. welchen Problemen sie sich stellen müssen, steht im Anhang.

⁸⁶ Vgl. Pisek, Gerhard: Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation, 1994. S. 101 f.

⁸⁷ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁸⁸ Zitat Maximilian Schnutt. Vortrag „Wie funktioniert eigentlich Fernsehen? Jobprofile und Arbeitsabläufe bei Fernsehproduktionen.“ SAE-Institut Wien, 5. Mai 2010.

⁸⁹ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁹⁰ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

4.4. Linguistische Probleme

4.4.1. „Superkalifragilistigexpialigetisch.“ –

Sprechbarkeit des Textes

Bei der Übersetzung von Filmen muss man beachten, dass das geschriebene Wort früher oder später von jemandem gesprochen wird. Es ist also wichtig, darauf zu achten, Texte sprechbar zu gestalten. Auch wenn das Vokabular der Charakterisierung einer Figur hilft, sollte man, wenn möglich, auf komplexe Wortkonstruktionen verzichten. Das Bewältigen oder Nichtbewältigen von Zungenbrecher dient meist jedoch der Komik einer Situation. Zungenbrecher, der schnelle Wechsel von englischstämmigen eingedeutschten (oder auch englisch ausgesprochene Namen) und originaldeutschen Wörtern oder auch die deutsche Nachsynchronisation deutscher Filme stellen eine große Herausforderung für Synchronsprecher dar. Zur Nachsynchronisation meint Peter Faerber übrigens: „Deutsch – Deutsch gehört zu den Schwierigsten, (...) da muss man gut schummeln können.“⁹¹

Wie bereits eingangs erwähnt, nimmt sich *Singin' in the Rain* den Wandel vom Stumm- zum Tonfilm zum Thema. Abgesehen von der neuen Technik war es nun auch nötig, dass die Schauspieler sich gut artikulieren können. Im Film wird dazu extra Stimmbildung und ein Sprachtraining absolviert, wobei sich Don Lockwood um einiges besser anstellt als die gehasste Kollegin Lina Lamont. Don hat das fragwürdige Vergnügen, sein Können bei Zungenbrechern unter Beweis zu stellen. Sein Chef R. F. unterstützt ihn dabei tatkräftig.

⁹¹ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

*Singin' in the Rain*⁹² (Transkription Original):

- R. F.: Chester chooses chestnuts,
cheddar cheese with chewy chives.
He chews them and he chooses them.
He chooses them and he chews them
those chestnuts, cheddar cheese and
chives in cheery, charming chunks.
- Cosmo: Wonderful! Do another one.
- R. F.: Thank you.
Moses supposes his toeses are roses
but Moses supposes erroneously.
Moses, he knowses his toeses aren't roses
as Moses supposes his toeses to be.

Singin' in the Rain (Transkription deutsche Synchronversion):

- R. F.: Schlachters Schlau schau
schluckt schlau schöne Schinkenscheiben.
Schon schnuppert er schelmisch,
schon schnaubt er und schnappt er
und der Schlachter schlägt ihn.
Schließlich scheint er schön zu schlafen,
doch er schießt vor Schelm zum Schild.
- Cosmo: Na wunderbar. Bitte noch einen anderen, ja?!
- R. F.: Ja, wie Sie wünschen.
Molly und Polly, die rollen mit dem Roller
vor Moritz dem Losen errötend davon.
Doch Moritz der Böse nimmt einfach ein Auto
und rollt über beide ganz frech dann hinweg.

Auch wenn hier R. F. Schwerstarbeit leistet und somit seinem Star die Show stiehlt, löst er diese Herausforderung ohne Probleme. Cosmos sarkastische Bitte einer Zugabe nimmt der Chef gerne wahr und liefert gleich die Grundlage für den folgenden Song. Dass Zungenbrecher bzw. Sprachtraining eine Hürde der besonderen Art sind, musste dann auch noch Audrey Hepburn als Eliza Doolittle in *My Fair Lady* am eigenen Leib erfahren. Mit *Es grünt so grün, wenn Spaniens Blüten blühen* wurde ihre Aussprache verbessert und das Genuschel ausge-

⁹² Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:45:46 - 00:46:14.

merzt. Als sie schließlich einwandfreies Englisch bzw. Deutsch sprach, freute sich Professor Henry Higgins: *Mein Gott, jetzt hat sie's*. Was macht man aber, wenn eine Textstelle nicht richtig über die Lippen kommen will? Der Fachmann gibt den schlichten Tipp: „Einen Kaffee trinken und dann noch einmal.“ Eine andere Möglichkeit ist, den Take zu überspringen, um ihn später erneut anzugehen. Faerber meint nur: „Jeder hat sein Waterloo. (...) Hoppalás und Happaladumpflás gibt's überall.“⁹³

Weiters sollte der richtigen grammatikalischen Zeit Aufmerksamkeit geschenkt werden. Eine geschriebene Geschichte wird meist in der Vergangenheit verfasst, mündliches Erzählen hingegen verläuft üblicherweise in der Mitvergangenheit.

*Inglourious Basterds*⁹⁴ (Transkription deutsche Synchronversion):

Lt. Raine: Wie hat die Schießerei angefangen?

Bridget: Der englische Offizier, er hat sich verraten.

Wäre es eine niedergeschriebene Erzählung, die nicht zum Sprechen vorgesehen ist, wäre Bridgets Wortlaut wahrscheinlich „Der englische Offizier verriet sich.“.

4.4.2. „Ni-nicht so schnell Doc, wovon sprechen Sie?“ – Textlänge und Sprechgeschwindigkeit

Textlänge und Sprechgeschwindigkeit sind zwei Komponenten, die hin und wieder gemeinsam auftreten. Dieses „Ace-Ventura-Phänomen“, also das Zuerst-ganz-tief-Luft-holen-um-dann-im-Anschluss-so-schnell-und-viel-wie-möglich-zu-sprechen-ohne-dabei-zu-atmen-bis-die-Stimme-schon-ganz-hoch-und-leise-wird-und-man-glaubt-dass-

⁹³ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

⁹⁴ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 1:37:29-1:37:34.

das-nicht-mehr-länger-klappt-Phänomen⁹⁵, ist eine Herausforderung, der nicht jeder Synchronsprecher gewachsen ist. Eine solche Kampfansage lässt sich auch nicht leicht in Takes unterteilen, da man eine derartige Stimmlage – wenn einmal unterbrochen – wohl kaum wieder so hinbekommt, als hätte man durchgehend so schnell und viel gesprochen.

Wie bereits in 4.3.2. „Du sollst mir auf den Mund schau.“ –Lippen-synchronität erwähnt, wird die Sprechgeschwindigkeit manchmal angepasst, um den Text rechtzeitig zu beenden bzw. richtig auf die Mundbewegung legen zu können. Der Grund dafür, dass die Geschwindigkeit des Sprechens angepasst werden muss, liegt darin, dass – bei normalem Sprechtempo – die Aussprache der deutschen Übersetzung eines Satzes etwa 20 Prozent mehr Zeit benötigt als die englische Originalversion (zB I wish you a wonderful day. – Ich wünsche dir einen wunderschönen Tag.). Sollte der Text für die Mundbewegungen trotz der 20-prozentigen Geschwindigkeitssteigerung allerdings immer noch zu lang sein, ist der einzig mögliche Ausweg die Kürzung des Textes. Keinesfalls sollte die Sprechgeschwindigkeit weiter erhöht werden. Der Synchronsprecher Faerber meint dazu: „Die Synchronbuchschreiber sind erfahrene alte Hasen, die die Länge von Texten sehr genau checken können. In Deutschland gibt’s wirklich unheimliche Profis.“⁹⁶ Wenn man sich also prinzipiell daran orientiert, dass das Tempo noch natürlich klingt und ein wenig auf die Geschwindigkeit der Lippenbewegungen achtet, sollte einer guten Übersetzung nichts im Wege stehen.

Ganz abgesehen von der Dauer des Sprechens hat beispielsweise „I am fine“ eine Silbe weniger als die deutsche Übersetzung „Es geht mir gut“.

⁹⁵ Bsp. siehe: Ace Ventura – When Nature Calls. Part 7.: http://www.youtube.com/watch?v=rtjcBlasz_o, 9:50-10:01. 2010-04-24.

⁹⁶ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

4.5. Sprachbezogene Probleme

4.5.1. „Geah vaschwind, du Flåchlåndtirola, zupf di!“ –

Sprachliche Varietäten, Dialekt und Akzent

Varietäten sind Sprachformen, die nebeneinander existieren und sich linguistisch vom gleichen Wortstamm ableiten lassen, wie etwa Österreichisch und Bundesdeutsch oder amerikanisches und britisches Englisch. Dialekte zählen zu den Untergruppen der Varietäten, können meist einer Region (Regiolekt) oder einer sozialen Schicht (Soziolekt) zugewiesen werden und sind nicht für die Synchronisation von fremdsprachigen Filmen geeignet (zB Tirolerisch oder Irisch). Grund dafür ist erneut die Erhaltung der Filmillusion. Theoretisch bestünde natürlich die Möglichkeit Dialekte mit Dialekten derselben Konnotation (Arbeiterstand, gehobene Schicht, ländliche Gegend, ...) zu synchronisieren. Aber warum sollten sich zwei Briten ausgerechnet auf Wienerisch unterhalten oder ein New Yorker und ein Texaner auf Vorarlbergerisch diskutieren? Solche „Ausartungen der Sprache“ würde erstens nicht jeder Rezipient verstehen und zweitens die Filmillusion total stören. Dialekte, Akzente und jegliche andere Varietäten der Sprache werden deshalb bei der Filmsynchronisation meist komplett außer Acht gelassen, sowohl Englisch-Deutsch als auch Deutsch-Englisch. Es wird fast ausnahmslos in die Standardsprache synchronisiert, was für das deutschsprachige Publikum Hochdeutsch bedeutet, für das englischsprachige je nach Herkunft britisches oder amerikanisches Standardenglisch. Defekte Sprache, also jegliche Abänderung der Standardsprache, kann gewollt als komisches Element eingesetzt werden⁹⁷ oder ungewollt lächerlich wirken. Genau um solch eine lächerliche Situation zu vermeiden, wollte Robert Dornhelm, Regisseur des österreichischen Zweiteilers *Kronprinz Rudolf*, dass auch die eng-

⁹⁷ Vgl. Schulkinder in *Finding Nemo*. Der Tintenfisch ist ein Bayer und der gelbblaue Fisch Schweizer.

lische Version nachsynchronisiert wird. Der Film wurde sowohl in Englisch als auch in Deutsch gedreht und Christian Clavier, der bekanntlich Franzose ist, hat ein dementsprechend „katastrophales Englisch gesprochen, dass der Dornhelm gesagt hat: ‚Nein, den will ich nicht.‘“ Und so bekam Peter Faerber den Auftrag, gleich zwei Sprachen zu synchronisieren. Besser ist, „[w]enn ein gewisses österreichisches Idiom beim Englischen durchkommt“⁹⁸, als das französische von Clavier.

Schauspieler lernen manchmal extra für eine Rolle einen Akzent, damit ihr Charakter glaubwürdig erscheint und dann wird genau dieser schwer erlernte „Sprachfehler“ in der Synchronfassung total ausgemerzt bzw. höchstens durch eine eigenartige Sprechweise oder Artikulierung ersetzt oder auch nur mittels einzelner Worte angedeutet. So genannte „dialect coaches“ haben so ihre Mühe, Schauspielern ihren heimatlichen Akzent abzugewöhnen, um ihnen dann den jeweiligen Rollendialekt beizubringen. Anhand des Südstaatslang von Lt. Aldo Raine in *Inglourious Basterds* kann dies ganz einfach aufgezeigt werden. Brad Pitt, ursprünglich aus Oklahoma, pflegt im Original eine sehr ungewöhnliche bzw. schwer verständliche Ausdrucksweise, da er den aus Tennessee stammenden „Apachen“ Aldo spielt. In der deutschen Version des Kriegsdramas spricht er einwandfreies Hochdeutsch. Würde er in der deutschen Filmfassung ebenfalls ein derartiges Kauderwelsch an den Tag legen, könnte man seine Figur nicht mehr ernst nehmen. Wenn Akzente oder Dialekte jedoch beibehalten werden, passiert dies nicht ohne Grund. Lt. Archie Hicox (dargestellt von Michael Fassbender) spielt im Film einen falschen SS-Offizier, der durch seinen britischen Akzent (= Regiolekt) auffällt und schließlich wegen seiner britischen Art sterben muss (siehe 4.5.3. „Mit jedem Kubikmilliliter Blut ...“ – Kulturspezifika). Um Charaktere oder deren Herkunft feststellen zu können, ist die Aussprache von enormer

⁹⁸ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

Wichtigkeit. Akzente, Regio- oder Soziolekte verraten viel über eine Person oder Figur. Deshalb erscheint es in deutschen Filmversionen auch immer etwas merkwürdig, wenn Figuren nach ein paar wenigen Worten einem gewissen Land zugeordnet werden, obwohl sie im Deutschen genau gleich klingen, wie alle anderen (vgl. der Brite in Amerika bei *Tatsächlich Liebe*).

Aber auch *Singin' in the Rain* bietet ein gutes Beispiel für defekte Sprache. Als der Film „zu sprechen“ beginnt, muss die Diva Lina Lamont ebenfalls lernen, sich entsprechend zu artikulieren. Also wird sie zu einer Sprachtrainerin geschickt, damit aus ihrem „Doch ich kann'n nicht lieb'n“ („An' I can't stand'm“) ein schönes „Doch ich kann ihn nicht lieben“ („And I can't stand him“) ⁹⁹ wird.

Fantasiesprache kann man ebenfalls zur Kategorie der defekten Sprache zählen. Sie kann so konzipiert sein, dass die Zuschauer sie trotzdem noch verstehen (*Willkommen bei den Sch'Tis*¹⁰⁰) oder so, dass nur der Sinn, nicht aber die einzelnen Wort verständlich sind (*Der große Diktator*¹⁰¹). In jedem Fall sollte es aber möglich sein, diese eigens ausgeklügelte Lautaneinanderreihung zu verstehen. Ob so oder so, Fakt ist, dass bei der Synchronisation von Fantasiesprachen auch eine komplett neue Fantasiesprache in der jeweiligen Synchronsprache entwickelt werden muss.

⁹⁹ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 00:44:49-00:45:06

¹⁰⁰ „Gottverdaulischer, scho ein Schisstrak.“ bedeutet: „Verdammt, so eine Scheiße.“

¹⁰¹ „Shtonk“ ist ein Kunstwort, das sich von keinem anderen Wort herleiten lässt, hat aber die Bedeutung bzw. wird übersetzt mit „wird abgeschafft“. „Demokratschi shtonk.“ bedeutet also: „Die Demokratie wird abgeschafft.“

4.5.2. „Willkommen, Bienvenue, Welcome.“ –

Mehrsprachigkeit im Film

Wenn in einem Film mehrere Sprachen vorkommen, stehen zwei Möglichkeiten der Filmübersetzung zur Auswahl. Entweder man entscheidet sich dafür, den gesamten Film zu Untertiteln, oder man verwendet eine Mischung aus Synchronisation und Untertitelung. Hier stellt sich allerdings die Frage, welche Sprache das Vorrecht hat, synchronisiert zu werden und welchen dieses Recht entzogen wird, welche somit „nur“ Untertitelt werden. Synchronisiert wird meist jene Sprache, in der die hauptsächlichste Kommunikation stattfindet, ähnlich einem normalen einsprachigen Film. Bei *Inglourious Basterds* kommen in der Originalversion vier¹⁰², in der deutschen Kinofassung jedoch nur drei verschiedene Sprachen¹⁰³ vor. Der Verleih entschied sich für den Sync-Sub-Mix, das heißt, dass sämtliche englischsprachige Dialoge übersetzt wurden. Die amerikanischen und somit englischsprachigen *Basterds* sprechen in der deutschen Version Deutsch, genauso wie die Briten. Prinzipiell erkennt man zwischen Österreichern/Deutschen und Amerikanern bzw. Österreichern/Deutschen und Briten also keinen Unterschied. Französisch und Italienisch wurde beibehalten und wie im Original Untertitelt. Ob das eine zufriedenstellende Lösung ist, hängt vom Publikum ab. Für die ältere Generation, die beispielsweise kein Englisch spricht, ist es sicher von Vorteil, wenn im Film mehr Deutsch vorkommt. Solchen, die Untertitel ohnehin verachten, ist es bestimmt auch lieber, wenn mehr übersetzt wird. Filmverfechter sind hingegen der Meinung, dass eine Synchronisation in diesem Fall die Glaubwürdigkeit in Frage stellt. Es ist schade, dass für die deutsche Kinofassung gleich eine komplette Sprache getilgt wurde. Welche Auswirkungen das Eliminieren der englischen Dialoge noch an den Tag gelegt hat, wurde bereits im Ka-

¹⁰² Britisches und amerikanisches Englisch, Deutsch, Französisch, Italienisch.

¹⁰³ Deutsch, Französisch, Italienisch.

pitel 4.2.4. „Wir sind nicht verschwunden, nur ein bisschen schwer auffindbar.“ – Zensur und Textänderungen besprochen, nämlich das Umändern ganzer Textpassagen.

Würde man *Singin' in the Rain* als mehrsprachigen Film bezeichnen? Wohl kaum, obwohl er genau genommen an einer Stelle multilingual ist. Als Don, Kathy und Cosmo nach der Preview von *The Duelling Cavalier* überlegen, wie sie den misslungenen Film noch retten können und beschließen ihn in einen Musikfilm umzuwandeln, bemerken sie plötzlich, dass schon Morgen ist. Was würde in einem Musicalfilm besser passen als ein gutes Frühstück? Natürlich ein Lied und zwar singen sie „Good mornin', good mornin'“. Dabei kommen kurzfristig vier verschiedene Sprachen vor, nämlich Englisch, Französisch, Spanisch und Deutsch.

*Singin' in the Rain*¹⁰⁴ (Transkription Original):

Kathy: Good mornin'
Don/Cosmo: Good mornin'
Kathy: Bonjour!
Don/Cosmo: Monsieur!
Kathy: Buenos días!
Don/Cosmo: Muchas frías!
Kathy: Buon giorno!
Don/Cosmo: A ritorno!
Kathy: Guten Morgen!
Don/Cosmo: Guten Morgen!

Für die deutsche Version des Musicalfilms wurde der englischsprachige Text ins Deutsche übertragen, Französisch und Spanisch wurden beibehalten und das Deutsche wurde ins Englische übersetzt.

¹⁰⁴ Vgl. Gene Kellys und Stanley Donons *Singin' in the Rain*, 1:00:22-1:00:32.

Exkurs: „Ich hab keine Ahnung, was du da sagen willst.“ – Gebärdensprache

Wie der Name schon sagt, ist Gebärdensprache ebenfalls eine Sprache. Aber wie synchronisiert man diese Zeichensprache? In Filmen werden die Dialoge um die visuelle Sprache meist so gestaltet, dass trotz alledem klar ist, was gemeint ist. Aufgrund der Antworten lassen sich die Fragen leicht herausfinden und manchmal wird normal mitgesprochen oder man hört ein Flüstern. Eine weitere Möglichkeit, das Gemeinte zu verstehen, ist Lippenlesen. Aber auch wenn man die eigentliche Grundsprache versteht und kennt, ist Lippenlesen nur bis zu einem gewissen Grad möglich. Eine schlechte Artikulation oder das Verdecken des Mundes erschwert das Erkennen der einzelnen Lippenbewegungen. Auch wenn mittlerweile eine internationale Gebärdensprache entwickelt wird, gibt es zum jetzigen Zeitpunkt noch keine international anerkannte Zeichensprache und so müssen die Handzeichen unter anderem auch für hörbehinderte Menschen übersetzt werden. Deshalb wird Gebärdensprache meist mittels Untertitel verständlich gemacht.

