Thomas Bräutigam, Nils Daniel Peiler (Hg.)

Film im Transferprozess

Transdisziplinäre Studien
zur Filmsynchronisation

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
Thomas Bräutigam/Nils Daniel Peiler Erkenntnispotentiale einer Beschäftigung mit Filmsynchronisation	13
Gerd Naumann Das unsichtbare Handwerk Zu grundlegenden Aspekten der Synchronarbeit	29
Claudia Leinert Kann Synchronisation dem Original gerecht werden? Anmerkungen einer Supervisorin	49
«Es soll sich nicht naturalistisch oder dokumentarisch anhören, aber auch nicht absurd oder überspitzt» Ingo Haeb und Stephan Colli über ihre Synchronisationsphilosophie und die Arbeiten an ihrem Film DAS ZIMMERMÄDCHEN LYNN	66
Andreas Blum Höfliche und vertrauliche Anrede in der Filmübersetzung	77
Thomas Herbst Filmsynchronisation als sprachliche Redundanzreduzierung Fragen für die (kognitive) Linguistik	97
Rainer Maria Köppl NEWSPEAK Filmsynchronisation als Politik	121

Inhalt

Thomas Bräutigam

«Internationalität für die Menge»

Filmsynchronisation im Kontext der alliierten Filmpolitik 1945–1950 140

Ralf Junkerjürgen

Almodóvar auf Deutsch

Herausforderungen an Synchronisationen aus dem Spanischen 163

Henry Keazor

Von «cromulent» bis «crapectacular»?

Die Synchronisation der Cartoon-Serie DIE SIMPSONS zwischen
«global» und «lokal» 179

Nils Daniel Peiler

HAL singt Hänschen klein?

Zur Synchronisation von Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY 199

Joseph Garncarz

«Europas alter Märchenzauber und Hollywoods neues Zaubermärchen»

Walt Disneys SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS in Deutschland 226

Megumi Hayakawa

«Japanischer» als im Original?

Die Besetzungsstrategien der Synchrosprecher für Ken Watanabe
und Hiroyuki Sanada in deren Hollywood-Filmen 260

Bibliografie 280

 Allgemeine Literatur zur Synchronisation 280

 Literatur zu einzelnen Filmen und Serien 285

Film- und Serienverzeichnis 288

Personen- und Sachregister 291

Abbildungsnachweis 294

Die Autorinnen und Autoren 295

Vorwort

Bei den ersten Recherchen für diesen Sammelband teilte uns die Filmkritikerin einer überregionalen Tageszeitung unverblümt mit, sie halte Synchronisation für ein «Verbrechen». Die Dependance eines großen Hollywood Major Studios schmetterte Anfragen barsch ab, da zu diesem «sensiblen Thema» generell keine Auskünfte erteilt würden.

Gewalttaten in einem sensiblen Bereich sind aber allemal so interessant, dass sie ein näheres Betrachten herausfordern. Verbrechen haben überdies Ermittlungen zur Folge, an deren glücklichen Ende ein Täter samt seiner Motive ausgemacht ist.

Die Ermittlungsarbeiten im Fall «Filmsynchronisation» gingen bislang indes nur zögerlich vorstatten. Um ihnen auf die Sprünge zu helfen, scheint es angemessen, in einem Sammelband unterschiedliche Ansätze und Perspektiven vorzustellen, die wiederum Basis für weitere investigative Untersuchungen sein könnten. Das von vielfachen Zugangshürden umstellte Forschungsfeld «Synchronisation» ist nur schwer in die traditionelle disziplinäre Struktur von Wissenschaft und Hochschule zu integrieren. Gerade in der eigentlichen Filmwissenschaft ist das Interesse noch unterentwickelt, Linguisten und Übersetzungsexperten sind hier wesentlich neugieriger.

Neue Impulse kann daher nur ein *transdisziplinärer* Ansatz versprechen, denn ein Grund für den defizitären Forschungswillen ist die mangelhafte Kenntnis dessen, was in den Synchronstudios eigentlich vor sich geht. Der Bezug zur Praxis ist daher unerlässlich.

