



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Sangbarkeit in der Übersetzung von Filmmusicals - am
Beispiel von "The Sound of Music"

Verfasserin

Zsuzsánna Gábor, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, September 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 381 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Ungarisch Englisch

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Zuallererst und am meisten möchte ich meinen Dank an Herrn Professor Kaindl aussprechen, der mich sehr geduldig und mit exzellentem fachlichem Wissen stets in die richtige Richtung verweisen und mich ermuntern konnte, wenn ich den Überblick verlor. Ich hätte all das nicht für möglich gehalten.

Weiters möchte ich mich bei allen meinen Freunden und Bekannten bedanken, die mir mit noch so kleinen Ratschlägen stets weitergeholfen haben. Ein besonderer Dank geht an meine liebe Alex, die sich die Zeit genommen hat, meine Arbeit korrekturlesen und ihr den letzten Feinschliff zu geben. Vielen Dank! Ich habe etwas gut bei dir!

Auch ein großer Dank gilt meiner lieben Freundin Zita. Ich danke dir für die unzähligen Stunden in unzähligen (heißen und weniger heißen) PC-Räumen („csatt és slash!“). Das gegenseitige Motivieren, die Möglichkeit, Frustrationen mit jemandem auszuleben, der dasselbe durchmacht, die vielen Pausen, die wir zusammen verbracht haben und die schönen Abende nach einem schweren Tag halfen mir ungemein, mit dieser Arbeit fertig zu werden. Ich denke, dir auch! Zwinker-zwinker!

Schließlich möchte ich mich bei meiner Familie bedanken. Ich danke meinen Eltern, dass sie mir mein Studium ermöglicht und mich mit solch einer Geduld durch meine wirklich langwierige akademische Laufbahn begleitet haben. Besonders meine Mutter und Schwester mussten sehr viele meiner Launen ertragen, und dennoch bekam ich so viel seelische Unterstützung von ihnen, wie man es sich nur wünschen kann. Bei dir, Monika, bedanke ich mich für all die Abende und Wochenenden, deine Geduld, deine Aufmunterungen, und natürlich die Mystery-CD! Du und Mama, ihr wart meine ständige Kraftquelle – in guten wie in schlechten Zeiten. Mama, dir danke ich einfach und überhaupt alles!

Ich danke euch!

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung.....	7
1	Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft.....	9
1.1	Die Skopostheorie.....	9
1.1.1	Funktion und Skopos.....	10
1.1.2	Der Text als Informationsangebot und Kohärenz	11
1.1.3	Äquivalenz und Adäquatheit.....	12
1.1.4	Der Ablauf der Translationssituation	12
1.2	Die Theorie vom Translatorischen Handeln.....	14
1.2.1	Kommunikation im translatorischen Handeln.....	14
1.2.2	Handlungsgefüge im translatorischen Handeln.....	15
1.2.3	AktantInnen	16
1.2.4	Botschaftsträger-im-Verbund.....	20
1.3	Multimodalität	21
1.3.1	Texttypologie nach Reiß	21
1.3.1.1	Die drei Grundtypen	22
1.3.1.2	Der audio-mediale bzw. multi-mediale Texttyp.....	23
1.3.2	Modus und Medium	24
2	Audiovisuelle Translation (AVT) und Synchronisation	27
2.1	Terminologische Abgrenzung	27
2.1.1	Entwicklung der Terminologie.....	27
2.1.2	Adaptation vs. Übersetzung	28
2.2	Der audiovisuelle Text und seine Übersetzung	30
2.2.1	Die Kanäle und Zeichen audiovisueller Texte	30
2.2.2	Text-Bild-Beziehung.....	32
2.3	Die Entstehung der audiovisuellen Translation.....	34
2.3.1	Die Anfänge des Films bis heute.....	34
2.3.2	Die Macht- und Konkurrenzkämpfe zwischen dem amerikanischen und europäischen Markt, Zensur in Europa	36
2.4	Die Darstellung der Forschungslandschaft.....	37
2.4.1	AVT als eigener Forschungsbereich	37
2.4.2	Die Position der AVT in der Forschungslandschaft.....	38
2.4.3	AVT als Teil der Translationswissenschaft	39
2.5	Synchronisation – ein Forschungsüberblick.....	40
2.5.1	Synchronisation vs. Untertitelung.....	41
2.5.2	Soziologischer Ansatz	42
2.5.3	Linguistischer Ansatz.....	43
2.5.3.1	Qualitative Lippensynchronität	44
2.5.3.2	Quantitative Lippensynchronität	45
2.5.3.3	Gestensynchronität	45
2.5.3.4	Inhaltliche Synchronität.....	46
2.5.3.5	Charaktersynchronität.....	46