4.5.3. „Mit jedem Kubikmilliliter Blut ...“ – Kulturspezifika

„Any film is a mirror of the culture in which it unfolds, along with the mentality, attitudes and intentions of its screenplay author and director, all conveyed through the language and visual images which serve as their vehicle.“¹⁰⁵ So beschreibt Candace Whitman-Linsen die grundlegende Problematik der Übersetzung von kulturspezifischen Elementen in einem Film. Denn es ist egal, ob sie akustisch oder visuell vermittelt werden, Kulturspezifika sind wohl oder übel Erschwernisse bei der Filmsynchronisation. Zu den akustischen kultur-

¹⁰⁵ Whitman-Linsen, Candace: *Through the Dubbing Glass*, 1992. S. 125.

spezifischen Herausforderungen zählen beispielsweise Maße (mile, feet, yard, inch, sq mile, acre, cu inch), Gewichtseinheiten (grain, lb) und Temperatureinheiten (Celsius, Fahrenheit), aber auch Dienstgrade beim Militär oder der Marine. Das englische Wort „Private“ wird häufig mit „Gefreiter“ übersetzt, richtig wäre „Soldat“. „Gefreiter“ sollte im Übrigen mit „Private First Class“ ins Englische übertragen werden. Andere Kulturspezifika hingegen werden sogar absichtlich beibehalten, um den Realitätsgehalt zu bewahren und um zu verdeutlichen, dass es sich tatsächlich um einen anderen Kulturkreis handelt. Ein „Adieu“ oder „Hola“ dient zur Lokalisierung einer Person und das mittlerweile alltägliche „Ja, Sir“ geht uns auch schon ganz leicht über die Lippen. Viele orts- oder kulturbezogene Begriffe (zB Thanksgiving, Chanukka, Halloween) sind ohnehin bereits bekannt und stellen für die Dialogautoren keine große Herausforderung mehr dar. Bei lokalen Ereignissen ist die Frage, wie bekannt diese Events sind bzw. von wie viel Kenntnis der Zuschauer man ausgehen kann. Dabei ist natürlich auch die Zielgruppe des Filmes ausschlaggebend. Eine mögliche Lösung wäre die Verallgemeinerung (zB anstelle von „Stanley Cup“ „der wichtigste Eishockey-Preis des Jahres“ oder statt „The Glorious Forth“ „4. Juli“ oder „amerikanischer Unabhängigkeitstag“), die andere Möglichkeit ist die Erklärung. Dies ist jedoch nur möglich, wenn es die Zeit und/oder die Lippenbewegungen zulassen bzw. wenn das Ereignis mittels Voice Over (als Handlungselement) für die breite Masse verständlich gemacht wird. Faerber beteuert jedoch: „Selbstverständlich muss man auf solche sprachlichen Eigenheiten unheimlich Bedacht nehmen, dass der Sinn nicht entstellt wird.“¹⁰⁶

Optische Kulturspezifika sind meist mit Gesten oder Handbewegungen verbunden, aber auch Kleidung, Landschaften oder gewisse Zeichen vermitteln dem Zielpublikum die Fremde. Alleine die Ziffern stellen

¹⁰⁶ Peter Faerber im Interview am 5. Mai 2010.

schon eine kleine Besonderheit für sich dar. In Peking bzw. China kann man beispielsweise die Zahlen von eins bis zehn mit nur einer Hand zeigen. Um jedoch solche Unterschiede aufweisen zu können, muss man nicht bis nach Asien vorstoßen. Quentin Tarantino zeigt in seinem Kriegsdrama auf, welche Auswirkung Kulturunterschiede mit sich bringen, wenn auch etwas extrem. Lt. Archie Hicox (gespielt von Michael Fassbender) hatte sich selbst verraten, als er drei Gläser falsch bestellt hatte und so musste schließlich auch er sterben. Bridget von Hammersmark (dargestellt von Diane Krüger¹⁰⁷) hatte im Anschluss die Aufgabe die Situation aufzuklären und zu begründen, warum der britische Kollege für seinen eigenen Tod und den mehrerer anderer verantwortlich war.

*Inglourious Basterds*¹⁰⁸ (Transkription Original):

Lt. Aldo: How did the shootin' start?
Bridget: The English man gave himself away.
Lt. Aldo: How did he do that?
Bridget: He ordered three glasses.
 We order three glasses.
 This is the German three. The other looks odd. Germans
 would and did notice it.

Als sie sagt „he ordered three glasses“ zeigt sie drei Finger, nämlich von Zeige- bis Ringfinger, also die britische Art und Weise die Zahl „3“ darzustellen. Bei „we order three glasses“ hebt Bridget Daumen bis Mittelfinger und demonstriert damit die deutsche Variante der Ziffer „3“. Aber nicht nur Gesten, sondern auch Farben können kulturspezifisch eingesetzt werden. So symbolisiert die Farbe Rot in China Glück und Reichtum und „[i]m alten Ägypten war Rot eine kostbare Farbe, mit der sich die Töchter der Pharaonen schmück-

¹⁰⁷ Im Abspann als Diane Kruger.

¹⁰⁸ Vlg. Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, 1:38:47-1:30:08.

ten.“¹⁰⁹ In manchen Gegenden Afrikas gilt Rot als Farbe des Lebens, in Korea hingegen werden die Namen toter Menschen in Rot geschrieben. Weiß, die Farbe des Lichts, gilt in der östlichen Welt als Farbe der Trauer und des Todes, in der westlichen dagegen trägt die Braut bei ihrer Hochzeit oft weiß.¹¹⁰ Aber auch das Beim-Reden-dem-Gesprächspartner-in-die-Augen-Sehen ist nicht weltweit auf der Liste der Höflichkeiten aufzufinden. In Teilen Afrikas oder in bestimmten Religionsgemeinschaften (zB Islam) ist der direkte Blickkontakt, speziell zwischen Mann und Frau – ganz besonders, wenn sie sich nicht kennen – nicht gerne gesehen, gilt sogar als unhöflich und respektlos. Die Bedeutung des Kontextes darf nicht vernachlässigt werden. Der Einsatz von Kulturspezifika muss stets im Zusammenhang betrachtet werden. So sind kultur- und ortsbezogene Ausdrücke immer in Beziehung mit der Textummantelung und unter Rücksichtnahme der polysemiotischen Elemente (zB Bilder, Geräusche, Lieder, nonverbale Signale) zu verstehen. Selbstverständlich spielen auch das Genre des Films und das Publikum eine tragende Rolle bei der Auslegung von Kulturspezifika. Dabei gelten stets folgende Überlegungen: Welche kulturspezifischen Kennzeichen werden vom Zielpublikum erkannt und verstanden? Und welche Darstellungen müssen der Zielkultur angepasst werden? Prinzipiell gibt es mehrere Wege, die eingeschlagen werden können. Zum einen kann man die kulturgebundenen Darstellungen erklären und verdeutlichen oder ganz einfach verallgemeinern, zum anderen besteht die Möglichkeit der Anpassung oder des Ersetzens durch in der Zielkultur besser bekannte Symbole. Zu beachten ist allerdings, dass der Grundgedanke des Filmes erhalten bleibt.

¹⁰⁹ Siehe Lichtkreis – Farbe Rot:

http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-rot.htm, 2010-04-29.

¹¹⁰ Vgl. Lichtkreis – Farbe Weiß:

http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-weiss.htm, 2010-04-29.

Man kann aber nicht nur von der mangelnden Verständnisbereitschaft des Zielpublikums an der Ausgangskultur ausgehen. Auch kommerzielle Überlegungen spielen eine große Rolle. Die Filmindustrie ist wohl oder übel aufgrund von finanziellen Gründen gezwungen, „ihre Produkte den kollektiven Vorstellungen, Wünschen, Werten und Normen der rezipierenden Gesellschaft anzupassen.“¹¹¹ Die Bindung an das Bild und die gesellschaftlichen Konventionen, die Verleihfirma und Filmkontrollstellen, wie beispielsweise die FSK¹¹², stellen für den Dialogautor meist schwer zu überwindende Hindernisse dar.

¹¹¹ Vgl. Koloszar, Claudia: Die Problematik der Filmsynchronisation, 1996. S. 19.

¹¹² Die „Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft“ prüft Filme auf deren Zumutbarkeit für Kinder und junge Erwachsene, in Bezug auf sexuelle, gewalttätige und rechtsradikale Handlungen.

5. Nachwort/Conclusio

Um die Entwicklung der Filmübersetzung etwas unter die Lupe zu nehmen, muss man sich lediglich die beiden behandelten Filme genauer ansehen. Man möchte vielleicht meinen, dass Filme früher als nicht ganz so kostbares Gut behandelt wurden, da – am Beispiel *Singin' in the Rain* deutlich erkennbar – Lieder komplett umgetextet wurden oder sich der Titel nicht mehr auf das Original zurückführen lässt. Es scheint, dass Filme mit der Zeit immer wichtiger geworden sind, alleine aus dem Grund, dass sie viel aufwändiger produziert werden. Im Laufe dieser Arbeit musste ich allerdings feststellen, dass die Entwicklung in die entgegengesetzte Richtung verlaufen ist, das bedeutet keinen Fort- sondern einen gewaltigen Rückschritt in der Synchronisation von Filmen. Heutzutage werden Filme noch viel mehr als damals für kommerzielle Zwecke eingesetzt. Blockbuster müssen innerhalb der ersten Woche auf Platz 1 der Kinocharts sein, um das Attribut „erfolgreich“ oder den Beinamen „Kassenschlager“ zu erhalten. Die Übersetzung darf dabei nicht außer Acht gelassen werden. Wurde früher der Text noch wörtlich übersetzt, und das vielleicht auf Kosten der Verständlichkeit, so werden die Dialoge heutzutage beliebig verändert, nur um erfolgreich zu sein. Auch wenn sich Dialogautoren redlich bemühen, nahe am Original zu bleiben, bleibt ihnen manchmal nichts anderes übrig, als den Text zu verändern.

Es stellt sich nun die Frage, ob ein Film die Gratwanderung zwischen Kunstwerk und Kommerz überhaupt bestehen kann. Ist ein Film – so wie Hitchcock es sagte – „only a movie“? Sollte man das Kunstobjekt „Film“ denn nicht wirklich als solches behandeln? Dass Geld – wie nahezu überall – eine riesige Rolle spielt, merkt man alleine daran, dass nicht zu viele Leute am Synchronisationsprozess beteiligt sein „dürfen“ und die paar wenigen auch noch unter enormen Zeitdruck ar-

beiten müssen. Zeit ist Geld und wenn man sich die Zeit nicht nimmt, kann nur selten etwas Gutes dabei herauskommen.

Im Laufe der letzten Monate konnte ich mir einen wahrlich guten Eindruck von der Materie verschaffen. Ich habe dieselben zwei (eigentlich vier) Filme immer und immer wieder gesehen, immer und immer wieder über mich ergehen lassen, nur um das Geheimnis der Filmsynchronisation zu verstehen. Als einfacher Filmrezipient muss man zugeben, dass man sich prinzipiell freiwillig der Illusion hingibt. Man überlegt meist nicht lange, mit welchen Problemen die Synchronautoren und -sprecher konfrontiert wurden. Wir gehen normalerweise nicht ins Kino, um die Lippenbewegungen der Schauspieler zu kontrollieren oder uns mit einer fragwürdigen Übersetzung zu beschäftigen. Kinobesucher wollen vielleicht nicht hinters Licht geführt werden, aber sie lassen es zu.

Abschließend muss noch Folgendes klargestellt werden: Als absoluter Filmliebhaber und obwohl ich weiß, welchen Aufwand Dialogautoren haben und welchen Herausforderungen sie sich stellen, bleibe ich nach Möglichkeit der Originalversion treu und bevorzuge diese der Synchronfassung.

6. Quellenverzeichnis/Mediografie

6.1. Bibliografie

Bergan, Ronald: Film. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH, 2007.

Blunck, Malwine: Synchronisation. Wir kriegen das schon deutsch! In: Moos, Ludwig (Hg.): Making Of ... Wie ein Film entsteht. Band 2. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2006. S. 280-291.

Días-Cintas, Jorge: Audiovisual Translation in the Third Millenium. In: Anderman, Gunilla u. Rogers, Margaret (Hg.): Translation Today. Trends and Perspectives. Clevedon: MPG Books Group Ltd., 2003. S. 192-204.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.

Fodor, Istvan: Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization, 1969. In: Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae 19. 1969. S. 69-106, 378-394.

Götz, Dieter u. Herbst, Thomas: Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation. In: Kettmann, Bernhard (Hg.): Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 12, 1987. S. 13-26.

Herbst, Thomas: Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.

Koloszar, Claudia: Die Problematik der Filmsynchronisation. Dargestellt am Beispiel von Kenneth Branaghs Verfilmung von „Henry V“. Wien: Dipl.-Arb., 1996.

Ohne Autor: Akzente setzen. Sprachunterricht. In: Moos, Ludwig (Hg.): Making Of ... Wie ein Film entsteht. Band 1. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2006. S. 165.

Pisek, Gerhard: Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah an her Sisters. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994.

Rohner, Susanne: Knigge. Erfolgreich durch gutes Benehmen. Eggenstein: Dörfler Verlag, 2009.

Schnelle, Frank u. Thiemann, Andreas: Die 100 besten Filme aller Zeiten und die DVDs, die Sie haben müssen. Berlin: Bertz + Fischer Verlag, 2007.

Snell-Hornby, Mary: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, R. J. u. Weidmann, U. (Hg.): Modes of Interpretation. Essays presented to Ernst Leisi. Tübingen: Narr, 1984. S. 101-116.

Spielmann, Götz: Sprache im Film: Dialog und Bild. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest, 1994. S. 109-115.

Whitman-Linsen, Candace: Through the dubbing glass. The Synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish. Frankfurt/Main, Wien: Lang, 1992.

Nachschlagewerke:

Bibliografisches Institut & F. A. Brockhaus (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie. Band 16: NOS – PER. Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH, 1991.

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.): Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. Mannheim, ua: Dudenverlag, 2000.

6.2. Filmografie

Inglourious Basterds. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA/D: Universal Pictures, 2009. 153'

Singin' in the Rain. Regie: Gene Kelly, Stanley Donen. Drehbuch: Adolph Green, Betty Comden. USA: Warner Brothers, 1952. 103'

Überschriftenzitate:

10 Things I Hate About You. Regie: Gil Junger. Drehbuch: Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith. USA: Touchstone Pictures, 1999. 97'

Ace Ventura: When Nature Calls. Regie: Steve Oedekerk. Drehbuch: Jack Bernstein, Steve Oedekerk. USA: Warner Bros. Pictures, 1995. 90'

Back to the Future Part II. Regie: Robert Zemeckies. Drehbuch: Robert Zemeckies, Bob Gale. USA: Universal Pictures, 1989. 108'

Biene Maja. Maja wird geboren (S01 E01). Regie: Seiji Endo, Hiroshi Saito. Drehbuch: Waldemar Bonsels, Nisan Takahashi. Ö/J/D: Zuijo, 1975. 24'

Cabaret. Regie: Bob Fosse. Drehbuch: Joe Masteroff, John Van Druten. USA: ABC Pictures, 1972. 124'

Charlie and the Chocolate Factory. Regie: Tim Burton. Drehbuch: Roald Dahl, John August. USA/UK: Warner Bros. Pictures, 2005. 115'

Mary Poppins. Regie: Robert Stevenson. Drehbuch: Bill Walsh, Don DaGradi. USA: Walt Disney Productions, 1964. 139'

Mask of Zorro, The. Regie: Martin Campbell. Drehbuch: Johnston McCulley, Ted Elliott. USA/D: TriStar Pictures, 1998. 136'

Personal Effects. Regie: David Hollander. Drehbuch: David Hollander, Rick Moody. USA/D: Cinefilm, 2009. 110'

Piefke Sage, Die. Der Skandal. Regie: Wilfried Dotzel. Drehbuch: Felix Mitterer. Ö/D: Alsat Film, 1990. 89'

Pirates of the Caribbean: At World's End. Regie: Gore Verbinski. Drehbuch: Ted Elliott, Terry Rossio. USA: Walt Disney Pictures, 2007. 169'

Simpsons, The. The Regina Monologues (S15 E04). Regie: Mark Kirkland. Drehbuch: Matt Groening, James L. Brooks. USA: 20th Century Fox Television, 2003. 22'

Erwähnte Filme:

Adams Family, The. Regie: Diverse. Drehbuch: Diverse. USA: American Broadcasting Company (ABC), 1964-1966. 30'

Atlantic. Regie: Ewald André Dupont. Drehbuch: Victor Kendall, Ernest Raymond. UK: British International Pictures, 1929. 87'

Airheads. Regie: Michael Lehmann. Drehbuch: Rich Wilkes. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1994. 92'

August Rush. Regie: Kirsten Sheridan. Drehbuch: Nick Castle, James V. Hart, Paul Castro. USA: Warner Bros. Pictures, 2007. 114'

Bienvenue chez le Ch'tis. Regie: Dany Boon. Drehbuch: Dany Boon, Alexandre Charlot. F: Pathé Renn Productions, 2008. 106'

Blade Runner. Regie: Ridley Scott. Drehbuch: Hampton Fancher, David Webb Peoples. USA: The Ladd Company, 1982. 117'

Derrick. Regie: Diverse. Drehbuch: Diverse. D: Telenova Film und Fernsehgesellschaft, 1974-1998. 60'

Departed, The. Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: William Monahan, Alan Mak, Felix Chong. USA/Hong Kong: Warner Bros. Pictures, 2006. 151'

Emperor's New Groove, The. Regie: Mark Dindal. Drehbuch: David Reynolds, Chris William, Mark Dindal. USA: Walt Disney Feature Animation, 2000. 78'

Evening. Regie: Lajos Koltai. Drehbuch: Susan Minot, Michael Cunningham. USA/D: Hart-Sharp Entertainment, 2007. 117'

Final Destination. Regie: James Wong. Drehbuch: Glen Morgan, James Wong. USA/CAN: New Line Cinema, 2000. 98'

Finding Nemo. Regie: Andrew Stanton, Lee Unkrich. Drehbuch: Andrew Stanton. AUS/USA: Walt Disney Pictures, 2003. 100'

First Kid. Regie: David M. Evans. Drehbuch: Tim Kelleher. USA: Caravan Pictures, 1996. 101'

Gone Baby Gone. Regie: Ben Affleck. Drehbuch: Ben Affleck, Aaron Stockard. USA: LivePlanet, 2007. 114'

Great Dictator, The. Regie: Charles Chaplin. Drehbuch: Charles Chaplin. USA: Charles Chaplin Productions, 1940. 125'

Heathcliff & The Catillac Cats. Regie: Bruno Bianchi. Drehbuch: Bruno Bianchi. USA/F/CAN/J: DiC Enterprises, 1984-1987. 30'

Holiday, The. Regie: Nancy Meyers. Drehbuch: Nancy Meyers. USA: Columbia Pictures, 2006. 138'

Horse Feathers. Regie: Norman Z. McLeod. Drehbuch: Bert Kalmar, Harry Ruby. USA: Paramount Pictures, 1932. 68'

Hostel. Regie: Eli Roth. Drehbuch: Eli Roth. USA: Hostel LLC, 2005. 94'

How not to live your life. The Field Trip (S01 E02). Regie: Dan Clark, Gary Reich. Drehbuch: Dan Clark. UK: Brown Eyed Boy, 2008. 29'

Ice Age. Regie: Chris Wedge, Carlos Saldanha. Drehbuch: Michael J. Wilson, Michael Berg. USA: Blue Sky Studios, 2002. 81'

Ikarus. Regie: Bernhard Weirather. Drehbuch: Agnes Pluch, Bernhard Weirather. Ö: Allegro Film, 2002. 90'

Invictus. Regie: Clint Eastwood. Drehbuch: Anthony Peckham, John Carlin. USA: Warner Bros. Pictures, 2009. 133'

Imaginarium of Doctor Parnassus, The. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: Terry Gilliam, Charles McKeown. UK/CAN/F: Infinity Features Entertainment, 2009. 123'

Jazz Singer, The. Regie: Alan Crosland. Drehbuch: Samson Raphaelson, Alfred A Cohn. USA: Warner Bros. Pictures, 1927. 88'

Julia – Eine ungewöhnliche Frau. Regie: Walter Bannert, Holger Barthel. Drehbuch: Peter Mazzuchelli. D/Ö: Dor Film Produktionsgesellschaft, 1999-2003. 45'

Just My Luck. Regie: Donald Petrie. Drehbuch: I. Marlene King, Amy Harris. USA: New Regency Pictures, 2006. 103'

Klimt. Regie: Raoul Ruiz. Drehbuch: Raoul Ruiz, Gilbert Adair.

Ö/F/D/UK: Austrian Film Institute, 2006. 131'

Kronprinz Rudolf. Regie: Robert Dornhelm. Drehbuch: Didier Decoin,

Klaus Lintschinger. Ö/F/D/I: EOS Entertainment, 2006. 180'

Ladies Man, The. Regie: Jerry Lewis. Drehbuch: Jerry Lewis, Bill

Richmond. USA: Paramount Pictures, 1961. 95'

Last Chance Harvey. Regie: Joel Hopkins. Drehbuch: Joel Hopkins.