Als Einführung in den Themenkomplex versuchen die Herausgeber zunächst die Erkenntnispotentiale einer Beschäftigung mit Filmsynchronisation auszuschreiten. Die verschiedenen Transferprozesse, die mit der Synchronisation verbunden sind (Ausgangssprache → Zielsprache, Stimmenaustausch etc.), die damit intendierten Simulationen und ihre massiven Auswirkungen auf die Filmrezeption enthalten

viele forschungsrelevante Aspekte, auf die überhaupt erst aufmerksam zu machen ist. Weder haben wir dabei eine Apologie der Synchronisation im Sinn, noch deren Verteufelung, eher ein gelassenes Sondieren von Abgründen und Höhen. Die an zahlreichen Filmbeispielen verdeutlichten Absonderlichkeiten machen einerseits das prekäre Prestige der Synchronkultur evident, andererseits zeigen sie das Erkenntnisdefizit auf, das die mangelnde Reflexion darüber zur Folge hat.

Nach der Überschau über die grundlegenden Problemfelder lassen wir die Praktiker selbst zu Worte kommen.

Gerd Naumann, der eigene Erfahrungen als Synchronregisseur gesammelt hat, erklärt die einzelnen Arbeitsschritte eines Synchronvorgangs, erläutert wichtige Parameter, die zur Ausprägung bestimmter technischer Verfahren, aber auch vertraglicher Rahmenbedingungen geführt haben und differenziert Kino-, Fernseh-, Heimkinosynchronisation, wobei nochmals zwischen Spielfilmen, Serien und Animation unterschieden wird. Die an sich spröde Materie macht Naumann dadurch lebendig, dass er wichtige frühere und zeitgenössische Protagonisten der Branche – Synchronschauspieler, Dialogbuchautoren und Regisseure – zu Wort kommen lässt, die die sich wiederholenden Abläufe aus ihrer jeweiligen subjektiven Sicht kommentieren.

Viele der Konfliktfelder, die Naumann in Augenschein nimmt, hat auch **Claudia Leinert** im Visier, diesmal jedoch aus der Perspektive einer Supervisorin, die der Verleih mit der Überwachung der Synchronarbeiten beauftragt: ein Tätigkeitsfeld, in das Außenstehende in der Regel wenig Einblick erhalten. Leinert entwirft ihr Aufgabenprofil anhand zahlreicher Beispiele aus ihrer Berufserfahrung. Die Chancen und Risiken des «künstlerischen Kompromisses» Synchronisation erwachsen aus einer Zwangslage zwischen Termindruck, Verfügbarkeit von Synchronsprechern und bestimmten Übersetzungs- und Besetzungskonventionen bei gleichzeitigem hohem Qualitätsanspruch. Sonderfälle wie das Abbilden bestimmter sprachlicher Varianten in den Originalfassungen problematisiert der Beitrag ebenso wie den Mehraufwand, den bestimmte Genres (Musikfilm, historisches Drama, Literatur- und Theaterverfilmung) in der Praxis des filmischen Transferprozesses verursachen.

Synchronisation ist nicht nur eine Technik zur Übersetzung fremdsprachlicher Dialoge, sie bietet sich auch bei einheimischen Filmen als künstlerisches Stilmittel in der Postproduction an. Regisseure wie Rainer Werner Fassbinder oder – der in diesem Zusammenhang auch bei Gerd Naumann präsentierte – Roland Klick haben davon schon Gebrauch gemacht. In dieser Tradition stehen auch Regisseur **Ingo Haeb** und Tonmeister **Stephan Colli**. Anna Neifer befragt sie zum Film *DAS ZIMMERMÄDCHEN LYNN* (D 2014), bei dem beide eine vollständige Nachsynchronisation aus ästhetischen Gründen vorgenommen haben. Die Schauspieler interpretierten ihre Dialoge im Studio noch einmal neu und sämtliche Geräusche

wurden eigens kreiert. Im Interview kommen sowohl praktische Aspekte wie die Direkttonaufnahme am Set und die Synchrontonaufnahme im Studio zur Sprache, aber auch gattungs- und filmtechnikgeschichtliche sowie theoretische Überlegungen, auf denen die Entscheidung für eine Nachsynchronisation zu ästhetischen Zwecken fußt. Colli und Haeb erläutern insbesondere, wie sie allein über die Tonebene die Konzentration des Zuschauers steuern und eine bestimmte Distanz zur Hauptfigur des Films erzeugen konnten. Dabei entstehende Verfremdungseffekte lassen auch einen Bezug zu Bertolt Brechts epischem Theater erkennen.