USA: Overture Films, 2008. 93'

Law Abiding Citizen. Regie: F. Gary Gray. Drehbuch: Kurt Wimmer.

USA: The Film Department, 2009, 108'

Love Actually. Regie: Richard Curtis. Drehbuch: Richard Curtis.

UK/USA: Universal Pictures, 2003. 135'

Made of Honor. Regie: Paul Weiland. Drehbuch: Adam Szykiel, Deb-

borah Kaplan, Harry Elfont. USA/UK: Columbia Pictures, 2008. 101'

Medicopter 117 – Jedes Leben zählt. Regie: Diverse. Drehbuch: Di-

verse. D/Ö: MR Filmproduktion, 1998-2006. 45'

Mirrors. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja, Gregory Le-

vasseur. USA/RO: Regency Enterprises, 2008. 112'

Munsters, The. Regie: Diverse. Drehbuch: Diverse. USA: Kayro-Vue

Productions, 1964-1966. 30'

My Fair Lady. Regie: George Cukor. Drehbuch: Alan Jay Lerner,

George Bernard Shaw. USA: Warner Bros. Pictures, 1964. 170'

Nashville. Regie: Robert Altman. Drehbuch: Joan Tewkesbury. USA: ABC Entertainment, 1975. 159'

Notorious. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Ben Hecht. USA: Vanguard Films, 1946. 101'

Others, The. Regie: Alejandro Amenábar. Drehbuch: Alejandro Amenábar. USA/ES/F/I: Cruise/Wagner Productions, 2001. 101'

Persuaders!, The. Regie: Verschiedene. Drehbuch: Verschiedene. UK: Incorporates Television Company (ITC), 1971. 60'

Princess and the Frog, The. Regie: Ron Clements, John Musker. Drehbuch: Ron Clements, John Musker, Rob Edwards. USA: Walt Disney Animation Studios, 2009. 97'

Rebound, The. Regie: Bart Freundlich. Drehbuch: Bart Freundlich. USA: The Film Department, 2009. 95'

Roda Roda. Regie: Diverse. Drehbuch: Diverse. D: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1990. 45'

Rumor has it Regie: Rob Reiner. Drehbuch: Ted Griffin. USA/AUS: Warner Bros. Picture, 2005. 97'

Saw. Regie: James Wan. Drehbuch: Leigh Whannell, James Wan. USA/AUS: Evolution Entertainment, 2004. 103'

Schindler's List. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Thomas Keneally, Steven Zaillian. USA: Universal Pictures, 1993. 195'

Soko Wien. Regie: Diverse. Drehbuch: Diverse. Ö/D: Almaro Film, 2005-, 45'

Tom Turbo. Regie: Diverse. Drehbuch: Thomas Brezina. Ö: Österreichischer Rundfunk (ORF), 1993-2009. 23'

Tropic Thunder. Regie: Ben Stiller. Drehbuch: Ben Stiller, Justin Theroux. USA/UK/D: DreamWorks SKG, 2008. 107'

Two Weeks Notice. Regie: Marc Lawrence. Drehbuch: Mark Lawrence. USA/AUS: Castle Rock Entertainment. 2002. 101'

Ugly Truth, The. Regie: Robert Luketic. Drehbuch: Nicole Eastman, Karen McCullah Lutz. Lakeshore Entertainment, 2009. 96'

Uprising. Regie: Jon Avnet. Drehbuch: Paul Brickman, Jon Avnet. USA: Avnet/Kerner Productions, 2001. 177'

Valkyrie. Regie: Bryan Singer. Drehbuch: Christopher McQuarrie, Nathan Alexander. USA/D: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 2008. 115'

6.3. Weblinks

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. <http://www.oscars.org/>

Stand: 2010-05-04.

Ace Ventura – When Nature Calls. Part 7. In: YouTube.com:

http://www.youtube.com/watch?v=rtjcBlasz_o Stand: 2010-04-24.

American Film Institute. <http://www.afi.com/> Stand: 2010-05-04.

Chattrysse, Patrick: Stories Travelling Across Nations and Cultures.

In: Meta. Translators' Journal. Vol. 49. Nr. 1. April 2004. S. 39-51.

<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009018ar.html>

Stand: 2010-02-08.

Chiaro, Delia: Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception. In: The Journal of Specialised Translation (JoSTrans). Issue 6. Juli 2006. S. 198-208.

http://www.jostrans.org/issue06/art_chiaro.php Stand: 2010-02-08.

Deutsche Synchronkartei. <http://synchronkartei.funzi.de/> Stand:

2010-04-10.

Heiss, Christine: Dubbing Multilingual Films: A New Challenge? In:

Meta. Translators' Journal. Vol. 49. Nr. 1. April 2004. S. 208-220.

<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009035ar.html>

Stand: 2010-02-08.

Inglourious Basters Scenplay.

http://twcawards.com/assets/downloads/pdf/Inglourious_screenplay.pdf Stand: 2010-03-24.

Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/> Stand: 2010-02-10.

Lichtkreis. Die Welt der Farben – Farben und ihre Bedeutung.

http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/welt-der-farben.htm/ Stand: 2010-04-29.

Ramière, Nathalie: Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. In: The Journal of Specialised Translation (JoSTrans). Issue 6. Juli 2006. S. 152-166.

http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php Stand: 2010-02-08.

Singin' in the Rain Script – Dialogue Transcript. http://www.script-orama.com/movie_scripts/s/singin-in-the-rain-script.html Stand:

2010-03-24.

7. Anhang

7.1. Transkription – Rohübersetzung – Dialogfassung am Beispiel *How not to live your life* (S01 E02)

How not to live your life ist eine Sitcom aus Großbritannien von und mit Dan Clark. Donald „Don“ Danbury (gespielt von Dan Clark) ist ein „neurotic, single twenty-something failing to navigate his way through the very basics of life. His biggest enemy is his overactive mind, which plays out countless scenes of things he shouldn't do or say.“¹¹³ Nachdem seine Großmutter gestorben ist, erbt Don – mehr oder weniger liebevoll „the dickhead“ genannt – ihr Haus und zieht ein. Dort trifft er auf Eddie, den Pfleger seiner Oma, der nun seine Freude daran hat, sich um Don zu kümmern. Als sich herausstellt, dass Don das große Haus nicht alleine finanzieren kann, entschließt er sich, ein Zimmer zu vermieten. Abby, Dons heimliche Liebe aus Schulzeiten, meldet sich zufällig auf die Zeitungsannonce und zieht bei Don ein. Zu allem Überdross kann sich Don aber nicht an sie heranmachen, weil Karl – „with a K, not a C“ – die ganze Zeit um sie herumschwänzelt.

Die dritte Staffel der Serie wird noch im Herbst 2010 auf *BBC 3* ausgestrahlt werden. Wann und ob *How not to live your life* ins österreichische bzw. deutschsprachige Fernsehen kommt oder für den hiesigen DVD-Markt synchronisiert wird, steht noch in den Sternen. Fol-

¹¹³ Vgl. BBC3 Sitcom: *How not to live your life*:
http://www.comedy.co.uk/guide/tv/how_not_to_live_your_life/, 2010-05-10.

gendes Beispiel ist ein Auszug (0:00 – 7:20) aus der zweiten Episode der ersten Staffel („The Field Trip“).

7.1.1. Transkription

Voice Over: So, to recap, I'm in love with my flatmate, but I never get a second alone with her. Ah, that's not her. Actually, who is that?

Stranger: Morning.

Voice Over: Oh yeah! I was feeling down about Abby, the girl of my dreams having a boyfriend. So I went out, got drunk and had sex with a stranger. I don't know why. But I don't feel any better.

Stranger: Listen, I really got to dash but, I had a really good time, last night. We should do it again some time. What is your number?

Don: Aahh.

Stranger: Hm?

Don: Listen, ahm, I don't think I should give you my number.

Stranger: Why?

Don: Well ...

INSERT: 5 bad reasons for not seeing someone again.

Don: I don't think I should give you my number, because you were shit in bed. I work for the government, so I can't have relationships. Get out, quick. My number's cursed if you call it, you'll die. Because I'm gay. I mean, I wasn't before, but after last night ... definitively a gay man now. Because, I'm in love with someone else.

Stranger: You're in love with someone else?

Voice Over: Sometimes the truth is the best option.

Stranger: Do you always cheat on your girlfriend?

Don: Oh, she's not my girlfriend.

Stranger: But you're in love?

Don: Yeah! I've been trying to get her to fall for me for weeks.

Stranger: God! I know all about that one. My roommate confessed to be madly in love with me that other week.

Don: Did he?
Stranger: She.
Don: She?
Stranger: Yeah. I probably shouldn't have kissed her that night. I just go a bit mental when I'm drunk.
Don: Hey, maybe you should take my number. I can pop around next week, with a bottle of absinthe or Samuel Bucka.
Stranger: Yeah?
Don: Yeah!
Stranger: That'd be fine.
Don: Yes it would.
Ahh, when you leave, would you mind popping a sheet over your head?

TITLES

Voice Over: Every morning, since I moved in to my dead Nan's house, I wake up to find Eddie in the kitchen. That's him, there, look. He was my Nan's carer, but he still turns out to do the errands, even though she's dead.
Eddie: Donald Danbury, wants he a little drinklet? Coffee, tea, tisane?
Voice Over: He's wired. I mean, what sort of human likes doing things for other people?
Eddie: So, drinklet?
Don: Why do you keep adding "let" on the ends of words?
Eddie: It's just a thing I do.
Don: Yeah? Well, just stop it. It's annoying me.
Eddie: Don't you like to have fun with words, sometimes?
Don: No.
Eddie: Oh.
Don: What do you call an omelette? An omelettelet?
Eddie: Is this your way of asking me, if I make you breakfast?
Don: Yeah!
Eddie: One omelettelet on its way.
Don: It's nice and quiet today, isn't it? Glad Kockface¹¹⁴ ain't here?
Eddie: Who?
Don: Kockface. You know, Abby's boyfriend, Karl.

¹¹⁴ Anspielung auf „Karl. With a K, not a C“.

Karl: Don.
Don: What do you call?
Karl: Feeling a bit stupid.
Don: Why? Oh, the Kockface-thing? No, it's just a friendly nickname. You know, like gibbon tits, or vagina eyes or ... twat. It's just, you know, something I do. So, Karl, you're here, again.
Karl: Abby never wants to come over to mine. So whenever I want to see her, I have to come here.
Don: Well, I have the perfect solution.
Karl: What?
Don: Dump her. That way, you don't have to come here. And then everyone and I mean everyone's a winner.
Karl: Brat? I don't know what she sees in you.
Don: What she sees in me? Why, is she ... ahm. She said something about me?
Karl: Anyway, I'll be away this weekend. So you have the place to yourselves.
Don: Ourselves?
Karl: Yeah, you and your boyfriend.
Don: He is not my boyfriend.
Eddie: There you go sexy pants.
Don: He has never said that before.

INSERT: 3 times Eddie has said that before.

Eddie: There you go sexy pants. There you go sexy pants. There you go sexy pants.
Abby: Right, are you nearly ready? Oh, hey Don.
Don: Hey.
Abby: Mmmhh, that looks tasty.
Don: Yeah, you want some?
Abby: Oh no, I'm fine. Thanks.
Don: No, go on. It's amazing!
Voice Over: You see? The perfect couple. Ah, me and Abby. Not him.
Karl: Babe, can I have a word? Look, I can't keep coming over here. It's him, I just gonna bite him.
Abby: Well, let's not talk about this right now, thank you. Are you sure you're okay with coming?
Karl: Of course, I literally can't wait.
Don: What are you two planning?

Abby: We're taking my kids away for the weekend.

Don: You've got kids? You never said!

Abby: The kids I teach at school. God, you're useless Donald. Just, promise me that you're not gonna be on your mobile phone the whole time over there.

Karl: I promise. Look, they don't need me at the conference today. You know, I ran it passed Suzy last night.

Don: What? You're going as well?

Abby: He's a life saver. There's a horrible dicky tummy bug going around the school. All of the teachers are dropping like flies. And they'll have to cancel the trip.

Karl: Abby happens to think that men who are good with kids are sexy. Don't you babe?

Don: Really?

Abby: Well, a bit, yeah.

Don: Ahh, I'm just gonna ... go.

Abby: Have you everything that you need?

Karl: Ah, yeah, I got three pairs of pants, and I brought my trunks. Once we hit the road, I'm turning it off. I promise. Karl Menford speaking.

V. o. t. p.¹¹⁵: Karl, it's Suzy.

Karl: Oh, hi Suzy.

V. o. t. p.: Hello.

Karl: God, you sound awful.

V. o. t. p.: I've got a dicky tummy bug.

Karl: What? You got a dicky tummy bug?

V. o. t. p.: Yes. You get to come to work.

Karl: What?

V. o. t. p.: Sorry, yes!

Karl: But I thought it will be okay? It will be fine.

V. o. t. p.: Sorry to break it to you.

Don: I'm afraid you're going to have to come to the conference. There is no way out of it. Hang on. Get lost! Also your dad said, ...

V. o. t. p.: ... that if you don't come to the conference, he'd bite your balls off.

Karl: He said that?

V. o. t. p.: Sorry, yes.

Karl: Right okay, yep, yep, yep. Bye.

Don: What's going down?

¹¹⁵ Voice on the phone

Karl: Darling?

Abby: Great. We meant to be leaving in an hour. How am I gonna find someone else to come?

Don: Hmm.

Karl: It turns out, that they do need me there. I, I have to. Apparently my dad said he'd bite my balls off. If I didn't show, and I ...

Don: I'll come.

Karl: I don't think so, Don. Abby needs a responsible adult.

Don: Oh, you.

Abby: But it's looking after kids.

Don: Hey, I love kids.

Abby: Really?

Don: Yeah! Kids! Hmm. I just love their innocence. Their thick little minds. So easily influenced. Sometimes, if I'm walking past the school playground, I'll just stop and watch them play.

Karl: Careful, you can be put in a list for that.

Don: Bite me. So? What do you reckon? Great it's agreed. I'm coming with. I'll just get dressed.

7.1.2. Rohübersetzung

Voice Over: Um zu wiederholen. Ich bin in meine Mitbewohnerin verliebt, aber ich bin nie eine Sekunde alleine mit ihr. Ah, das ist sie nicht. Überhaupt, wer ist das?

Unbekannte: Morgen.

Voice Over: Oh ja! I fühlte mich schlecht wegen Abby, dem Mädchen meiner Träume, das einen Freund hat. Also ging ich aus, wurde betrunken und hatte Sex mit einer Fremden. Ich weiß nicht warum, aber ich fühle mich nicht besser.

Unbekannte: Hör zu, Ich muss wirklich rasen, aber ich hatte eine wirklich gute Zeit letzte Nacht. Wir sollten das irgendwann noch mal machen. Was ist deine Nummer?

Don: Aahh.

Unbekannte: Hm?

Don: Hör zu, ahm, ich denke nicht, dass ich dir meine Nummer geben sollte.

Unbekannte: Warum?

Don: Nun ja ...

INSERT: 5 schlechte Gründe jemanden nicht wieder zu sehen.

Don: Ich denke nicht, dass ich dir meine Nummer geben sollte, weil du scheiße im Bett warst. Ich arbeite für die Regierung, also kann ich keine Beziehungen haben. Verschwinde, schnell. Meine Nummer ist verflucht, wenn du sie anrufst, stirbst du. Weil ich schwul bin. Ich meine, ich war's nicht davor, aber nach letzter Nacht ... definitiv ein schwuler Mann. Weil ich jemand anderes liebe.

Unbekannte: Du liebst jemand anderes?

Voice Over: Manchmal ist die Wahrheit die beste Option.

Unbekannte: Lügst du deine Freundin immer an?

Don: Oh, sie ist nicht meine Freundin.

Unbekannte: Aber du bist verliebt?

Don: Ja! Ich versuche schon seit Wochen, dass sie mir gefällt.

Unbekannte: Gott! Das kenne ich gut. Mein Mitbewohner gestand mir vorletzte Woche die Liebe.

Don: Hat er?

Unbekannte: Sie.

Don: Sie?

Unbekannte: Ja. Wahrscheinlich hätte ich sie diese Nacht nicht küssen sollen. Ich werde nur ein bisschen verrückt, wenn ich betrunken bin.

Don: Hey, vielleicht solltest du meine Nummer nehmen. Ich könnte nächste Woche auftauchen, mit einer Flasche Absinth oder „Samuel Bucka“.

Unbekannte: Ja?

Don: Ja!

Unbekannte: Das wäre fein.

Don: Ja, das wär's.

Ahh, wenn du gehst, würde es dir etwas ausmachen ein Laken über deinen Kopf zu legen?

TITLES

Voice Over: Jeden Morgen seit ich in das Haus meiner toten Omi eingezogen bin, wache ich auf und finde Eddie in der Küche. Das ist er, da, schaut. Er war der Betreuer meiner Omi, aber er taucht immer noch auf und macht die Besorgungen, obgleich sie tot ist.

Eddie: Donald Danbury, möchte er ein Getränk? Kaffee, Tee, Tisane?

Voice Over: Er ist verdrahtet.¹¹⁶ Ich meine, welche Art Mensch mag Dinge für andere Leute tun?

Eddie: So, Getränklet?

Don: Warum fügst du immer „let“¹¹⁷ an die Enden von Wörtern?

Eddie: Das ist nur ein Ding, das ich tue.

Don: Ja? Tja, hör' damit auf. Es nervt mich.

Eddie: Magst du nicht auch Spaß mit Wörtern haben, manchmal?

Don: Nein.

Eddie: Oh.

Don: Wie sagst du zu einem Omelette? Omelettelet?

Eddie: Ist das dein Weg zu fragen, ob ich dir Frühstück mache?

Don: Ja!

Eddie: Ein Omelettelet auf seinem Weg.

Don: Heute ist es so nett und ruhig, ist es nicht? Erfreulich, Hahnengesicht¹¹⁸ ist nicht hier.

Eddie: Wer?

Don: Hahnengesicht. Du weißt, Abbys Freund, Karl.

Karl: Don.

Don: Was rufst du?¹¹⁹

Karl: Ich fühle ein bisschen dumm.

Don: Warum? Oh, die Hahnengesicht-Sache? Nein, das ist nur ein freundlicher Spitzname. Weißt du, wie gibbon-Titten¹²⁰ oder Vagina-Augen oder ... Trottel. Es ist nur, weißt du, etwas, das ich mache. So, Karl, du bist hier, wieder.

Karl: Abby will nie zu meinem rüber kommen. Also, wann immer ich sie sehen will, muss ich hierher kommen.

Don: Naja, ich hab die perfekte Lösung.

Karl: Was?

Don: Verlass' sie. Diesen Weg musst du nicht mehr hierher kommen und jeder und ich meine jeder ist ein Gewinner.

Karl: Quälgeist? Ich weiß nicht, was sie in dir sieht?

¹¹⁶ Hier: aufgekratzt, „auf Drogen“

¹¹⁷ „-let“ hier „-chen“

¹¹⁸ Hier: cock im Sinne von Penis bzw. Schwanz → Schanzgesicht

¹¹⁹ Besser: Was gibt's?

¹²⁰ „gibbon“ existiert im deutschen Sprachraum nicht als ein Wort. Dabei handelt es sich um die weiblichen Geschlechtsteile. (lt. urban dictionary)

Don: Was sie in mir sieht? Wieso ist sie ... ahm. Sie hat etwas über mich gesagt?

Karl: Wie auch immer, ich werde dieses Wochenende weg sein. Dann habt ihr den Platz für euch.

Don: Für uns?

Karl: Ja, du und den Freund.

Don: Er ist nicht mein Freund.

Eddie: Dort gehst du, sexy Höschen.¹²¹

Don: Das hat er noch nie zuvor gesagt.

INSERT: 3 Zeiten, an denen Eddie das gesagt hat.

Eddie: Dort gehst du, sexy Höschen. Dort gehst du, sexy Höschen. Dort gehst du, sexy Höschen.¹²²

Abby: Recht, bist du fast fertig? Oh, hey Don.

Don: Hey.

Abby: Mmmhh, das sieht lecker.

Don: Ja, willst du etwas?

Abby: Oh nein, ich bin fein. Danke.

Don: Nein, geh weiter.¹²³ Es ist fantastisch!

Voice Over: Seht ihr? Das perfekte Paar. Ah, ich und Abby. Nicht er.

Karl: Babe, kann ich ein Wort haben?
Schau, ich nicht länger herüber kommen. Es ist er, ich werde ihn nur beißen.¹²⁴

Abby: Nun ja, lass uns nicht jetzt gerade darüber sprechen, danke.
Bist du dir sicher, du bist okay mit kommen?

Karl: Natürlich, ich kann's buchstäblich nicht erwarten.

Don: Was plant ihr zwei?

Abby: Wir nehmen meine Kinder übers Wochenende weg.

Don: Du hast Kinder? Hast du nie gesagt!

Abby: Die Kinder, die ich an der Schule unterrichtete. Gott, du bist nutzlos, Donald. Versprich mir nur, dass du dort drüben nicht die ganze Zeit an deinem Mobiltelefon sein wirst.

¹²¹ Hier: Hier für dich, sexy Höschen.

¹²² Das einzige Beispiel, bei dem Höschen bleiben muss.

¹²³ Besser: komm schon.

¹²⁴ Bite him → ich kann ihn nicht ausstehen.

Karl: Ich versprech's. Schau, sie brauchen mich heute nicht bei der Konferenz. Weißt du, ich rannte es bestanden Suzy letzte Nacht.¹²⁵

Don: Was? Du gehst auch?

Abby: Er ist ein Lebensretter. Da geht ein schrecklicher Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus¹²⁶ um die Schule. Alle Lehrer fallen wie die Fliegen¹²⁷ und sie werden den Trip löschen müssen.

Karl: Abby passiert zu glauben, dass Männer, die gut mit Kindern sind, sind sexy. Tust du nicht, Baby?

Don: Wirklich?

Abby: Tja, ein bisschen, ja.

Don: Ahh, ich werde nur ... gehen.

Abby: Hast du alles, was du brauchst?

Karl: Ah, ja, ich habe drei Paar Unterhosen und meine Koffer gebracht. Sobald wir die Straße schlagen, schalte ich es aus, ich verspreche es. Karl Menford spricht.

Stimme: Karl, es ist Suzy.

Karl: Oh, hi Suzy.

Stimme: Hallo.

Karl: Gott, Sie klingen schrecklich.

Stimme: Ich habe einen Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus.

Karl: Was? Sie haben einen Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus?

Stimme: Ja. Sie müssen zur Arbeit kommen.

Karl: Was?

Stimme: Entschuldigung, ja!

Karl: Aber ich dachte, es wird okay? Es wird alles fein.

Stimme: Entschuldigung, dass ich das sage.

Don: Ich bin ängstlich, dass Sie zur Konferenz kommen müssen. Es gibt keinen Weg nach draußen. Augenblick warten. Verzieh dich! Außerdem hat Ihr Vater gesagt, ...

Stimme: ... dass wenn Sie nicht zur Konferenz kommen, wird er Ihre Bälle abbeißen.¹²⁸

Karl: Das hat er gesagt?

Stimme: Entschuldigung, ja.

Karl: Recht okay, jep, jep, jep. Bye.

Don: Was geht nieder?¹²⁹

¹²⁵ Hier: Ich ging es mit Suzy durch.

¹²⁶ dicky tummy bug → vermutlich Magen-Darm-Virus

¹²⁷ Besser: fallen krankheitshalber aus.

¹²⁸ Bälle hier: Hoden → Eier; abbeißen hier: abreißen

Karl: Liebling?

Abby: Großartig. Wir bestimmten in einer Stunde loszufahren. Wie finde ich jemanden, der mitkommt?

Don: Hmmm.

Karl: Es hat sich erwiesen, dass sie mich dort brauchen. Ich, ich muss. Anscheinend sagte mein Dad, er wird mir die Bälle abbeißen. Wenn ich nicht zeige¹³⁰ und ich ...

Don: Ich werde kommen.

Karl: Das glaube ich nicht, Don. Abby braucht einen verantwortungsbewussten Erwachsenen.

Don: Oh, du.

Abby: Aber es ist auf Kinder aufpassen.

Don: Hey, ich liebe Kinder.

Abby: Wirklich?

Don: Ja! Kinder! Hmmm. Ich liebe nur ihre Unschuld. Ihre dicken kleinen Gehirne.¹³¹ So einfach beeinflussbar. Manchmal, wenn ich beim Schulspielplatz vorbei gehe, bleibe ich einfach stehen und schau sie spielen.

Karl: Vorsichtig, dafür kannst du auf eine Liste gesetzt werden.

Don: Beiß mich.¹³² Also? Was berechnest du? Großartig, es ist ausgemacht. Ich komme mit. Ich werde nur angezogen.

7.1.3. Dialogfassung

Voice Over: Zur Erinnerung. Ich bin in meine Mitbewohnerin verliebt, aber wir haben nie Zeit für uns. Ah, das ist sie nicht. Wer zur Hölle ist das?

Unbekannte: Morgen.

Voice Over: Oh ja! Ich war deprimiert, weil Abby, die Frau meiner Träume, einen Freund hat. Also bin ich ausgegangen, hab mich betrunken und hatte Sex mit einer Fremden. Ich weiß nicht warum, aber ich fühle mich nicht besser.

Unbekannte: Hör zu, ich muss jetzt dringend los, aber letzte Nacht war wirklich gut. Wir sollten das irgendwann mal wiederholen. Wie ist deine Nummer?

Don: Aahh.

Unbekannte: Hm?

¹²⁹ Besser: Was ist passiert?

¹³⁰ Hier: auftauche

¹³¹ Hier: Begriffsstutzigkeit

¹³² Besser: Leck mich!

Don: Hör zu, ahm, ich denke nicht, dass ich dir meine Nummer geben sollte.

Unbekannte: Warum?

Don: Tja ...

INSERT: 5 schlechte Gründe jemanden nicht wieder zu sehen.

Don: Ich denke nicht, dass ich dir meine Nummer geben sollte, weil du scheiße im Bett warst.
Ich arbeite für die Regierung, also darf ich keine Beziehungen haben. Also verdufte, schnell.
Meine Nummer ist verflucht, wenn du sie anrufst, stirbst du.
Weil ich schwul bin. Ich meine, davor war ich's nicht, aber nach letzter Nacht ... definitiv ein schwuler Mann.
Weil ich jemand anderes liebe.

Unbekannte: Du liebst jemand anderes?

Voice Over: Manchmal ist die Wahrheit die beste Lösung.

Unbekannte: Betrügst du immer deine Freundinnen?

Don: Oh, sie ist nicht meine Freundin.

Unbekannte: Aber du liebst sie?

Don: Ja! Seit Wochen versuche ich alles, damit sie mir verfällt.

Unbekannte: Gott! Das kenne ich gut. Jemand aus meiner Wohngemeinschaft¹³³ hat mir vorletzte Woche die Liebe gestanden.

Don: Hat er das?

Unbekannte: Sie.

Don: Sie?

Unbekannte: Ja. Ich hätte sie damals wohl nicht küssen sollen. Aber ich werde immer ein bisschen gefühlsduselig, wenn ich zu viel getrunken habe.

Don: Hey, vielleicht solltest du meine Nummer doch nehmen. Ich könnte nächste Woche bei euch vorbei schauen, mit einer Flasche Absinth oder „Samuel Bucka“.

Unbekannte: Ja?

Don: Ja!

Unbekannte: Das wär prima.

¹³³ Im Deutschen sind Bezeichnungen wie „Mitbewohner“ immer mit einem Geschlecht behaftet. Deshalb ist es auch schwierig ein „neutrales“ Wort zu finden. „Jemand aus meiner WG“ scheint recht gut gelungen.

Don: Ja, das wär's.
Ahh, wenn du gehst, würd's dir was ausmachen, ein La-
ken über deinen Kopf zu geben?

TITLES

Voice Over: Seit ich in das Haus meiner toten Oma eingezogen bin,
ist Eddie jeden Morgen hier, in meiner Küche. Da, das
ist er, schaut. Er war die Krankenschwester¹³⁴ meiner
Oma, aber er taucht noch immer auf und erledigt alles,
obwohl sie tot ist.

Eddie: Donald Danbury, möchte er ein Getränklein? Kaffee,
Tee, Saft?

Voice Over: Er ist verrückt. Ich meine, welches menschliche Wesen
erledigt gerne Dinge für andere Leute?

Eddie: Also, Getränklein?

Don: Warum fügst du „lein“ an jedes Wortende?

Eddie: Nun ja, das mache ich manchmal.

Don: Ja? Tja, hör' damit auf. Es nervt mich.

Eddie: Spielst du nicht auch manchmal gerne mit Wörtern?

Don: Nein.

Eddie: Oh.

Don: Wie sagst du zu einem Omelette? Omelettelein¹³⁵?

Eddie: Damit willst du mich doch eigentlich fragen, ob ich dir
Frühstück mache!

Don: Ja!

Eddie: Ein Omelettelein ist unterwegs.

Don: Heute ist es so schön ruhig, nicht wahr?
Ist die Hakkfresse¹³⁶ gar nicht hier.

Eddie: Wer?

Don: Die Hakkfresse. Du weißt schon, Abbys Freund, Karl.

[Wohnzimmer]

Karl¹³⁷: Don.

¹³⁴ Don ist gehässig und neckt Eddie ständig. „Krankenschwester“ unterstreicht das Ganze.

¹³⁵ Der „Omelettelet“-Witz ging zwar verloren, aber mit „lein“ passen wenigstens die Mundbewegungen.

¹³⁶ Als Karl sich in der 1. Episode vorstellt, besteht er auf das „K“ („with a K, not a C“), deshalb hier auch die Anspielung mit zwei Ks, anstelle des richtigen „ck“.

¹³⁷ Karl ist ein Schnösel der Extraklasse und bevorzugt es, sich gepflegt auszudrücken.

Don: Was gibt's, Karl?
 Karl: Ich fühle mich gekränkt.
 Don: Warum? Oh, die Hackfresse-Sache? Nein, das ist nur ein netter Spitzname. Du weißt schon, so wie Arschgesicht oder Glubschaug¹³⁸ oder ... Trottel. Das mach' ich nun mal hin und wieder. Also, Karl, du bist hier, schon wieder.
 Karl: Abby will nie zu mir rüber kommen. Wenn ich sie also sehen will, muss ich hierher kommen.
 Don: Naja, ich hab die perfekte Lösung.
 Karl: Was?
 Don: Schieß' sie ab. Dann musst du nicht mehr hierher kommen und jeder – und ich meine wirklich jeder – ist glücklich.
 Karl: Nervensäge! Ich weiß nicht, was sie an dir findet?
 Don: Was sie an mir findet? Wieso ist sie ... ahm. Hat sie etwas über mich gesagt?
 Karl: Wie auch immer, ich werde dieses Wochenende nicht hier sein, dann habt ihr das Haus für euch.
 Don: Für uns?
 Karl: Ja, du und den Freund.
 Don: Er ist nicht mein Freund.
 Eddie: Für dich, sexy pants.
 Don: Das hat er noch nie gesagt.

INSERT: 3 Beispiele, bei denen Eddie das gesagt hat.

Eddie: Für dich, sexy pants. Für dich, sexy pants. Für dich, sexy pants¹³⁹.
 Abby: Okay, bist du schon fertig? Oh, hey Don.
 Don: Hey.
 Abby: Mmmhh, das sieht lecker aus.
 Don: Ja, willst du?
 Abby: Nein, muss nicht sein. Danke.

¹³⁸ Synchronisation kann sehr praktisch sein, wenn es um Zensur geht. Im deutschsprachigen Fernsehen wären Wörter wie „gibbon tits“ oder „vagina eyes“ nicht gerne gesehen.

¹³⁹ Da Eddie beim dritten Beispiel wirklich pants präsentiert, ist es schwierig, dieses Wortgefüge zu übersetzen und bleibt deshalb. Englische Wörter dienen der Lokalisierung. Außerdem sagt Eddie auch noch in späteren Episoden „sexy pants“ zu Don.

Don: Komm schon. Es schmeckt fantastisch!

Voice Over: Seht ihr? Das perfekte Paar. Ah, ich und Abby. Nicht er.

Karl: Babe, Vier-Augen-Gespräch! Jetzt!
Schau, ich will nicht länger hierher kommen. Ich kann ihn einfach nicht ausstehen.

Abby: Karl, lass uns bitte später darüber sprechen, danke.
Bist du sicher, dass du mitkommen kannst?

Karl: Natürlich, ich kann's kaum erwarten.

Don: Was habt ihr beide vor?

Abby: Wir machen mit meinen Kindern einen Ausflug.

Don: Du hast Kinder? Hast du nie gesagt!

Abby: Die Kinder, die ich an der Schule unterrichte. Gott, komm schon, Donald.
Versprich mir nur, dass du nicht ständig mit deinem Handy 'rum rennen wirst.

Karl: Ich versprech's. Glaub mir, sie brauchen mich bei der Konferenz nicht. Ich bin die Unterlagen letzte Nacht mit Suzy durchgegangen.

Don: Was? Du fährst auch mit?

Abby: Er ist mein Lebensretter. In der Schule kursiert ein fieser Magen-Darm-Virus. Alle Lehrer sind krankheitshalber ausgefallen und wir mussten den Ausflug beinahe canceln.

Karl: Abby findet Männer, die gut mit Kindern können, sexy. Nicht wahr, Baby?

Don: Wirklich?

Abby: Tja, ein bisschen, ja.

Don: Ahh, ich muss mal kurz ... weg.

Abby: Hast du alles, was du brauchst?

Karl: Ah, ja, ich habe drei Boxer, fünf Paar Socken, zwei ...
Sobald wir aufgebrochen sind, schalt ich's ab, ich schwör's.
Karl Menford spricht.

Stimme: Karl, hier ist Suzy.

Karl: Oh, hi Suzy.

Stimme: Hallo.

Karl: Gott, Sie klingen schrecklich.

Stimme: Diese Magen-Darm-Sache hat mich voll erwischt.

Karl: Was? Sie haben Magen-Darm-Krippe?

Stimme: Ja. Sie müssen doch zur Arbeit kommen.

Karl: Was?

Stimme: Es tut mir Leid, ja!

Karl: Aber ich dachte, es ist okay?
Es wird alles gut.

Stimme: Es tut mir wirklich leid, dass ich Ihre Pläne kreuze, aber ...

Don: ... Sie müssen bei der Konferenz doch dabei sein. Es muss leider sein. Bleiben Sie dran.
Verschwinde!
Weiters soll ich Ihnen ausrichten, dass ...

Stimme: ... Ihnen Ihr Vater in die Eier treten wird, wenn sie nicht zur Konferenz erscheinen.

Karl: Das hat er gesagt?

Stimme: Entschuldigung, ja.

Karl: Alles klar, okay, jep, jep, jep. Bye.

Don: Was geht ab (-wärts)¹⁴⁰?

Karl: Darling?

Abby: Großartig. Wir wollten in einer Stunde losfahren. Wie soll ich jetzt noch jemanden finden, der mitkommt?

Don: Hmmmm.

Karl: Es hat sich herausgestellt, dass sie mich doch brauchen. Ich muss. Anscheinend hat mein Dad gesagt, dass er mir in die Eier tritt, wenn ich nicht auftauche und ich ...

Don: Ich komm' mit.

Karl: Das glaube ich nicht, Don. Abby braucht jemand Verantwortungsbewussten.

Don: Oh, du.

Abby: Du müsstest auf Kinder aufpassen.

Don: Hey, ich liebe Kinder.

Abby: Wirklich?

Don: Ja! Kinder! Hmmmm. Ich liebe ihre Unschuld. Ihre Begriffsstutzigkeit. So einfach beeinflussbar. Manchmal, wenn ich bei einem Kinderspielplatz vorbei gehe, bleibe ich einfach stehen und schau ihnen beim Spielen zu.

Karl: Du solltest wirklich aufpassen was du sagst.¹⁴¹

Don: Leck mich!
Also? Warum überlegst du noch? Abgemacht. Ich bin dabei.
Ich zieh mich schnell an.

¹⁴⁰ Das „-wärts“ wird eher verschluckt bzw. gemurmelt.

¹⁴¹ Anspielung auf Pädophilie.

7.2. Peter Faerber – Die Stimme aus der Praxis

Peter Faerber ist ein österreichischer Theater- und Filmschauspieler, Regisseur und Synchronsprecher. Nach seiner Ausbildung am Brucknerkonservatorium in Linz ging er für mehr als zehn Jahre nach Deutschland, wo er überwiegend im Thalia Theater in Hamburg tätig war. Mitte der 1980er kehrte nach Österreich zurück und ließ sich in Wien nieder. In Wien wirkte Faerber schließlich auch in verschiedenen Musicals, darunter *Les Misérables* und *Elisabeth*, zahlreichen Theaterstücken, sowie in Kino- und Fernsehproduktionen mit. Er ist ein beliebter Synchronsprecher und ständiger freier Mitarbeiter beim ORF. Peter Faerber hat sich freundlicherweise dazu bereit erklärt, mir ein paar Fragen zu beantworten, die die Filmsynchronisation betreffen – aus dem Blickpunkt eines Sprechers¹⁴².

7.2.1. Interview

C. A.: Was sind aus deiner Sicht die grundlegenden Probleme bei der Filmsynchronisation?

P. F.: Also die grundlegende Problematik beim Synchronisieren ist schon einmal die, dass man sich fragen muss: Warum macht man überhaupt Synchronisation? In den meisten Ländern wird sie gar nicht akzeptiert. In Österreich schon, aber es ist eines der wenigen Länder. Die Japaner akzeptieren es auch, weil zum Beispiel die Fernsehserie *Derrick* in die ganze Welt verkauft worden ist und in manchen Ländern auch synchronisiert wurde. Horst Tappert hat – wie es in Deutschland üblich ist – mit Labiallauten gesprochen. Der japanische Sprecher hat dann aber „sohaa, haja kata hou so“ gesagt. Da ist

¹⁴² Interview mit Peter Faerber vom 5. Mai 2010.

kein einziger Labiallaut dabei und der Tappert hat mit den Lippen geklappert. Aber den Japanern gefällt das und die Serie ist dort wie der Teufel gelaufen. In Österreich wird das auch akzeptiert. Es ist gar nicht so wahnsinnig wichtig bei der Übersetzung eine Ausdrucksweise zu finden, die genau den Labiallauten entspricht.

Ist die Lippensynchronität also gar nicht so wichtig?

Doch, sie ist schon sehr wichtig, aber man übersieht das. Es gibt auch Sehgewohnheiten. Das Wichtigste ist, dass du absolut gleich fertig sein musst. Wenn du nicht genau gleichzeitig mit dem anderen anfängst, sieht man das wesentlich weniger stark, als wenn du nicht genau gleich aufhörst. Pausen setzen ist auch so eine Sache. Wenn du eine Pause setzt, die im Original vielleicht wirklich eine Pause ist, wenn der einfach einen Luftschnapper macht, dann schaut das in der synchronisierten Fassung vielleicht wie ein Fehler aus. Da musst du dann einen Laut dazwischen machen, den der Originalschauspieler gar nicht gemacht hat, weil es sonst einfach blöd aussieht. Die Synchronbuchschreiber sind erfahrene alte Hasen, die die Länge von Texten sehr genau checken können. In Deutschland gibt's wirklich unheimliche Profis, die dann allerdings meistens auch dabei sind bei der Synchronisation und ihre Texte zum Teil auch dann noch ändern. Da sagt er dann: „Das hört sich jetzt nicht so gut an.“ Oder: „Wenn ich das jetzt so hör, ändern wir das oder lassen wir das Wort weg und mach' da ein bisschen eine längere Pause“. Man nützt natürlich aber auch aus, wenn man den Schauspieler im Film von hinten oder von der Seite sieht oder wenn man den Mund schlecht sieht.

Kommt es oft vor, dass gesprochen wird, wenn man den Mund nicht sieht, aber im Original nicht gesprochen wird?

Ja das kommt schon vor, sicher. Wenn es sich nicht ausgeht, der Text aber so am gescheitesten wäre und man die Gelegenheit hat, so etwas zu nutzen, nimmt man das natürlich schon wahr.

Was war das Letzte, das du in Österreich synchronisiert hast?