Sprache, Sprechen und Stimme sind die zentralen Komponenten des Transferprozesses. Zuvörderst sind daher Linguistik, Phonetik und Translationswissenschaft aufgerufen, die Variation dieser Komponenten zu untersuchen. Selbst vermeintlich untergeordnete Phänomene werfen oft hochkomplexe Fragestellungen auf, wie z. B. die korrekte Anredeformel. Wann wird in einer Synchronfassung die vertrauliche Anrede, wann die höfliche Anrede gewählt, insbesondere wenn es in der Ausgangssprache und in der Zielsprache unterschiedliche Anredekonventionen gibt oder sich bestimmte Anredeformen gar nicht direkt übertragen lassen? Diesen Fragen geht **Andreas Blum** aus sprachwissenschaftlicher Sicht nach. Die Wahl einer bestimmten Anrede hängt von zahlreichen Faktoren wie etwa der Zugehörigkeit der Sprecher zu einer bestimmten Altersgruppe, dem Altersunterschied zwischen den Personen, der verwandtschaftlichen Beziehung, der Ausübung ähnlicher Tätigkeiten, der gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer Institution oder dem Zeitpunkt des Kennenlernens ab. Blum interpretiert ausgewählte Filmszenen aus *FRENCH KISS*, *LA GRAN VIDA*, *MEET JOE BLACK*, *HABLE CON ELLA* und *DER BAA-DER MEINHOF KOMPLEX* hinsichtlich der Motivation für die Wahl einer vertraulichen oder höflichen Anrede unter den Figuren. Dabei zeigt sich, dass dieser Wechsel von vertrauter zur höflichen Anrede bisweilen absichtlich in eine Schlüsselszene verpackt ist.

Grundsätzlich gilt, dass der Zuschauer bei Synchronisationen mit einer Sprache konfrontiert ist, bei der eigentlich nichts stimmt, er dies aber in der Regel nicht als störend empfindet. **Thomas Herbst** untersucht in seiner korpusbasierten Forschung den unüblichen Sprachgebrauch, die semantischen Verschiebungen und schließlich den Verlust von Referenzebenen durch Synchronsprache in der medialen Praxis. Sein Beitrag zeigt die weitgehende Arbitrarität von Stimme und Person in der Synchronbesetzung auf und stellt die besonderen Merkmale der audiovisuellen Übersetzung heraus, die den Kriterien der Synchronität und der Äquivalenz unterworfen ist. Besondere Schwierigkeiten verursachen unter anderem die Übersetzung in Standardsprache (und der Verlust von Dialekten), die spezifische Sprachverwendung der Ausgangs- und der Zielsprache, etwa bei wörtlichen Übersetzungen, die Übernahme von Einzelwörtern oder der ganzen Satzstellung, was der Autor an zahlreichen Beispielen der Serien *LEWIS* und *DOWNTON ABBEY* demonstrieren kann.

Rainer Maria Köppl beleuchtet in seinem Beitrag die Filmsynchronisation unter politischen Vorzeichen: Die einschlägigen Beispiele *NOTORIOUS*, *NORTH BY NORTHWEST*, *BIG JIM MCLAIN* und *COLUMBO* zeigen, wie gravierend die Eingriffe in den transferierten Inhalt einer gewinnorientierten und auf geringe Widerstände hin operierenden Kulturindustrie ausfallen können, wenn in den deutschen Fassungen etwa aus Nazis und Kommunisten gleichermaßen Rauschgift Händler werden und damit die politische Ebene der Originalfassungen verlorengeht. Köppl macht in der Praxis der audiovisuellen Zensur eine spezielle Form des «Newspeak», also des «Neusprech», aus, wie sie George Orwell in seinem dystopischen Zukunftsroman *1984* beschrieben hat. Dass der Transferprozess grundsätzlich immer mit Verlusten und Unübertragbarem kämpfen und sich seit jeher den Vorwurf der Verfälschung gefallen lassen muss, erläutert der Text in einem medien- und übersetzungshistorischen Exkurs von der Bibel über Lessing, Hegel, de Saussure, Eco und Benjamin.