Was hab ich in Österreich gemacht? Ich glaub das Letzte war (überlegt kurz) aja, das Letzte war *Rudolf*¹⁴³, der Dornhelm-Film. Den hab ich auf Deutsch und auf Englisch synchronisiert. Dieser Franzose [Christian Clavier; Anm. C. A.] hat so katastrophales Englisch gesprochen, dass der Dornhelm gesagt hat: „Nein, den will ich nicht“. Wenn ein gewisses österreichisches Idiom beim Englischen durchkommt – was für einen native speaker sicher durchkommt – ist ihm das lieber, als wenn ein französisches durchkommt. Dazu kommt noch, dass in Österreich das spanische Hofzeremoniell durchgeführt wurde und nicht das französische. *Klimt*¹⁴⁴ haben wir auch in Österreich gemacht, aber sonst alles in Deutschland. Speziell für Österreich wird leider nicht synchronisiert.

Du hast in *Operation Walküre* den Hitler synchronisiert. Wie gerne macht man das? Überlegt man zweimal, ob man diesen Job annehmen soll?

Nein, das ist nur eine Rolle.

Hatte es etwas mit deiner Herkunft zu tun, dass du für diesen Job gebucht wurdest?

Nein, die gehen da nicht danach. Weder die Deutschen und schon gar nicht die Amerikaner können da einen Unterschied machen. Sie würden jetzt vielleicht nicht gerade einen Tiroler nehmen, aber ob Salz-

¹⁴³ In *Kronprinz Rudolf* (2006) sprach Peter Faerber die Rolle des Eduard Graf Taaffe, dargestellt von Christian Clavier.

¹⁴⁴ In *Klimt* (2006) sprach Peter Faerber die Rolle des Sekretärs, dargestellt von Stephen Dillane.

burg oder Steiermark. Der Krassnitzer ist auch Tiroler. Naja, wenn Dialektik gefragt ist, dann wird man da schon drauf achten. Aber wenn du die Hochlaute beherrscht, ist es egal, ob die einen Salzburger, einen Oberösterreicher oder einen Niederösterreicher nehmen. Das ist egal. Da sind die Dialekte so ähnlich, dass man sie nicht identifizieren würde. Also in deutschen Ohren, weil ja nicht für den österreichischen Markt synchronisiert wird. Es wird nicht produziert. Welch eine Schande das auch sein mag, aber der Markt ist zu klein.

Hast du Mitspracherecht bei der Interpretation deiner Rollen?

Meine Interpretation gilt schon, aber es ist genauso wie beim Theater oder im Fernsehen. Der Regisseur gibt mir seine Wunschvorstellungen bekannt und ich versuche das umzusetzen. Mitspracherecht in dem Sinn ... natürlich kann ich Vorschläge machen und sagen: „Du, ich weiß nicht, ich würd' das so nicht sagen.“ Oder: „Passt das nicht besser drauf, wenn ich das so sage?“. Das wird ebenso gehört oder nicht gehört wie am Theater. Das hängt von der Persönlichkeit des Schauspielers ab und davon, wie qualifiziert das ist, was er sagt.

Wie geht man mit Humor im Film um?

Ein interessantes und wichtiges Thema. Der britische Humor zum Beispiel lässt sich so gut wie nie übersetzen. Es ist wirklich schwierig und es gibt haufenweise Gags, die unübersetzbar sind. Da muss man dann was anderes finden, oder man lässt es. Auf Gewalt Humor hinein zu bringen, wo er nicht ist oder auch ethnisch nicht gleich empfunden wird, bringt nichts. Das sieht man ja bei Filmen, die in Deutschland als höllisch lustig empfunden werden und in Österreich sagt man „ha-ha-ha“ und das ist sogar die gleiche Sprache. Und noch schwieriger ist es im Englischen. Es gibt auch Filme, die im Englischen erheblich lustiger sind, als im Deutschen und vice versa, auf der anderen Seite auch. Auch wenn sie Untertitelt werden, Wortwitze gehen einfach nicht, Slapstick schon.

Prinzipiell ist es bereits schwierig Humor zu übersetzen, aber wie löst man das Problem, wenn im Film das Gegenüber darauf reagiert?

Ja, da muss man schon was finden. Aber warum das Gegenüber lacht, muss ja nicht unbedingt das gleiche Empfinden haben, wie das Lachen des Publikums. Nur weil mein Rollengegenüber lacht, heißt das ja nicht, dass es für die Zuschauer lustig ist. Und das lässt sich einfach verargumentieren: Die Rolle lacht einfach darüber. Das Publikum kann aber auch sagen: „Ich find lustig, dass der das lustig findet“ und das ist unter Umständen erst der Bestandteil des Witzes.

Wie geht man mit Kulturspezifika um? Gleicht man Äußerungen, die im Zielland falsch interpretiert werden könnten, an?

Ja, muss man schon. Selbstverständlich muss man auf solche sprachlichen Eigenheiten unheimlich Bedacht nehmen, dass der Sinn nicht entstellt wird. Der Sinn muss schon übrig bleiben und da geht das lieber auf Kosten des Witzes, als auf Kosten einer dramatischen Missinterpretation, die dann in Gemeinheit mündet oder in Frechheit, die in dem Film nicht geplant ist. Darauf wird in Synchronbüchern aber schon Bedacht genommen. Ich habe noch nie ein Synchronbuch geschrieben, aber ich höre das Original ja und manchmal verstehe ich es auch. Im Arabischen ist so etwas schwierig.

Das bringt mich zur nächsten Frage. Siehst du den ganzen Film oder nur die Ausschnitte, die du synchronisierst?

Wenn ich eine große Rolle habe schon. Aber nicht einmal bei *Schindlers Liste*¹⁴⁵ hab ich den ganzen Film gesehen. Ich wusste gar nicht, wo ich da überhaupt mitspiele. Bei dem Film gab es überhaupt eine Strafverschärfung. Mein Flugzeug hatte Verspätung und ich bin zu spät da hingekommen. Es war nicht lange Zeit, weil Zeit beim Synchronisieren unheimlich viel Geld ist. Sie wollten mir aber eine Rolle

¹⁴⁵ Peter Faerber sprach in Steven Spielbergs *Schindlers Liste* die deutsche Stimme von Ralph Fiennes, der Amon Göth spielte.

zeigen – eine Filmrolle dauert 18 Minuten – und die haben sie mir dann auch eingelegt, nachdem ich da keuchend ankam. Dann hieß es: „Wir haben nicht mehr viel Zeit.“ – „Naja gut, aber eine Rolle. Ich muss wenigstens einmal ein bisschen rein schau’n, das ist eine Riesenrolle.“ Ich hatte von dem Film keine Ahnung. Ich hab peripher gehört, dass Spielberg so einen Film dreht, aber worum es da wirklich geht, wusste ich wirklich nicht. Ich wusste auch nichts von diesem Kerl. Diesen Amon Göth, den kannte ich vorher auch nicht. Und dann haben sie mir eine Rolle eingelegt und ich schau so und such mich und find mich nicht. Dann denk ich mir: „Ich weiß nicht, da kommt mir nichts bekannt darin vor. Was ist das bloß?“ Und dann kam jemand rein und fragt: „Und? Wie isses?“ – „Ich weiß nicht, ich hab mich bisher noch nicht gefunden.“ Dann ist er eine viertel Minute neben mir stehen geblieben, schaut und sagt: „Ach Gott, wir ham die falsche Rolle eingelegt. Da kommen Sie überhaupt nich vor.“ Na super, ich hab mich also erst wieder nicht gesehen. Dann ab ins Synchronstudio und ab die Post. Man sieht dann auch nur die Schleife, die man gerade sprechen muss und die sieht man dann so oft wie man sie braucht. Irgendwann drückt man dann den O-Ton weg und dann wird automatisch aufgenommen. Da sagt man: „Ich bin jetzt so weit, wir können aufnehmen“. Dann muss man den O-Ton wegdrücken und man probiert es ohne Ton. Ich weiß nicht, ob du *Schindlers Liste* so genau gesehen hast oder dich noch so dran erinnerst – da gibt’s so diese eine Szene, in der er das Hausmädchen so verprügelt, weil er sie eigentlich liebt und ihr erklärt, dass er nach dem Krieg mit ihr zusammenziehen will und sie nach Wien mitnehmen will. Da hab ich dann wirklich nicht gewusst, wo das hingeht und nach dem zweiten oder dritten Take hab ich dann gesagt: „Aus, Schluss, Pasta. Ich muss diese Szene jetzt sehn.“ Dann kam ich an den Schneidetisch und am Schneidetisch hat man mir dann die Szene vorgeführt. Da war natürlich ein großes „X“ drin und in der Mitte stand „Amblin Entertainment“. Die haben panische Angst vor Raubkopien und man ar-

beitet wirklich nur am schlechtesten Material, wo ever gibt [sic!].
Damit ja niemand in Versuchung kommt, sich das zu kopieren. Mit dem Erfolg, dass ich alles gesehen hab, nur sicher nicht den Mund, also den vom Ralph Fiennes. Das war ja die Strafverschärfung überhaupt. Da gab es damals zwei Szenen in dem Film, wo ich gesagt hab: „Nein, da möchte ich zuerst die ganze Szene sehen. Mal sehn, wo es überhaupt hingeht.“ Das ist ja ein Kontinuum, das hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende – Woher komm ich? Wohin geh ich? Warum bin ich überhaupt da? Das muss ich ja wissen. Deshalb habe ich mir das angeschaut. Beim Synchronisieren wird man einzeln aufgenommen. Ich hab am ersten Tag so gegen halb zwei bis neun am Abend durchgehend aufgenommen mit zweimal 20 Minuten Pause und hab an dem Tag 176 Takes gemacht. Und dann am nächsten Tag von zehn bis zirka zwölf noch (überlegt kurz) ... ja werden 45 Takes gewesen sein. Also wenn man im Schnitt zirka zwei Minuten für einen Take braucht, dann ist das okay. Aber wenn es dann in die dreieinhalb bis vier Minuten geht, dann werden die Leute schon etwas nervöser. Nach mir war dann der Hans-Michael Rehberg dran. Er hat auch im Film mitgespielt und sich selbst synchronisiert. Ja der hat dann 20 Takes gehabt. Und ich bin dann raus gegangen, hab noch meine Gage geholt, weil ich das in Dollar gezahlt gekriegt hab, und aufs Taxi gewartet. Insgesamt bin ich dann noch über eine Stunde da vorne gestanden, bis dann endlich das Taxi gekommen ist. Und wie ich es vorfahren sehe, kommt der Aufnahmeleiter aus dem Studio heraus und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Ich dachte, der macht das, weil ich immer noch hier bin und weil er mich sieht. Ich hab dann gesagt: „Ja es tut mir leid, aber es hat alles urlang gedauert, bis das Taxi ...“ – „Nein, nein doch nicht wegen Ihnen. Ach hätten wir doch mit Ihnen weiter gemacht. Bis der sich mal selbst synchronisiert hat. Der ist nicht gewöhnt, sich zu synchronisieren. Erschrickt immer bei der ‚4‘.“ Es wird immer runter gezählt: 4 – 3 – 2 – 1 – und dann weißt du, dass du bei der ‚0‘ anfangen musst. Dann

ist Bildbeginn und nicht „äh“ und anfangen. Da muss man vorher schon zählen. Erschrecken muss man vorher. Und das hat er irgendwie nicht gebracht, er ist jedes Mal erschrocken und war viel zu schnell oder viel zu langsam und hat sich selbst nicht mehr ins Ohr gekriegt. Es ist auch nicht einfach, sich selbst zu synchronisieren. Deutsch – Deutsch gehört zu den Schwierigsten, obwohl ich das auch viel gemacht hab, für *Medicopter 117* und Konsorten. Da war oft Komparserie beteiligt, die nur kurz durch das Bild gegangen sind und die „type gecastet“ waren. Die haben dann einen Polizist oder so etwas gespielt und der hat einen Satz gesagt. Da hab ich dann meistens zehn Rollen synchronisiert. Deutsch – Deutsch. Und das war auch nicht immer leicht, weil grad bei Laiendarstellern, die dann so unorthodoxe Pausen machen oder den Satz falsch betonen. Das sieht man einfach und da muss man gut schummeln können, dass man das so rüberbringt, dass es sich akustisch auch noch so anhört wie der Schauspieler. Also man wird einzeln aufgenommen und der Rehberg kam sich da ganz verloren vor, weil sein Gegenüber noch nicht aufgenommen worden war. Meines im Übrigen auch nicht.

Wenn der andere Sprecher schon dran war, hat man die Möglichkeit das zu hören?

Wenn eine Rolle schon dran war, mit der ich spiele, höre ich die – wenn ich den O-Ton höre – schon. Wenn ich selbst synchronisiere nicht. Sonst kann man es nicht mischen, weil sie sich vielleicht ein bisschen überlappen. Bei der Aufnahme kann ich nicht überlappen, das geht nicht. Das müsste man wirklich gleichzeitig mit zwei Mikrofonen aufnehmen. Oder, so wie beim Zeichentrickfilm. 1986, hier in Wien in der Penzinger Straße, überhaupt nicht weit von hier entfernt. Als es das Tonstudio „Heinz“ noch gab, das ist jetzt eine Dependence vom Tonstudio „Tremens“ und da hab ich den *Rudolf* gemacht. Da haben wir 86 Teile *Heathcliff & Riff Raff* für RTL aufgenommen. Das war eine Katzenserie, die vor 15 oder 20 Jahren im Fernsehen gelau-

fen ist. Der ORF hat sie auch aufgenommen und wollte eigentlich nur 20 Teile kaufen. Dann kam das so gut an, dass sie alle Teile gekauft haben. Damals sind wir wirklich zu dritt, seitlich vor einem Mikrofon gestanden. Da war der Bildschirm und jeder, der dann dran war, hat sich vor oder zurück gebeugt und den anderen Platz gelassen. Mit der Zeit kennt man diese Zeichentrickfiguren, ihren Habitus und weiß wie sie gezeichnet sind und wann dann bestimmte Laute vorkommen oder bestimmte Situationen und dann weiß man einfach schon, wie die reagieren. Man müsst ja ein Leguan sein, wenn man das mit der Zeit nicht mitkriegt, die Muster sind eigentlich immer die gleichen. Das war sehr lustig. Beim Synchronisieren schlägt man – wenn du dir den Take anschaust, auch dreimal anschaust, ihn dann aber aufs erste Mal schaffst – ein As. Wir haben uns einen Sport daraus gemacht, bei bestimmten Takes „Nuller“ zu machen. Nicht anschauen, sondern: „Ach, ich weiß ganz genau, wie das funktioniert“. Wenn das wirklich auf die ‚4‘ getaked ist und das wirklich mit der ‚4‘ rennt, dann ist das möglich. Manchmal ist die Schleife nicht ganz genau abgeschnitten, dann ist es eben 2 – 1 – ... dann fängst du eben jetzt erst an.

Aber das kann man im Nachhinein doch verschieben?!

Jaja, sicher. Naja, wenn es Film ist geht das schwer, bei einem Video schon, ja dann sicher. Dann machst du den Computer einfach ein bisschen später auf oder du sagst: „Entschuldige, aber das schaut so aus, als hätte der den Mund schon offen und ich hör den Ton, wenn ich den O-Ton höre, auch immer ein bisschen noch im Schwarz“, dann macht er halt ein paar Kader auf und sagt: „Aja richtig, naja schlecht getaked.“ Aber wenn das auf die ‚4‘ getaked ist, dann schaff ich das! Dann haben wir es wirklich manchmal geschafft, einen „Nuller“ zu machen. Da haben wir uns schon einen Spaß daraus gemacht. Die halbe Nacht durchsynchronisiert, bis vier, fünf. Nach der Vorstellung, um elf, nach *Les Misérables* sind wir ins Tonstudio. Dann noch rumgekreischt, bis wir in der Früh keine Stimme mehr gehabt haben.

Natürlich, die Zeichentrickstimmen sind sehr anstrengend. Ja das war lustig, aber die Zeiten sind leider vorbei. Es wurden dann auch noch die *Munsters* nachsynchronisiert und noch zwei andere Zeichentrickserien. Einen Gini, einen Flaschengeist, der jedem, der an der Flasche rubbelt, dienen muss und das auch tut. Aber diejenigen, die daran gerubbelt haben, hatte er nicht alle gleich gern und konnte nicht alle leiden. Dann hat er manchmal halt sehr wortklauberisch gedeutet, weil die immer gleich Wünsche geäußert haben. „Du wirst dir sicherlich nicht wünschen, dass ich dir das erfülle.“ *buff* Wie der nette Scherz, wo einem, der Geist erscheint und sagt: „Du hast drei Wünsche frei.“ Und er sagt dann: „Ja, ich möchte unheimlich reich sein, in einem riesigen Schloss aufwachen und eine wunderschöne Frau haben.“ *buff*. Er wacht auf in einem tollen Himmelbett, in einem goldenen Schlafsaal und hört eine Stimme: „Wach auf Franz Ferdinand, wir fahr'n nach Sarajevo.“ Ungefähr so wortklauberisch wurden da Wünsche erfüllt und daraus entstanden auch viele Wirrnisse. Die Serie kam nicht wahnsinnig gut an, die war vielleicht auch zu sophisticated [sic!]. Da hat es nur um die 30 Teile gegeben. Die *Munsters* wurden lange synchronisiert, das war das Pendant zur *Adams Family*. Das hat sich alles aufgehört, passiert nichts mehr. Der ORF hat früher auch selber synchronisiert.

Wie war das bei *Tom Turbo*?

Da synchronisier ich ja nicht. Da bin ich der Erste, der aufgenommen wird. Bei Zeichentrick, im Original, animated characters, egal, wenn sie irgendwo vorkommen, wird immer zuerst die Stimme aufgenommen. Wenn jetzt *Tom Turbo* synchronisiert wird, bleibt denen nichts anderes über. Die haben den fertig geschnittenen Film und den müssen sie auch synchronisieren und den ‚Tom Turbo‘ in seiner Sprache drauflegen. In der Erstproduktion ist es ja so, dass zuerst die Stimme aufgenommen wird und danach erst das Maul animiert wird. Auch bei *Ice Age* und Konsorten wird immer zuerst die Sprache aufgenommen.

Der Darsteller sieht die Figuren, aber nicht deren Lippenbewegungen. Er sieht die Figuren, die in einer Rohfassung flash-artig da sind, damit man die Situation erkennt und dann wird die Szene erklärt und dann wird eigentlich Hörspiel produziert. Da muss man sich dann alles vorstellen, wie sie miteinander klingen und danach wird erst die Figur animiert. Also bei der Synchronisation hat man den Nachteil, dass man vor dem fertigen Produkt steht und sich dann wohl oder übel auf Teufel komm raus anpassen muss. Das ist im Grunde genommen, auf eine Art, die einfache Schauspielerei, weil man nichts mehr erfinden muss, andererseits wiederum die schwierige Schauspielerei, weil man – würde man es selbst gestalten, wäre man selbst der Erste – es anders machen würde. Und dann muss man sich eben an die Gegebenheiten anpassen, weil der das so gespielt hat, also muss ich das auch so spielen.

Ist das schwierig?

Nein.

Ist es ein Vorteil, wenn man selbst Schauspieler ist, Synchronsprecher zu werden?

Es wird niemand anderer außer Schauspieler genommen. Aber genauso wie nicht jeder Schauspieler singen oder nicht einmal richtig intonieren kann – es gibt hochmusikalische Menschen, die keinen Ton singen können – genauso gibt es Schauspieler, die einfach nicht synchronisieren können. Und es gibt dann auch Leute, die fantastisch beim Synchronisieren sind, aber wenn du die dann selber im Fernsehen oder auf der Bühne siehst ... naja. Der Lehmann kann zum Beispiel synchronisieren. Der Lehmann ist der, der den Bruce Willis synchronisiert, der ist ein ganz guter Schauspieler, find ich. (...) [D]en kannst halt für bestimmte Rollen nicht einsetzen, aber er spielt auf jeden Fall sehr gut.

Aber er spricht auch viel Werbung.

Ja, er macht viel Werbung. Der verdient ja ein Schweinegeld, das ist ein schwerreicher Mann. Auch wenn die Gagen nicht amerikanisch sind.

Darf ich unverschämt sein und fragen wie viel man fürs Synchronisieren bekommt?

Bei diesen Dumpingpreisen mittlerweile bekommt man zwischen fünf und sieben Euro pro Take und die Grundgage sind 100 Euro. Manche dumpen auf 50 Euro, aber meistens ist es zwischen 70 und 100 Euro. Deutsch – Deutsch ist das Doppelte, weil es einfach schwieriger ist. Da muss ich wirklich 100 Prozent draufpassen und da bin ich dann wirklich die Prostituierte der Rolle. Da muss man sich dann komplett anpassen, auch mit der Tonalität.

Schaust du dir deine Filme im Kino bzw. Fernsehen an?

Ja, wenn ich mitkriege, dass die laufen schon, aber meistens nicht. Ich erfahre ja nicht, wann die Sachen laufen, das ist immer Zufall.

Du könntest im Fernsehprogramm nachsehen.

Ich schau nicht Fernsehen, ich mache Fernsehen. Nein, das ist immer nur zufällig. Ich weiß ja nicht in welchem Programm, bei dieser Programmflut heutzutage. Da schaut man sich irgendeinen Film an und am nächsten Tag quatscht dich dann jemand an: „Ach, dich hab ich doch gestern gesehen in dem Dings.“ – „Was? Keine Ahnung, wovon du redest.“ – „Na hast du da nicht irgendwann einmal einen Kommissar gespielt oder was?“ – „Kommissar? Das muss eine Wiederholung gewesen sein oder was.“ – „Nein, nein, nein, da hat doch der ‚So-wieso‘ mitgespielt“ – „Ach, das ist jetzt gelaufen?! Scheiße. Wird das wiederholt?“ – „Keine Ahnung, weiß ich nicht.“ Dann ist man natürlich im Programmheft am Suchen und dann war die Wiederholung eh schon. Und ich hab’s nicht mitgekriegt. Ja, das kommt oft vor, leider Gottes.

Was ist mit den synchronisierten Filmen? Hast du *Operation Walküre* gesehen?

Ja, den hab ich mir angeschaut, im Kino. Aber weil mich der Film interessiert hat, wegen dem Hitler hab ich ihn mir nicht angeschaut, die paar Takes.

Schaust du dir prinzipiell lieber synchronisierte Filme oder lieber das Original an?

Da ich in einem Umfeld aufgewachsen bin, nämlich im österreichischen Umfeld, mit diesen Sehgewohnheiten, bin ich synchronisierte Filme gewöhnt. Wenn ich eine DVD hab, dann schau ich's mir gern mal zuerst im Original an, besonders wenn es Englisch ist – da denk ich mir, das versteh ich eh und dann komm drauf: „Nein, tut mir leid, aber das versteh ich nicht.“ Dieses *Tropic Thunder*, wo der Robert Downey Jr. den Schwarzen gespielt hat ... nicht ein Wort hab ich verstanden im Kino. Ich hab ihn mir dann auf Deutsch anschauen müssen, weil ich sonst nicht einmal gewusst hätte, worum es geht.

Mir geht's mit dem Schottischen so.

Ja, aber das ist bisweilen noch ein Englisch, das man diesfallsig als solches kaum noch zu erkennen vermag. [sic!] Insofern bin ich dann immer ganz froh, wenn es dann Untertitel gibt. Obwohl Untertitel stören mich eigentlich mehr, weil ich dann beim Lesen so konzentriert bin, dass ich das Bild nicht mehr richtig anschau. Ansonsten ist mir die synchronisierte Fassung lieber. Ich denk mir auch, der Buchautor der Synchronfassung wird sich schon was dabei gedacht haben.

Ich bin teilweise extrem von den deutschen Versionen enttäuscht.

Man kann einen Film dadurch natürlich auch kaputt machen. Es gibt aber auch welche, die werden besser. Selten, aber auch das kommt vor.

In meiner Arbeit schreibe ich unter anderem über *Inglourious Basterds*. Im Original gibt's vier, in der deutschen Version nur noch drei Sprachen.

Ja, im Deutschen ist der Brad Pitt synchronisiert und ich finde, der war in dem Film der Einzige, der sich selbst an die Wand gespielt hat. Der war so schlecht. Er hat seine Rolle so was von denunziert und nicht ernst genommen.

Das ist im Deutschen aber noch viel lächerlicher. Da gibt's diese eine Szene ...

Die im Kino? Das ist schon so ein Slapstick. Da sag ich: „Also entschuldige bitte ...“ und daneben sehe ich dann den Waltz (...), der aber in der Rolle richtig super war, schon alleine deshalb, weil er die Sprachen alle selber gesprochen hat und dadurch ganz anders mit dem umgehen konnte. Diesen scheinheiligen, widerwärtigen, wahnsinnigen, ausgebufften, klugen, gebildeten und gescheiterten und extravergierten Kerl – (...) ja der hat sich selbst gespielt, etwas überhöht, aber er hat sich selbst gespielt – so was sollte mal belohnen. Aber neben dem ist der Brad Pitt so was von angestunken für mich, dass ich gesagt hab: „Der Film ist toll, aber Brad Pitt ... leider ... furchtbar“.

Da gibt es aber auch die Szene, in der – im Original – Gedeon Burkhard für den deutschen Gefreiten übersetzt hat. Da mussten sie den gesamten Text ändern, weil plötzlich alle Deutsch reden. Da hatte Brad Pitt Sätze, die ihn total lächerlich gemacht haben.

Ja, das ist dann wiederum das Gleiche wie beim Humor, wo man sich an Gegebenheiten anpassen muss und wo ich aus Erfahrung weiß, wie lange da in den Synchronstudios drüber diskutiert wird und wie lang da drüber geackert wird. Noch dazu, wo bei den amerikanischen Filmen sehr oft eine Delegation von Subregisseuren oder Produkti-

onsverantwortlichen mit im Synchronstudio ist. Die verstehen zwar die Sprache nicht, aber die Melodie hören sie und dann hinterfragen sie immer: „Was wird da jetzt genau gesagt?“ Oder: „Kann man den Text noch irgendwie ändern? Das hört sich jetzt irgendwie komisch an.“ Oder sie verstehen dann doch das eine oder andere Wort und sagen dann: „Moment, Moment, so ist das aber nicht gemeint.“ Also das hab ich bei *Valkyrie* erlebt, und auch bei *Schindlers Liste*. Da war sogar die gleiche Produzentin dabei, die mich dann nach dem Spielberg-Film nur nach den Stimmen ausgesucht hat. Die Stimmen der Hauptfiguren wurden dem Spielberg vorgespielt und der hat dann gesagt: „Ich muss mich drauf verlassen können, dass die synchronisieren können. Es kommt eh eine Beauftragte von mir hin, aber ich suche nach den Stimmen aus.“ Und das hat er getan. Er hat eben meine Stimme ausgesucht, aber es war dann trotzdem eine Produktionsassistentin dabei.

Hast du dich dann beworben oder wurden ihm irgendwelche Stimmen zugeschickt?

Ich kann dir ja sagen, wie ich dazu gekommen bin: Wie die Jungfrau zum Kind. Ich war für einen Werbespot im Tonstudio – im Tonstudio „Sounddesign“, das es heute nicht mehr gibt – und wie ich schon fast wieder draußen war, hat mich die Sekretärin oder die Empfangsdame gefragt: „Hast du noch eine viertel Stunde Zeit? Da drinnen suchen sie Stimmen für eine Filmsynchronisation in Berlin und wir machen die Demos.“ Da war dann ein Typ drinnen, ein älterer, offenbar jüdischer Herr, sehr lieb, sehr freundlich. Und der hat mir halt ein paar Szenen von diesem Amon Göth gezeigt. Diese eine Szene, bei der er im Kasernenhof steht und sagt „Today is history“ also „Heute wird Geschichte geschrieben“ und noch eine kurze Szene, also nichts wahnsinnig Einprägsamens, nichts, das in irgendeiner Form auf die Handlung des Filmes hätte schließen lassen. Er wollte dann wissen, ob ich überhaupt synchronisieren kann und wie die Stimme so klingt

und diese Stimmen wurden dann dem Spielberg geschickt. Der hat gesagt: „Gut, der kann synchronisieren.“ Das hat mich sehr gefreut und drei oder vier Wochen später hat mich die Frau vom Synchronregisseur angerufen und so getan, als wüsste ich eh von allem. Und ich hatte keine Ahnung, weil ich das eh schon längst wieder vergessen habe. Sie würden mir so gerne das Buch schicken und ich soll mich halt vorbereiten. Und ich „Wofür, fürs Fernsehen oder was? Ich weiß nicht, worum geht's eigentlich?“ Dann krieg ich einen solchen Schinken (zeigt mit Daumen und Zeigefinger fünf bis sieben Zentimeter), schau so und denk mir: „Spiel ich das jetzt?“. Bis ich drauf gekommen bin, dass das eine Synchronisation ist ... in Berlin, aha, ja gut. So bin ich da hingekommen. Ich hab das Synchronbuch gelesen, aber davon kann ich mir den Film nicht vorstellen. Ich krieg einen Begriff von der Rolle, aber was für eine Drecksau [sic!] das ist und was da wirklich im Film passiert ist, hatte ich keine Ahnung. Ich bin da wirklich blauäugig hingekommen und kam völlig fertig zurück. Ich war wirklich fertig. Erstens von der Arbeit, die wirklich anstrengend war, die ich – toi toi toi – gut hingekriegt hab, aber ich war von dem Film, von dem was ich gesehen hab – ich hab ja nur meine Teile gesehen –, davon war ich so fertig. Ich hab drei Tage nicht drüber reden können, was ich da gemacht hab. Ich hab's auch nicht erzählen können, weil mir auch die Worte gefehlt haben. Ich hab den dann das erste Mal gesehen, im Gartenbaukino, wo er dann die Österreichpremiere hatte und zwei Reihen hinter mir saß der Spielberg. Aber nur ganz am Anfang und ganz am Schluss, in der Mitte ist er raus gegangen, mit seinen ganzen Bodyguards, weil er den Film schon nicht mehr sehen konnte. Ja gut, der hat den überall gesehen, aber er war eben auch in Wien. Aber weil ich gesagt hab, ich hab's „toi toi toi ganz gut hingekriegt“. Das nützt manchmal nicht sehr viel, weil in meinem Umfeld, die Leute, die mich kennen, da gibt's wirklich welche, die sagen: „Ich kann mir keine Filme ansehen, die du synchronisiert hast. Ich werde wahnsinnig. Ich seh' ständig irgendeinen Schauspieler und dann hör'

ich deine Stimme dazu, ich krieg das nicht zusammen. Ich seh' immer dein Gesicht vor mir und dann seh' ich aber das Gesicht von dem anderen und hör deine Stimme ... ich kann mich nicht auf den verfluchten Film konzentrieren.“ Es gibt Leute, die ich damit wahnsinnig mache. Wenn ich Kommentare spreche oder Voice Overs beim ORF oder sonst irgendwo oder Werbung, dann heißt es: „Ach, der Peter.“ Aber kein Mensch ist von mir irritiert. Aber wenn ich mir dann einen Film anschau', den ich synchronisiert hab ... ja ich hör dann mich, aber die andern hörn auch mich. Die mich halt kennen, können dann nicht mehr zuschauen. „Keine Ahnung wie der Film war, ich hab nur dich gesehen.“

Da sind also amerikanische Produktionschefs dabei? Ist das üblich?

Jaja, irgendwelche Adlaten vom Regisseur sind schon dabei. Das kommt aber immer drauf an, ob die Produktionsfirmen – die ja zum Teil Dependance in Deutschland haben – selbst, also deren Verleihe die Kinofilme selbst ins Kino in Deutschland oder im deutschsprachigen Raum bringen wollen. Die ganzen Kinos oder besser MGM-Kinos gehören mittlerweile alle amerikanischen Firmen. Die normalen Programmkinos nicht, aber die ganzen Cinecenter, Multiplexe, Megaplexe, Cineplex, die gehören alle den Amerikanern. Die sind dann verbandelt mit dem Verleih und die Verleihe sind verbandelt mit den Produktionsfirmen. Wenn sie ihre eigenen Filme herbringen und das ist ein Film, auf den sie ein bisschen mehr Wert legen, da schicken die schon Leute rüber, ja. Gut, Spielberg war sowieso heikel, aus verständlichen Gründen, aber auch bei „Stauffenberg“¹⁴⁶ war's so. Das ist denen schon wichtig, besonders dann, wenn sie ihre Krallen sowieso längst in Berlin haben und in Berlin sind viele amerikanische Firmen. Die haben da zwar keine ständigen Büros, aber die „BlackBerry Studios“, wo wir den „Stauffenberg“-Film gemacht haben, die

¹⁴⁶ Eig. *Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat*.

gehören zu einem Drittel einer amerikanischen Firma. Die haben sich auf Vermarktungen und Synchronisationen – was in diesem Fall zusammengehört – spezialisiert. Die schicken dann einfach jemanden her und das ist auf der ganzen Welt so. Für diesen Hitler bin ich ja – ich mein das war toll, ich bin jedes Mal bezahlt worden – da bin ich vier Mal nach Berlin geflogen und hab vier Mal die ganze Rolle gesprochen. Meistens war's nur irgendein Take, der ein bisschen anders war. Es wurde ununterbrochen irgendetwas verändert, da ein Wort weggelassen, da eins dazu genommen. Der Film wurde mehrfach eine Spur umgeschnitten, der war noch nicht ganz fertig. Ich bin da vier Mal hingefahren und zwei Mal davon war die, die ich schon kannte, eben auch da, mit einem ihrer Adlaten. Die hat dann gesagt: „Ich muss jetzt aber dann weg, er bleibt noch hier.“ Das war ihr Bevollmächtigter mehr oder weniger, ihr Partner, ihr Untergebener, aber sie musste weg, weil ihr Flieger nach Hongkong ging, weil sie dort die chinesische Fassung überwachen musste. Supervising gibt es da immer, das kommt schon vor. Und zwei Mal war ich ganz alleine dort, also nur mit dem deutschen Synchronregisseur, der sehr dankbar war, dass die amerikanischen Mitsprecher endlich einmal weg waren. Er hat dann gemeint: „So, jetzt können wir endlich arbeiten.“ Was nicht ganz gestimmt hat, weil wir uns trotzdem genauso schwer getan haben. Aber da wird schon noch viel geredet und fleißig noch an irgendwelchen Formulierungen gearbeitet. Bei irgendwelchen Tsching-Bum-Filmen, die aus Amerika kommen, ist keine Sau da. Die werden einfach gemacht. Vor allen Dingen werden die fertig eingekauft. Und indem sie diese Filme kaufen, werden auch gleich die Rechte eingekauft. Und dann kann die deutsche Synchronfirma sagen: „Nein, den synchronisieren wir gar nicht, da legen wir Untertitel drüber“.

Haben die dann auch das Recht, die Filme umzuschneiden?

Nein, das nicht. Was magst du noch wissen?

Du hast gesagt, du musstest für den Hitler vier Mal nach Berlin. Kommt das öfter vor?

Nein, aber bei den heikleren Sachen. Die Amerikaner nehmen sich da auch relativ viel Zeit, was man denen gar nicht zutraut. Das ist nicht so wie bei uns. Das sind die gar nicht gewöhnt. Beim Fernsehen ist es so, dass du mittlerweile bis zu sieben Minuten am Tag machst. Sieben Minuten sind die Hölle, das schafft man fast nicht. Wenn du am Tag vier Minuten Film schaffst, bist du eigentlich eh ganz gut. Für einen 90-Minüter werden 20 Drehtage eingeplant. Das ist eh knapp, das sind vier Wochen. Du musst bedenken, dass du bei Außendrehen auch oft wetterabhängig bist. Wobei es nicht nur darauf ankommt, dass du Schönwetter-Filme machst, der Anschluss muss ja stimmen, es kann ja beim Umschnitt plötzlich nicht regnen. Das geht ja nicht, wenn die Kamera die Richtung wechselt und es hört auf zu regnen. Du kannst deswegen nicht gleich die Feuerwehr holen. Es ist ein Wahnsinnsaufwand, Regen zu produzieren. Ein Irrsinnsaufwand, der einen Haufen Geld kostet. Regen musst du bestellen. Da brauchst du Steiger, damit das auch wirklich wie Regen ausschaut. Dann hat es vielleicht nur ganz wenig geregnet, das Nieseln ist noch schwerer zu erzeugen. Das geht nicht, da musst du dann halt warten, bis es wieder regnet. Den Anschluss brauchst du halt. Deshalb macht man Regen normalerweise nicht bei Regen, sondern bestellt von vornherein die Feuerwehr und beregnet. Dann hab ich die Kontrolle drüber, dann schaut es aus der Richtung genau so aus wie aus der anderen und auch wenn ich wieder aus dem Haus heraus komme, was vielleicht drei Tage später gedreht wird. Du bist ja total wetterabhängig, situationsabhängig.

Also ist es besser, wenn ein Film drinnen spielt?

Naja, was Wetteranschlüsse angeht natürlich schon, aber dann brauchst du nur mal einen Blick aus dem Fenster werfen und dir läuft die Zeit davon, weil es finsterner geworden ist. Wir spielen aber immer noch in der Früh beim Frühstück, weil die Szene so lange dauert.

Da wirst einfach nicht fertig. Bei einer Zwei-Minuten-Szene oder einer Drei-Minuten-Szene, die hoch aufgelöst ist, wo relativ viel passiert und viel dazwischen geschnitten wird und du also sehr, sehr oft die Richtung wechseln musst und ausgerechnet, wenn es schon halb acht am Abend ist, dann kommt ein Schuss, wo das Fenster im Bild ist. Dann wird mit Gewalt versucht, dieses Fenster aus dem Bild rauszudrücken. Das ist aber nicht so schön, weil man dann wieder „das“ im Bild hat. Was muss man machen? Man muss einen Kasten bauen, vor das Fenster. Da leuchtet dann der Scheinwerfer rein und zwar möglich so, dass es ausschaut, als wäre das immer noch Sonne. Das heißt, es braucht eine Folie und dann kann man nur hoffen, dass niemand merkt, dass dieser Baum, der vorhin noch im Bild war, diesmal nicht im Bild ist. Schwierig, sehr, sehr schwierig. Also wenn du vier Minuten am Tag schaffst, bist du eigentlich ganz gut unterwegs, die Pensa werden aufgrund von Kostengründen auf sieben, siebeneneinhalb Minuten pro Tag erweitert. *Soko Donau*¹⁴⁷ drehen sieben bis acht Minuten am Tag. In Amerika nehmen sie sich viel Zeit. Ich hab zweimal in amerikanischen Filmen mitgespielt, einmal in Bratislava zu *Uprising*, wo eh die Hälfte meiner Rolle raus geschnitten worden ist. Naja, es war schon so fünf [Uhr am Morgen; Anm. C. A.] bis zehn, elf, da war ich fertig. Die sind immer relativ pünktlich, was in Österreich und auch in Deutschland nicht der Fall ist. Da wartet man manchmal Stunden. Es wird ständig gecatert. Es steht ständig wo ein Tisch mit Jause, Brötchen, Obst und Schokolade und was weiß ich was. Nicht umsonst heißt es „Set macht fett“, weil man aus lauter Langeweile nur noch am Fressen ist. Bis du dann eh schon ganz müde bist und eh nicht mehr magst und dann heißt es: „So und jetzt ab, g’schwind, g’schwind, g’schwind“. Und in diesen sechs Stunden, nachdem ich davor schon etwas mehr als eine Stunde in der Maske gesessen bin – naja es war auch relativ schwierig mich auf Reichs-

¹⁴⁷ Eig. *Soko Wien*.

führer SS Heinrich Himmler zu trimmen. Die haben mir so einen Bart aufgepickt [zeigt einen riesigen Wuschelschnauzer], wirklich wahr, und der Typ hat den dann langsam zurechtgestutzt auf dieses Miniaturbärtchen. Das war ein italienischer Maskenbildner und wenn er die Haare kürzer genommen hätte, dann hätte er sie nicht stutzen können und sie wären auch nicht so schön heruntergehangen. Da musst zuerst mal schauen, dass alles schön herunterhängt, damit er – wenn er ihn stutzt – nicht aufsteht. Der war wirklich aus der Hand geklebt und das war wirklich fantastisch, das hat alleine eine halbe Stunde gedauert. Ich hab dann wirklich genauso ausgeschaut wie der Himmler, wie ein absolutes Look-Alike. Aber in diesen sechs Stunden haben wir eine gute Minute gedreht und davon sind 30 Sekunden wieder raus geschnitten worden. Übrig geblieben sind zirka 40 Sekunden. Ich hab mir den Film gekauft, den gibt es auf DVD, hab ihn mir angeschaut. Ich war enttäuscht. Man sieht mich zwei Mal, kurz. Ich hab „g’reat wie ein Ochs“ [sic!]. Und einmal hab ich für eine kanadische Dokumentation ... Die hatten wirklich nicht viel Geld – die Gagen sind übrigens katastrophal bei den Amerikanern. Das ist bei uns ganz anders. Da geht es nicht um den Marktwert des Schauspielers, sondern nach Drehtagen. Wenn du einen Drehtag hast, kriegst du 1000 Dollar, mittlerweile sind es vielleicht 1500 Dollar. Wenn du vier, fünf Drehtage hast, also ich glaub ab vier oder fünf Drehtagen, kriegst du dann pro Tag zweieinhalbtausend Dollar, weil dann deine Rolle offenbar entsprechend größer ist. Dann gibt es die mittleren Rollen, die so zwischen zehn und 15 Drehtagen haben, die haben dann schon eine Pauschale, meistens so 120.000 bis 150.000 und dann gibt es noch die drei, vier Stars, die dann wieder nach Marktwert bezahlt werden, aber doch pauschal, meistens mit Beteiligung. Das sind dann Fantasiegagen. Das geht so rauf: Unten das Fußvolk ganz wenig, die haben alle nur zwei, drei Drehtage maximal, dann die fünf Drehtage, dann die zehn Drehtage und dann die Stars. Das ist bei uns ganz anders. Ich werd nach meinem Marktwert bezahlt, was ich an Gage kriege,

kriegen kann. Egal, ob ich keinen Drehtag habe oder 20 Drehtage. Im Gegenteil, wenn ich 20 Drehtage hab, dann muss ich sogar Federn lassen, weil ich da pauschalieren muss. Da wird man sagen: „Okay, das ist jetzt nicht die 20. Tagesgage, das ist dann eine Pauschale, die etwas geringer ist.“ Also das Entlohnungssystem ist bei uns ganz anders. Und deshalb können die sich's wahrscheinlich auch leisten. Die wirklich großen Rollen kosten nicht mehr und nicht weniger, egal ob die am Set sind oder nicht und das Fußvolk wird so schlecht bezahlt, dass man sich's locker leisten kann. Aber das hat mit Synchronisieren nichts mehr zu tun. Hast du noch eine Synchronfrage?