Der Aufstieg Deutschlands zur führenden Synchronnation ist kein Zufall, er lässt sich historisch sogar genau fixieren. **Thomas Bräutigam** sieht in der unmittelbaren Nachkriegszeit die entscheidende Phase für die Durchsetzung der Synchronpraxis. Die alliierten Besatzer setzten ihre Filme im Rahmen der Reeducation zu pädagogischen Zwecken ein und waren wegen dieser Funktionalisierung des Mediums auf ein umfassendes Verstehen der Dialoge beim Adressaten angewiesen. Dieser wiederum war nicht an Belehrungen, sondern an Unterhaltung interessiert und favorisierte die Synchronisation als eine willkommene Alteritätsreduzierung, da die Filme aus den Kulturen der Sieger bei den Besiegten in ihrer desolaten Situation einer «Zusammenbruchgesellschaft» eine prekäre Rezeptionssituation entstehen ließen. Die «fremden» Filme in «heimischer» Sprache präsentiert zu bekommen und die damit erzeugte nationale Selbstreferenz erleichterten die Akzeptanz der ausländischen Filme entscheidend.

Daraufhin setzte ein Gewöhnungsprozess ein und die Synchronisation wurde schon allein aus kommerziellen Gründen zur *conditio sine qua non*: Erfolg beim deutschen Publikum setzt bis heute Dialoge in deutscher Sprache voraus. Sprachen, die sich dieser Art der Übersetzung gegenüber sperriger verhalten als das Englische, gelten für Synchronisateure mit Qualitätsanspruch als besondere Herausforderungen. **Ralf Junkerjürgen** analysiert diese Problematik für das Spanische anhand des Œuvres von Pedro Almodóvar. Der postmoderne Regisseur präsentiert sich als Künstler, der selbst in den Transferprozess eingreift und die Macht der Stimmen in seinem Werk thematisiert. Junkerjürgen hebt hervor, dass wegen der (auch von Andreas Blum untersuchten) differenten Anredesituationen im Spanischen und im Deutschen, der deutlich stärker sexualisierten Umgangssprache in Spanien sowie überhaupt der anderen Kommunikationsstile nur Teile des dichten Referenzsystems Almodóvars übertragen werden können. Deutlich wird aber auch: Obwohl Spanienspezifika zwangsläufig verloren gehen, bedeutet dies keine Disqualifikation der Synchronleistung.

Das Spanische spielt auch im Beitrag von **Henry Keazor** eine Rolle, hat die Synchronisation der amerikanischen Fernsehserie *THE SIMPSONS* (1989ff.) doch hier eine eigene Neuschöpfung hervorgebracht, die nicht nur als Popsong in die spanische Musikgeschichte, sondern auch als Zeitungsschlagzeile in die spanische Mediengeschichte eingegangen ist: «*Multiplicate por cero!*», eine Übertragung des Kunstspruchs «*Eat my shorts!*». Welche Übertragungen die Synchronautoren der Serie für spezifische Neuschöpfungen wie «*glayvin*», «*embiggen*», «*craptacular*» oder «*cromulent*» gewählt haben und vor welche Herausforderungen sie die vielschichtigen Referenzebenen des eigentlich für Erwachsene konzipierten Zeichentricks stellen, darüber klärt Keazor in seiner Synchronanalyse der US-Serie auf. Damit ist auch das spezifische Spannungsfeld umrissen, in dem der Beitrag dem Transfer unter der Frage der Übertragbarkeit der einerseits durch genuin amerikanische Sujets, andererseits durch eine weltweite Fangemeinde und Vermarktung gekennzeichneten Serie nachgeht. Keazor verdeutlicht, dass die Synchronisation der *SIMPSONS* exemplarisch für einen «*glokalen*» Kulturtransfer gelesen werden kann, folglich einem gleichzeitigen Oszillieren zwischen lokalen und globalen Tendenzen, wie er bereits Ende der 1980er-Jahre im Bereich der Wirtschaft und der Soziologie eingeführt wurde.