Wie kann ich mir einen Tag im Studio vorstellen?

Was? Wie du dir einen Tag im Studio vorstellen kannst? Das kommt auf die Rolle an. Da kann's dir passieren ... Naja, wenn ich damals nach dem Rehberg dran gewesen wäre, dann wäre es verdammt langweilig gewesen, weil ich trotzdem so früh bestellt worden wäre und dann hätte ich halt gewartet, bis ich dran komme. Da wirst dann halt müd'.

Wartet man lange bis man dran kommt?

Beim Synchronisieren wartet man nicht lange. Man rechnet für einen Take maximal dreieinhalb Minuten, dazwischen gibt's halt noch ein kleines Päuschen und Erzählchen, das lässt sich aber auch ein bisschen steuern. Synchronisieren ist wie beim Arzt. Das hängt davon ab, wie er sich einteilt, wie gut er seine Zeit oder sein Zeitmanagement im Griff hat. Genauso haben es die Produktionsleiter im Griff. Die können auf eine viertel, maximal eine halbe Stunde genau timen. Das schon, da wartet man nicht lange beim Synchronisieren. Beim Drehen kann's sein, dass du um sechs in der Früh abgeholt wirst und um halb zwölf zu Mittag fällt das erste Mal eine Klappe für dich. Weil davor ist nur eine ganz kurze Szene: „Da sind wir ganz schnell fertig und inzwischen können wir schon Maske und Gardarobe bei dir machen.“ Dann bist du fix und fertig angezogen und dann kannst erst einmal

vier, fünf Stunden warten. Weil da das nicht gestimmt hat und dann kommen die nicht zurecht. Dann muss man es doch öfter machen, dann war leider einen Lichtwechsel drin, dann gibt es technische Schwierigkeiten, mit dem Set stimmt vielleicht auch was nicht. Dann machst du die eine Einstellung acht, neun, zehn Mal, weil das erste Mal es eigentlich eh super war, aber das eine hätte noch ein bisschen besser sein können. Dann klappt es, dann sagt der Ton: „Tut mir leid, können wir leider nicht nehmen, da war ein Flugzeug drin.“ Oder es ist ein Auto durchgefahren oder man hört irgendwo einen Rasenmäher. Du kannst ja nicht die ganze Gegend abklappern und sagen: „Bitte halt die Pappen.“ Macht man eh. Die Aufnahmeleiter rennen eh, die haben überall ihre Posten stehen, wo sie den Verkehr absperren. Aber den Flugverkehr kannst du schwer absperren und wenn irgendwo drei Straßen weiter irgendwer seinen Rasen mäht, soweit geht es dann wiederum nicht. Selbst wenn man den findet – der ist drei Straßen weiter – bis dahin haben wir das Ding gedreht. Da musst halt warten, bis der einmal ein Loch lässt. Dann gehen die auf die Suche. Wo kann das sein? Ach dort, da. „Bitte können Sie eine viertel Stunde aufhören zum Rasenmähen?“ – „Was? Wieso komm ich dazu?“ Dann kommen Diskussionen und das kostet Zeit.

Reagieren die Leute aggressiv, wenn man sie darum bittet aufzuhören?

Ja, das kommt schon vor. „Was interessiert mich euer depperter Film.“ Manche hörn dann auf und sagen: „Ah, einen Film dreht ihr? Was denn leicht? Wer spielt denn dort?“ Und dann kommen sie, ziehen sich an, gehen rüber und schauen auch zu.

Gibt's da einen Unterschied zwischen Stadt und Land?

Nein, gar nicht. Wenn der Verkehr aufgehalten wird, gibt's immer wieder Leute, die hupen. Und es gibt immer wieder Leute, die sagen: „Ah, Film. Pst.“

**Bei mir daheim wurde *Ikarus* gedreht, der Film mit Nina Proll.
Da durfte die halbe Gemeinde mitmachen und alle waren
Feuer und Flamme.**

Naja, bei so was sind sie dann schon etwas disziplinierter. Leichter zu disziplinieren, als wenn lauter Unbeteiligte dabei sind. Am Beispiel Retz, da haben wir *Julia* [*Eine ungewöhnliche Frau*; Anm. C. A.] gedreht und die Gemeinde hat einen Haufen Geld dafür bekommen. Die haben ja auch eine unheimliche Umwegrentabilität dadurch gehabt. Da waren die Leute schon relativ kooperativ, weil sie uns alle gerne dort gehabt haben. Die haben schon gewusst, dass dadurch der Tourismus rennt. Das hat aber nicht unbedingt mit urbanen oder ländlichen Gegenden zu tun, sondern mit den Leuten selber. Manchmal ist es zum Beispiel auch so, da haben wir den *Roda Roda* fürs Fernsehen gedreht. Da hat der Peter Weck den ‚Roda Roda‘ gespielt und da hab ich in fünf bis sechs Folgen mitgespielt. Da gibt es zwischen Neustiftgasse und Burggasse unterhalb der Kirchengasse ein Grätzl. Sagt dir das was? Wenn man von der Mariahilfer Straße beim „Gerngroß“ reingeht, das ist die Kirchengasse, dann überquerst du erst einmal die Straße, dann kommst du in die Siebensterngasse. Dann kommt die Burggasse und die nächste ist dann die Neustiftgasse, nur bergab. Und wenn man da die Burggasse rechts fährt, ist linkerhand gleich eine Kirche mit Fußgängerzone und so einem Platz rund um die Kirche und so alten Häusern. Das schaut aus wie ein historischer Stadtkeller und da haben wir ein Kaffeehaus hingetürkt – da gibt’s eigentlich wirklich eins, aber das ist egal – und einen Gastgarten und da haben wir gedreht. Da war von vorn herein klar, den Ton kann man nicht verwenden, weil die Burggasse und die Neustiftgasse warn zu hören. Die kann man nicht dauernd absperren, weil das zwei Hauptverkehrsadern sind. Da wussten wir im Vorhinein, das muss nachsynchronisiert werden. Und die Geräusche kommen aus der Konserve oder du setzt dich einmal 20 Minuten in ein Cafe und zeichnest auf. Und Fiaker ... da muss man halt abstimmen, was ist wirklich realis-

tisch, im Hintergrund sieht man vielleicht wirklich eine Kutsche. Da dreht man den Ton ganz leise, das Stimmengewirr und Sämtliches aus dem Kaffeehaus kann man schon mischen. Es hört sich dann eh synchronisiert an. Es ist eh beschissen. Aber es kommt dann halt drauf an, wie gut der Tonmeister ist und was zur Verfügung steht an akustischen Mitteln. Da ist es von vornherein klar. Aber wenn ich irgendwo am Land dreh, der Traktor würde mich vielleicht nicht stören, nur das Problem ist, wenn ich den Gegenschuss drehe, fährt der ja nicht mehr. Dann muss er noch einmal fahren, dann muss er mitspielen und zwar exakt. Das tut der aber nicht, kann er auch gar nicht. Er ist einen halben Kilometer weiter, ich höre den durchs ganze Tal heraus. Oder ein Moped, das hörst du ja noch drei Täler weiter. Das kannst du dann halt nicht verwenden. Es würde manchmal sogar ... Oder Kirchenläuten, Glockenläuten. Theoretisch könnte man es eh mitspielen lassen. Warum denn nicht? Kommt ja vor. Das Problem ist nur, die Szene ist mit der einen Einstellung ja nicht gedreht. Da sind ja noch acht andere Einstellungen. Da müsste der in jeder Einstellung genau an dem Punkt wieder läuten, oder wieder vorbeifahren oder sonst was. Die spielen ja gar nicht mit. Die kann man auch gar nicht mitspielen lassen. Dann musst du halt sagen: „Aus! Tut mir leid, Flieger.“ Dann müssen wir halt warten bis der Flieger weg ist. Dann bist du aber grad nicht in der richtigen Stimmung oder verplapperst dich. „Aus, noch mal.“ In dem Augenblick, wo's dir dann fast gelungen wäre, Moped oder irgendwo fliegt ein Schwarm Vögel auf und kreischt. Ist halt so. Life is life.

Kommt es beim Synchronisieren oft vor, dass man einen Text reden sollte, aber es funktioniert einfach nicht?

Ja, das kommt vor. Jeder hat sein Waterloo.

Was macht man dann?

Einen Kaffee trinken und dann noch einmal. Oder wir überspringen den Take und machen ihn nachher noch einmal. Auch das kommt

schon vor, ja. Hoppalas und Happaladumpflas [sic!] gibt's überall. Was hast du noch auf deinem Zettel? Was? Wie bin ich zum ORF gekommen? Naja, damit hab ich mir die Schauspielschule verdient. Ich war Nachrichtensprecher beim Landesstudio Oberösterreich, als es das als Landesstudio des österreichischen Rundfunks in dem Sinn noch gab, mittlerweile ist es ja auch ORF.

Und der Übergang nach Wien ging ganz leicht?

Nein, nein, das war ganz schwer (lacht). Ich bin ja direkt nach dem Brucknerkonservatorium nach Deutschland und hab dort 14 Jahre zugebracht und bin von da nach Wien gekommen, wo ich ja keine Sau kannte. Ich hab eigentlich geglaubt, dass ich irgendwie, durch Connections beim ORF lande. Es hat dann aber eineinhalb Jahre gedauert, bis ich da wieder rein gekommen bin. Das war ja ganz zufällig. Im Fernsehen wurde damals noch – was mittlerweile auch nicht mehr stattfindet – es gibt beim ORF ja kein Besetzungsbüro mehr. Das gab es damals noch. Und die haben ein- oder zweimal im Jahr Probesynchron gemacht, aber nicht lip sync, sondern als Kommentator. Da bin ich dann halt auch einmal hingegangen und zwei Tage später hab ich meinen ersten Job gehabt. Das war da nicht das Problem. Nur ich musste mich erst einmal hinten anstellen. Also so einfach war das dann nicht. Ich wollte das aber unbedingt, damit hab ich mir ein Standbein verschafft. Der ORF zahlt sehr schlecht, aber die Menge macht's dann halt. Ich wollte ein Standbein haben, das mir zumindest das Grundüberleben sichert, damit ich ansonsten nicht jeden Schiß [sic!] annehmen muss, was ich gar nicht will. Dann kann ich auch einmal „Nein“ sagen. Ich wollte also eine Grundlage schaffen, wo ich noch sage: „Ich kann mir die Butter aufs Brot leisten, ohne dass ich am Theater was machen muss.“ Oder auch bei schlecht bezahlten Produktionen mitmachen, obwohl mir die Rolle auch nicht gefällt. Wenn sie mir gefällt, ist es was anderes, dann gibt man eh nach. Dann sagt man halt: „Okay, ich spiel auch für weniger Geld. Ich kann

mir das Leben trotzdem leisten. Ich hab halt auch andere Jobs.“ Dann musst du halt zur Bedingung machen: „Dann und dann und dann hab ich keine Zeit. Am Abend zum Beispiel die Vorstellung und am Tag hab ich Zeit, oder ihr zahlt mir halt das dreifache Honorar, dann sag ich das ab.“ Aber meistens ist es eh so, dass es sich verabreden lässt. Aber es verschafft mir halt ein Standbein, weil es mich von vornherein mannigfaltig hält, es hält mich bunt. Es gibt ja wirklich Schauspieler, die können nur Theater spielen, die kannst du im Fernsehen schon nicht verwenden und es gibt Fernsehschauspieler, die auf der Bühne mickrig wirken. Ich versuch halt mein Spektrum so weit wie möglich zu halten. Bisher ist mir das – toi toi toi – ganz gut gelungen.

Was machst du dann am liebsten?

Nichts, das ich „nur“ mache. Ich mach alles gern, gleich gern. Ja, aber nicht ewig, nicht immer das Selbe.

Und wenn du zwei Angebote gleichzeitig kriegst?

Dann kommt es auf die Rolle und auf die Gage an. Natürlich. Aber wenn ich eine tolle Rolle am Theater hab, wo ich im Monat vielleicht so viel verdiene wie für zwei Drehtage, aber es lässt sich einfach nicht vereinbaren, dann ist mir die Theaterrolle lieber. Außer die Rolle im Fernsehen ist so toll, dass ich in diesen zwei Tagen das hab, was mich wirklich befriedigt. Dann muss ich halt abwägen. Aber bisher hab ich es eigentlich immer geschafft, das auf Teufel komm raus irgendwie zu verbinden. Ich mag nichts ewig machen. Musical ist mir manchmal schon ziemlich auf die Nerven gegangen. Ich hab es immer wahnsinnig gern gemacht, aber nach dreieinhalb Jahren *Elisabeth* ... da kriegt man dann irgendwann mal Aggressionen, wenn man da hinten rein geht. Ich hab alle Zustände gekriegt. „Wenn ich jetzt noch ein Monat verlänger“, dann kann ich meine Gage nahtlos an den Psychiater überweisen, das halt ich nicht mehr aus.“ Nein, aber wenn die Musik dann anfängt, der Vorhang geht auf und es geht los, dann stellt sich die Frage nicht mehr. Dann bist eh wie ein Zirkuspferd und

fängst an zu tanzen. Aber davor, bis ich einmal drin war ... Ich bin von Tag zu Tag später gekommen. Ich hab das Haus nicht mehr ausgehalten, die Musik nicht mehr hören können. Das war *aaahrrr*. Das ist mir so auf die Nerven gegangen ... 672 Mal hab ich das gemacht. Dabei hatte ich noch den Vorteil, dass ich tagsüber hunderttausend andere Sachen zu tun hatte. Ich hab tagsüber gedreht, ich hab tagsüber beim ORF gearbeitet oder Werbung gemacht oder synchronisiert oder geschrieben oder alles Mögliche ... auch Regie geführt. Es gibt ja eine ganze Reihe an Leuten am Theater, die wirklich nur das haben. Zum Beispiel die Amerikaner¹⁴⁸. Aber was sollen die machen? Die haben keinen ORF, die können nur auf die Vorstellung warten. Die haben wirklich nichts anderes. Deshalb mach ich gern alles ein bisschen, aber halt nie zu lange das Selbe.

7.2.2. Interpretation

Dank des Interviews mit Peter Faerber konnte ein kleiner Rundblick auf die Synchronisation in der Praxis geworfen werden. Die Tatsache, dass bei der Übersetzung von bestimmten, entsprechend großen Filmprojekten immer noch der amerikanische Arm mitmisch ist einerseits schockierend, wenn man bedenkt, welchen Einfluss die Produktionsfirma oder der Regisseur haben, andererseits absolut verständlich und lobenswert, da das Produkt – in diesem Fall der Film – offensichtlich so kostbar gehandelt wird, dass es nicht nur am US-Markt erfolgreich sein muss, sondern weltweit. Dass die Anwesenheit von amerikanischen Assistenten für die Synchronteams nicht gerade angenehm ist, zeigt auch Peter Faerbers Beispiel, als er erzählt hat, dass der Synchronregisseur so froh war, als die amerikanische Produktionschefin los musste, um in Japan zu arbeiten. Positiv ist hinge-

¹⁴⁸ Er meint die amerikanischen Tänzer oder Darsteller bei österreichischen Vorstellungen.

gen, dass bei etwaigen Fragen, sofort jemand vor Ort ist und diese klären und erläutern kann.

Was ähnliche Stimmlagen von Schauspieler und Sprecher angeht, hat Faerber die oben erwähnte Ausführung bestätigt. Für die Rolle des Amon Göth (gespielt von Ralph Fiennes) in *Schindlers Liste* wurde er immerhin nach zwei komplett anderen Kriterien ausgewählt: Kann er synchronisieren? Und: Gefällt Steven Spielberg seine Stimme? Nicht etwa, ob seine Tonalität eine gewisse Ähnlichkeit mit der von Ralph Fiennes hat. Abgesehen von der Stimme ist – wegen fehlendem Rhythmusgefühl oder Tempo, passendem Einsatz oder mangelndem Improvisationstalent – auch gar nicht jeder Schauspieler in der Lage zu synchronisieren, wohingegen nur Schauspieler für Synchronjobs engagiert werden, selbst wenn ein Laie perfekt sprechen würde. Anhand des Spielberg-Filmes wurde allerdings auch klar, wie schwierig es für Synchronsprecher ist, sich in eine Rolle hineinzusetzen, wenn man gerade einmal den aktuellen Take kennt und nicht weiß, worum es in der ganzen Szene geht. Faerber hat dieses Problem sehr anschaulich aufgezeigt. Er wollte die gesamte Szene sehen, was ihm – aufgrund der Angst vor Raubkopien seitens der Produktionsfirma und somit einem zensierten Bild – nur teilweise möglich war. Es ist nicht einfach eine Rolle zu interpretieren, wenn man nur Ausschnitte kennt und somit nicht herausfinden kann, wie die Figur tickt. Außerdem hat der Synchronsprecher nur selten die Möglichkeit bei der Auslegung seiner Figur mitzusprechen.

Die Lippensynchronität stuft Faerber als nicht ganz so wichtig ein, obwohl er die Signifikanz des exakten Redeschlusses doch hervorhob. Er begründete seine Aussage mit der einfachen Erklärung der Sehgewohnheit des Menschen. Verwunderlich erschien mir jedoch, dass originale Pausen in der synchronisierten Version nicht unbedingt Pausen sein dürfen, da sie sonst aussähen wie Fehler. Humor hingegen ist ein sehr schwieriger Punkt, der in der Synchronfassung unbedingt be-

achtet werden muss. Aber wenn das Rollengegenüber lacht, muss das nicht automatisch bedeuten, dass die Situation komisch ist. Vielleicht findet nur diese eine Figur das Geschehene oder Gesagte zum Lachen. Andererseits kann auch genau diese Reaktion eine gewisse Situationskomik erzeugen und den Zuschauer zum Lachen bringen. Humor lässt sich laut Faerber also „verargumentieren“. Zum Thema Kultur bzw. deren Anpassung an das Zielpublikum meinte der Fachmann, dass es unbedingt angeglich werden muss, um Schlimmeres zu vermeiden, also bevor deshalb ein Länder- oder Kulturstreit ausbricht, weil die Lage derartig missinterpretiert wurde.