Den Kreis der Einzelanalysen synchronisierter Serien und Filme beschließt eine Auseinandersetzung mit Stanley Kubricks Science-Fiction-Klassiker 2001: *A SPACE ODYSSEY*. **Nils Daniel Peiler** geht in seinem Beitrag zum einen der Frage nach, inwiefern der Ausnahmeregisisseur Kubrick mit besonderer Sensibilität, aber auch Kontrolle über die Auslandsfassungen seiner Filme gewacht hat. Am Beispiel von 2001 wird deutlich, dass Synchronfassungen in Einzelfällen sogar eigene «*Synchronstars*» ausprägen können, die fortan immer wieder auf eine (Synchron-)Rolle reduziert werden, wie das Schicksal des Schauspielers Peter Schiff als Stimme von HAL 9000 in der deutschen Synchronfassung illustriert. Schließlich werden innerhalb der markanten Sprechakte des Films zwei vergleichende Einzelanalysen vorgenommen, die eine signifikante Varianz aufweisen und die aufzeigen, dass in den verschiedenen Synchronfassungen von 2001 im Deutschen, Französischen, Italienischen und Spanischen ein freier Umgang in der jeweiligen Umsetzung mit den (vermeintlich) «*russischen*» Dialogpassagen als auch dem Abschiedslied HALs erfolgt ist, wodurch sich prägnante Verschiebungen in den Rezeptionsmöglichkeiten der Figuren des Films ergeben.

Dass Filme nicht nur einmal, sondern mehrfach in einer Zielsprache synchronisiert werden, ist Ausgangspunkt der vergleichenden Analyse von **Joseph Garn-carz**. Der Schneewittchen-Märchenstoff der Gebrüder Grimm ist ihm Anlass für eine historische Quellenforschung und Variantenstudie der bislang drei deutschen Synchronfassungen (1938/1966/1994) des Disney-Zeichentrickklassikers *SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE* (USA 1937). Dabei zeichnet der Autor den Weg der unterschiedlichen Fassungen in der Produktion und Rezeption nach: So

beleuchtet der Beitrag in diesem Zusammenhang das dunkle Kapitel der Historie der deutschen Synchronisationen während der Zeit des Nationalsozialismus ebenso wie die Marketingstrategie des Disney-Konzerns, seinen Film für ein immer wieder neues Publikum auch und nicht zuletzt durch neue Bild- und Synchronfassungen des Films zu bewerben. Garncarz' Analyse lässt eine Tendenz von einem «Film für die ganze Familie» hin zu einem jüngeren Zielpublikum durch Neuübersetzung und Synchronstimmenbesetzung erkennen.

Inwiefern Sprachfassungen eines Films am Aufbau bzw. Verfestigen nationaler Images beteiligt sind, demonstriert **Megumi Hayakawa** anhand der populären japanischen Schauspieler Ken Watanabe und Hiroyuki Sanada und ihren Auftritten in Hollywood-Filmen. Dabei steht im Vordergrund, ob sich strategische Unterschiede bei den Besetzungen der deutschen Synchronsprecher für die beiden japanischen Schauspieler erkennen lassen, ob diese gegebenenfalls auf die gespielten Rollen zurückzuführen sind und welche Intention sich dahinter verbergen könnte, dass in bestimmten Fällen ein akzentfrei hochdeutsch sprechender Schauspieler besetzt wird, wohingegen in anderen Fällen – selbst im Unterschied zum Original – durch die Besetzung mit einem japanischen Synchronsprecher eine starke nationale Markierung entsteht. Damit stellt der Text ferner die Frage, welches Japanbild sich die Zuschauer der deutschen Synchronfassung im Vergleich zum Publikum der Originalfassung auf Grundlage dieser Besetzungen machen können bzw. sollen. Solche bislang noch kaum erhobenen Befunde machen evident, dass Fragen zur internationalen Filmrezeption nur durch Einbeziehung der Synchronfassungen angemessen zu beantworten sind.

Berlin/Frankfurt am Main, im Juni 2015

Thomas Bräutigam

Nils Daniel Peiler