Inglourious Basterds, die Darsteller und besonders deren schauspielerische Leistungen waren Peter Faerber sehr wohl ein Begriff. Über die Problematik der in der deutschen Version fehlenden vierten Sprache und somit der Änderung diverser Textpassagen meinte er nur, dass man als Dialogautor eigentlich gar keine andere Möglichkeit hat, als sich zu fügen. Weiters erklärte er, dass den Synchronautoren diese Problematik sehr wohl bewusst ist und wirklich lange über derartigen Knacknüssen tüfteln. Von der schauspielerischen Leistung von Brad Pitt gab sich Faerber nicht so leicht zu beeindrucken, wohingegen er – trotz fehlender Sympathie – die Darstellung von Christoph Waltz sehr lobte.

Als Film- und Theaterschauspieler, Synchronsprecher, Regisseur, Off-Sprecher und ehemaliger Musicaldarsteller ist Peter Faerber ein Tausendsassa, deckt ein weites künstlerisch-darstellerisches Spektrum ab und hat viel zu erzählen. Das Gespräch war insofern aufschlussreich, als dass er seine verschiedenen Arbeitsbereiche und Erfahrungen miteinbezogen hat und somit viele Beispiele geben konnte. Auch wenn der Hauptaspekt der Unterhaltung nicht immer im Bereich Synchronisation fest verankert war und das ein oder andere Mal etwas weiter ausgeholt wurde, sind wir doch stets zur ursprünglichen Thematik zurückgekehrt bzw. kann die gesamte Konversation darauf

zurückgeführt werden. Prinzipiell kann ich sagen, dass mir Peter Faerber sehr entgegen gekommen ist, da er auf jedes noch so kleine Stichwort umgehend reagiert und in seiner Vergangenheit eine passende Geschichte gefunden hat.

7.3. Philipp Mosser – Der Sounddesigner

Der österreichische Sounddesigner Philipp Mosser arbeitet seit 1997 als freier Toncutter an verschiedenen Filmprojekten, darunter das zweiteilige Historienepos „Kronprinz Rudolfs letzte Liebe“. Er ist unter anderem als Lehrbeauftragter am Filmcollege Wien und der Universität für Musik und angewandte Kunst Wien tätig und Mitglied des VOESD (Verband Österreichischer Sounddesigner). Er konnte mir die Aufgaben eines Sounddesigners näher erklären.

Philipp Mosser habe ich im Sommersemester 2009 kennen gelernt, als er im Rahmen einer Übung am Institut der Translationswissenschaft einen Vortrag gehalten hat und für jegliche synchronisations-spezifischen Fragen Rede und Antwort stand. Per Mail hat er mir folgende Fragen beantwortet.¹⁴⁹

7.3.1. Interview

C. A.: Wie lautet deine exakte Berufsbezeichnung?

P. M.: Ich arbeite meist als Sounddesigner für Originalfassungen und erstelle die IT-Fassung. Synchronisationen sind auch für mich die Ausnahme.

Was kann ich mir unter Sounddesign vorstellen?

Sounddesign findet in der Regel nur bei Originalfassungen statt. Filme, deren IT-Fassung mit der deutschen Sprache vervollständigt wird, sind in der Tongestaltung bereits fertig und lediglich die Sprache wird noch hinzugefügt.

¹⁴⁹ E-Mail von Philipp Mosser vom 18. Mai 2010.

Welche Aufgabe hat der Toncutter bei der Synchronisation von Filmen?

Der Toncutter, oder auch Synchroncutter genannt, übernimmt keinerlei gestalterische Arbeit, sondern bereitet lediglich die Synchronisation technisch vor („taken“). Er überwacht bei der Synchronisation die Synchronität und legt dann die Sprache lippensynchron an. Bei einer fremdsprachigen Synchronisation findet üblicherweise keine Bearbeitung der Tonebene außer der Sprache statt. Die IT-Fassung ohne Sprache, aber mit allen Geräuschen und Effekten, wird bei der Herstellung der Originalversion angefertigt.

Was macht ein Toncutter, wenn keine IT-Fassung mitgeliefert wurde? Gibt es bereits vorgefertigtes Material (zB aus anderen Filmen), das verwendet werden kann? Kommst du dann zum Einsatz und musst den IT-Track selbst erstellen?

Wenn es zu einem Film keine IT-Fassung gibt, dann muss diese im Nachhinein hergestellt werden. Dies ist viel aufwändiger und kostenintensiver. Auf „vorhandenes Material“ kann nur insofern zurückgegriffen werden, wenn – wie bei jeder Filmtongestaltung – Geräusche und Atmosphären aus einem Archiv verwendet werden können. Ansonsten bedeutet das, dass der Film neu vertont werden muss und nur jene Teile ohne Sprache aus dem Originalfilm übernommen werden können.

Gibt es hin und wieder Situationen, in denen eine Tonspur un-auffindbar oder nicht verwendbar ist? Wie gehst du bei solchen Problemen vor?

Bei einer fremdsprachigen Synchronisation kann es natürlich sein, dass die IT-Fassung, die man geliefert bekommt unvollständig oder qualitativ nicht hochwertig ist. Je nachdem wird die Fassung noch mal retour gesendet oder es müssen doch noch Geräusche etc. beigefügt werden.

Bist du bereits während dem Filmdreh im Einsatz?

Bei fremdsprachigen Filmen hat der Synchroncutter keinerlei Einfluss auf die Tongestaltung bei Geräuschen und Atmosphären. Bei deutschsprachigen Filmen kommt es manchmal vor, dass man als Sounddesigner schon in der Drehbuchphase eingebunden wird. In Österreich ist das aber sehr selten der Fall.

Wie lange dauert es, einen durchschnittlichen, zirka 90-minütigen Film zu bearbeiten?

Da ist Österreich nur wenige fremdsprachige Filme synchronisiert werden (die meisten werden in Deutschland – Hamburg, Berlin, München – synchronisiert), gibt es keine wirkliche Routine in der fremdsprachigen Synchronisation. Es ist schwer genaue Werte zu nennen, da jeder Film unterschiedlich ist. Ein durchschnittlicher, 90-minütiger Film benötigt zirka zwei Wochen. In den Synchronstudios Deutschlands, die einen eingespielten Workflow haben, geht das auch schneller.

In wie weit kannst/musst du eigenständig arbeiten? Was wird dir vorgeschrieben?

Der Synchroncutter einer Sync-Fassung hat die handwerklich sehr anspruchsvolle Arbeit des Synchronschneidens zu erledigen. „Eigenständig kreativ“ arbeitet er nicht. Ein Sounddesigner einer Originalfassung arbeitet meist künstlerisch selbstständig. Wie weit diese Selbstständigkeit geht, hängt von der Zusammenarbeit mit dem Regisseur ab.

Wer ist dein hauptsächlicher Ansprechpartner? An wen wendest du dich, wenn du Fragen hast, die das Projekt betreffen?

Gestalterisch arbeitet man als Synchroncutter mit dem Synchronregisseur zusammen, organisatorisch mit der Produktion, dem Verleih oder meistens dem Tonstudio. Je nachdem, von wem man engagiert wurde.

Wie viele Leute – abgesehen von den Schauspielern und den Synchronsprechern – sind üblicherweise am Synchronprozess eines Spielfilm-Projektes beteiligt? Was sind deren Aufgaben?

Der Rohübersetzer erstellt die erste Rohübersetzung nach einem Dialogbuch. Der Synchronregisseur erstellt meist die lippensynchrone Fassung und betreut gestalterisch die Aufnahme bzw. die Arbeit mit den Schauspielern. Der Synchroncutter (oft auch mehrere) taktet und überwacht die Synchronität und den Synchronschnitt. Der Tonmeister im Tonstudio betreut und leitet tontechnisch die Aufnahme im Studio. Der Mischtonmeister erstellt die fertige deutschsprachige Mischung.

Wer entscheidet welche Synchronstimmen eingesetzt werden, wenn es zu dem Schauspieler noch keinen Stammsprecher gibt? Wie läuft ein Casting ab?

In unserem Fall wurde ein Stimmen-Casting von der ausführenden Produktion veranstaltet. Darsteller und Sprecher wurden in das Tonstudio eingeladen und mussten zu drei verschiedenen Szenen des Filmes sprechen. Danach wurden die Aufnahmen synchron geschnitten und vom Synchronregisseur, den Herstellungsleitern, Produzenten und Koproduzenten begutachtet. Danach wurden Entscheidungen getroffen.

Bei „Kronprinz Rudolf“ haben Schauspieler mitgespielt, die nicht Deutsch sprechen. Ist es schwierig, passende Synchronsprecher zu finden? Worauf wird geachtet? (Stichwort: ähnliche Stimmlagen)

Bei *Kronprinz Rudolf* wurde versucht, Stimmen zu finden, die in Stimmlage und Charakter dem Original sehr nahe sind. Das ist nicht immer gelungen. Das Angebot an synchronerfahrenen Schauspielern in Österreich ist begrenzt. In den oben angeführten „Synchronstädten“ gibt es viel mehr Auswahl. Hier gilt das Gesetz von Angebot und Nachfrage.

Thema Lippensynchronität: Wie sehr wird darauf geachtet? Kommt es oft vor, dass aufgrund der Textlänge gesprochen wird, wenn der Mund des Schauspielers nicht sichtbar ist? Wie weit kann man die Abspielgeschwindigkeit hochdrehen, dass die Stimme noch natürlich und der Text verständlich ist?

Natürlich kommt es vor, dass man ausnützt, wenn sich ein Darsteller von der Kamera wegdreht und man seine Lippen nicht sieht. In diesem Fall kann er in der Synchronfassung noch weiter sprechen, obwohl er im Original bereits alles gesagt hat. Einen genauen Wert, wie weit die Sprache verändert werden kann, gibt es nicht. Er ist allerdings sehr begrenzt, da trotz der vielen technischen Möglichkeiten, man solche technischen Eingriffe sehr schnell merkt. Nach wie vor liegt es an der Fähigkeit der Synchronsprecher und der Übersetzung, ob eine Synchronisation gelingt oder nicht.

Was war das größte (technische?) Problem, das dir in deiner Karriere als Sounddesigner das Leben erschwert hat?

Bei der Tonnachbearbeitung einer Originalfassung sind undokumentierte Bildänderungen (= das Bild wird an vielen Stellen umgeschnitten und der Bildcutter hält diese Änderungen nicht schriftlich fest), die eine lange Nachschnitt-Phase mit sich bringen, am aufwändigsten und tragen selten zur qualitativen Verbesserung des Werkes bei. Das heißt, die Arbeit am Bildschnitt sollte bereits abgeschlossen sein, wenn die Tongestaltung passiert. [Diese Antwort bezieht sich auf die Originalfassung, nicht auf die Synchronfassung; Anm. C. A.]

Welche Art Film(projekt) steht auf deiner persönlichen Wunschliste? Wofür würdest du gerne einmal den Ton bearbeiten?

Für einen Trickfilm, da hier die gesamte „Tonwelt“ neu erschaffen werden muss. Dadurch hat man die Möglichkeit, eine ganz neue Welt auf der Tonebene zu erschaffen.

7.3.2. Interpretation

Da das Interview aus Zeitgründen nur per Mail abgehalten werden konnte, war ein genaueres Nachhaken leider nicht möglich. Trotzdem konnte mir Philipp Mosser nützliche Antworten liefern und einen recht umfangreichen Einblick in seine Arbeit ermöglichen. Er arbeitet hauptsächlich als Sounddesigner an Originalfassungen, das heißt, er erstellt die IT-Fassung für Filme, ist jedoch nicht bei der Synchronisation anwesend. Ein paar Antworten beziehen sich daher auf das Metier eines Sounddesigners, was – wenn es ohnehin nicht ersichtlich ist – durch eine Anmerkung meinerseits vermerkt wurde. Größtenteils hat Mosser aber versucht, die Fragen, sowohl aus der Sicht eines Synchroncutters, als auch aus der Sicht des Sounddesigners, zu beantworten.

Weil die Filmsynchronisation am österreichischen Markt nicht so ausgeprägt ist wie in Deutschland, ist es schwierig heimische Experten aus dem Bereich der Filmübersetzung aufzutreiben. Trotzdem konnte ich mit Peter Faerber und Philipp Mosser zwei etablierte Profis auf diesem Gebiet finden.

7.4. Erkennen Sie das Zitat?

Wie bereits erwähnt, sind alle Unterüberschriften des Kapitels „4. Probleme bei der Filmsynchronisation“ eine kleine Besonderheit in dieser Arbeit, der es noch gilt etwas Aufmerksamkeit zu schenken. Es handelt sich um Filmzitate, aber erkennen Sie, aus welchen Filmen diese Worte stammen?

7.4.1. Quiz

„Das ist nur ein Bild im Fernseher.“

- Klick
- EdTV
- Charlie und die Schokoladenfabrik

„Da geht ein schrecklicher Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus um die Schule.“

- American Pie
- How not to live your life
- Sylvester & Tweety Mysteries

„Ist denn dieser Titel heute gar nichts mehr wert?“

- Fluch der Karibik: Bis ans Ende der Welt
- Blade: Trinity
- Capote

„Ein paar Nüsse?“ – „Ganz richtig, die hab ich genau hier. Ein Teil meines Handgepäcks sozusagen.“

- Ab durch die Hecke
- Ace Ventura – Jetzt wird's wild
- Ein Königreich für ein Lama

„Sie hasst ihn mit der Glut von tausend Sonnen.“

- Underworld
- Saw 2
- 10 Dinge, die ich an dir hasse

„Wir sind nicht verschwunden, nur ein bisschen schwer auffindbar.“

- Hollow Man
- Die Maske des Zorro
- Der Herr der Ringe – Die Gefährten

„Warum sprichst du denn so komisch?“ – „Das ist der Stimmbruch, ich bin doch schon zwei Jahre alt.“

- Biene Maja
- Horton hört ein Hu
- Kuck mal, wer da jetzt spricht

„Du sollst mir auf den Mund schaun.“

- Casablanca
- Manche mögen's heiß
- Singin' in the Rain

„Kamera ab!“ – „Kamera läuft.“ – „Ton ab!“ – „Ed, wir drehen ohne Ton.“

- EdTV
- Edward mit den Scherenhänden
- Ed Wood

„Superkalifragilistigexpialigetisch.“

- Mary Poppins
- Mrs. Doubtfire – Ein stacheliges Kindermädchen
- Harry Potter und der Stein der Weisen

„Ni-nicht so schnell Doc, wovon sprechen Sie?“

- Bugs Bunnys wilde verwegene Jagd
- Zurück in die Zukunft II
- Crank 2: High Voltage

„Geah vaschwind, du Flochlondtirola, zupf di!“

- Helden in Tirol
- Die Piefke Saga
- Liebesgrüße aus der Lederhose

„Schisser Tschipfl Hä?!“

- Willkommen bei den Sch'Tis
- Last Boy Scout
- Otto – Der Liebesfilm

„Willkommen, Bienvenue, Welcome.“

- The Dark Knight
- Cabaret
- Ratatouille

„Ich hab keine Ahnung, was du da sagen willst.“

- Lieber Frankie
- Jenseits der Stille
- Personal Effects

„Mit jedem Kubikmilliliter Blut ...“

- 1492 – Die Eroberung des Paradieses
- American Psycho
- The Simpsons

7.4.2. Lösungen

„Das ist nur ein Bild im Fernseher.“

→ Charlie und die Schokoladenfabrik

„Da geht ein schrecklicher Piepmatz-Bäuchlein-Bazillus um die Schule.“

→ How not to live your life

„Ist denn dieser Titel heute gar nichts mehr wert?“

→ Fluch der Karibik: Bis ans Ende der Welt

„Ein paar Nüsse?“ – „Ganz richtig, die hab ich genau hier. Ein Teil meines Handgepäcks sozusagen.“

→ Ace Ventura – Jetzt wird's wild

„Sie hasst ihn mit der Glut von tausend Sonnen.“

→ 10 Dinge, die ich an dir hasse

„Wir sind nicht verschwunden, nur ein bisschen schwer auffindbar.“

→ Die Maske des Zorro

„Warum sprichst du denn so komisch?“ – „Das ist der Stimmbruch, ich bin doch schon zwei Jahre alt.“

→ Biene Maja

„Du sollst mir auf den Mund schau.“

→ Singin' in the Rain

„Kamera ab!“ – „Kamera läuft.“ – „Ton ab!“ – „Ed, wir drehen ohne Ton.“

→ Ed Wood

„Superkalifragilistigexpialigetisch.“

→ Mary Poppins

„Ni-nicht so schnell Doc, wovon sprechen Sie?“

→ Zurück in die Zukunft II

„Geah vaschwind, du Flochlondtirola, zupf di!“

→ Die Piefke Saga

„Schisser Tshipfl Hä?!“

→ Willkommen bei den Sch'Tis

„Willkommen, Bienvenue, Welcome.“

→ Cabaret

„Ich hab keine Ahnung, was du da sagen willst.“

→ Personal Effects

„Mit jedem Kubikmilliliter Blut ...“

→ The Simpsons

7.5. Abstract

7.5.1. Abstract in Deutsch

Meine Diplomarbeit beschäftigt sich – wie der Titel bereits verrät – mit der „Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche“. Nach einer kurzen theoretischen Einführung werden anhand der Beispiele *Singin' in the Rain* und *Inglourious Basterds* die verschiedenen Problemstellen aufgezeigt und veranschaulicht. Dabei unterscheide ich die Probleme im Vorfeld, die Probleme der Kreativität, sowie die linguistischen, paralinguistischen und sprachbezogenen Probleme. Im Speziellen bedeutet dies, dass von der Rohübersetzung über Komik, Filmtitel, Lippensynchronität, kulturspezifischen Äußerungen, aber auch Zensur, Dialektik und Sprechbarkeit des Textes bis hin zur Mehrsprachigkeit im Film alles besprochen wird, das nicht ganz so einfach zu lösen ist. Speziell ausgewählte Dialogpassagen der oben erwähnten Spielfilme dienen der Veranschaulichung dieser Schwierigkeiten und helfen, diese besser zu verstehen. Um bei all diesen Herausforderungen nicht den Überblick zu verlieren, sind das Können, die jahrelange Erfahrung und ein glückliches Händchen des Dialogautors von Vorteil bzw. ausschlaggebend. Neben dem Dialogregisseur spielt aber auch der Synchronsprecher eine wichtige Rolle. Seine Aufgabe ist es, den vorgegebenen Text lippensynchron und ausdrucksstark wiederzugeben, damit die individuelle Figur trotz fremder Sprache immer noch als Einheit fungiert.

In einem eigenen Kapitel kommen Personen aus der Praxis zu Wort. Der renommierten Synchronsprecher Peter Faerber, der in einem persönlichen Gespräch Einblicke in die Welt der Synchronisation und der Filmproduktion im Allgemeinen bietet, liefert als Schauspieler, Sprecher und Regisseur im Interview ein weites Spektrum an informativem Material, das für die Entwicklung meiner Arbeit sehr hilfreich

war. Philipp Mosser, seines Zeichens Sounddesigner und Toncutter, beantwortete mir per Mail Fragen zum Thema Synchronisation, Ton und anderen praxisnahen Problemen.

7.5.2. Abstract in English

In this paper I am demonstrating – as the title is telling – the problems, which come up, when you are dubbing a movie from English to German, on the examples *Singin' in the Rain* and *Inglourious Basterds*. I categorised them in problems in the run-up to the synchronisation, problems of creativity, linguistic and paralinguistic problems as well as problems which are referred to the language itself. These topics include among other things the challenge of film title translation, lip sync, puns and humour, but also censorship and quotations as well as dialects and culture-specific items. All these and other issues need the skills, long lasting know-how and the right touch of the dialogue author. Among the dialog director the voice actor has a leading role too. He has to put the offered text exactly on the lip-movement of the role actor, but also has to intone the right emotion. This way the figure has the possibility to work as one unit, although the language isn't the same anymore. But before I get to this practicality, I offer a short introduction in the audiovisual translation of cinematic materials.

Furthermore an interview with the well known voice actor Peter Faerber shows the process of synchronisation in the point of view of an announcer and the film production in common. As a performer, voice actor and director he offered a wide range of useful information, which helped me writing my degree dissertation. Moreover the Austrian sound designer Philipp Mosser answered questions in reference to synchronization, sound and other hands-on problems.

Lebenslauf

Christina Albrecht

Daten

Geboren am/in 29. Juli 1986 in Lienz/Osttirol

E-Mail-Adresse christina_albrecht@gmx.at

Ausbildung

2005 – 2010 DS Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien

2000 – 2005 Bundeshandelsakademie in Lienz
(Zweig: Informatik)

1996 – 2000 Hauptschule in Lienz