2.5.4	Deskriptiver Ansatz	47
2.5.5	Funktionaler Ansatz	49
2.5.5.1	BedarfsträgerIn	49
2.5.5.2	BestellerIn.....	50
2.5.5.3	Ausgangstext-TexterIn	50
2.5.5.4	TranslatorIn	50
2.5.5.5	Zieltext-ApplikatorIn.....	51
2.5.5.6	Zieltext-RezipientIn.....	51
3	(Film-)Musicalübersetzung und Sangbarkeit	52
3.1	(Film-)Musicalübersetzung	52
3.1.1	Modale Aspekte.....	52
3.1.2	Mediale Aspekte.....	55
3.1.3	Prozess.....	56
3.2	Sangbarkeit	58
3.2.1	Artikulatorische Aspekte.....	58
3.2.1.1	Artikulation von Vokalen	59
3.2.1.2	Artikulation von Konsonanten.....	59
3.2.1.3	Atembarkeit	61
3.2.2	Sprachliche Aspekte	63
3.2.2.1	Sinnhaftigkeit.....	63
3.2.2.2	Natürlichkeit und kommunikative Funktion.....	64
3.2.2.3	Reime.....	65
3.2.3	Musikalische Aspekte	66
3.2.3.1	Betonung von <i>key words</i>	67
3.2.3.2	Rhythmus und Silbenanzahl	68
3.3	Aspekte der Sangbarkeit relevant für die Analyse	69
3.3.1	Artikulationsmodalitäten	69
3.3.2	Formale Aspekte	70
3.3.3	Inhaltliche Aspekte.....	71
3.3.4	Visueller Aspekt	72
4	<i>The Sound of Music – Meine Lieder, meine Träume</i>	73
4.1	<i>Let's start at the very beginning – Die Trapp-Familie</i>	73
4.2	<i>A very good place to start - Das Broadway-Musical</i>	75
4.3	Die Verfilmung.....	76
4.4	Die deutsche Übersetzung des Filmes und ihre Rezeption.....	77
4.5	Die Sangbarkeit der deutschen Übersetzung	79
4.5.1	Artikulationsmodalitäten	79
4.5.1.1	Artikulation und Atembarkeit.....	80
4.5.1.2	Lippensynchronität	86
4.5.2	Formale Aspekte	88
4.5.2.1	Rhythmus, Silbenanzahl, Wiederholungen	89
4.5.2.2	Reime.....	91
4.5.3	Inhaltliche Aspekte.....	95
4.5.3.1	Inhalt	95
4.5.3.2	Betonung von <i>key words</i>	100
4.5.3.3	Wortreihenfolge, Sinnhaftigkeit, Kohärenz.....	102

4.5.3.4	Charakterdarstellung.....	103
4.5.4	Visuelle Aspekte	104
4.5.4.1	Gestensynchronität	104
4.5.4.2	inhaltliche Synchronität.....	106
4.5.5	Fazit.....	108
5	Zusammenfassung.....	109
	Quellenverzeichnis.....	112
	Abstract (Deutsch).....	116
	Abstract (Englisch).....	117
	Lebenslauf	118

0 Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit ist die Problematik der Sangbarkeit in der Übersetzung von Filmmusicals. Es soll anhand des Beispiels des Hollywood-Welterfolgs *The Sound of Music* und dessen deutscher Übersetzung *Meine Lieder, meine Träume* untersucht und gezeigt werden, inwieweit der Aspekt der Sangbarkeit in der Übersetzung berücksichtigt und ob er in diesem konkreten Fall erreicht wurde.

Ziel dieser Arbeit ist das Aufzeigen der spezifischen Schwierigkeiten und Problemstellungen, die bei der Übersetzung von Liedern in Filmmusicals auftreten. Der Aspekt der Sangbarkeit in einem Filmmusical soll musikalischen Bühnenwerken gegenübergestellt und so im Zusammenhang mit dem audiovisuellen Texttyp und dessen Multimodalität angepasst werden. Dabei wird von der Hypothese ausgegangen, dass die „klassische“ Ansicht der Translation, wonach Wörter bzw. Sätze von einer Sprache in die andere übertragen werden, nicht zielführend sein kann. Da Liedtexte solch komplexe Gefüge aus Text und Musik sind, verlangt ihre Übersetzung höchste Kreativität und Flexibilität, damit sie auch in der Zielsprache als eigene Lieder funktionieren und der bereits existierenden Musik angepasst werden können. Das bedeutet konkret, dass TranslatorInnen, die Liedtexte für die Bühne oder für die Synchronisation eines Filmes übersetzen, Grundkenntnisse im Bereich der Sangbarkeit haben und sich streng nach dem Zweck (Skopos) ihres Zieltextes orientieren müssen. Haben sie diesen stets vor Augen, können sie sich auch vom Ausgangstext entfernen und jene Flexibilität entwickeln, die für das Übersetzen solcher Texte notwendig ist.

Das bedeutet für die Methode dieser wissenschaftlichen Arbeit, dass sowohl translationswissenschaftliche Theorien vorgestellt als auch ein Modell entwickelt werden müssen, anhand jenem schließlich das Filmmusical *The Sound of Music* in Bezug auf Sangbarkeit untersucht werden kann. Als Einführung sollen Theorien aus der Translationswissenschaft sowie die spezifischen Probleme audiovisueller Texte und in weiterer Folge des Synchronisationsprozesses dienen. Um die Analyse durchführen zu können, wird das Thema der Sangbarkeit zuerst untersucht und schließlich durch das Auswählen der relevanten Aspekte ein Analysemodell für den praktischen Teil erarbeitet.

Kapitel 1 beginnt daher mit der Beschreibung jener translationswissenschaftlichen Theorien, die die Hypothese unterstützen und die Grundlage der Arbeit bilden. Es handelt sich dabei um funktionsorientierte Theorien: der Skopostheorie (1984) von Katharina Reiß und Hans Vermeer sowie der Theorie des Translatorischen Handelns (1984) von Justa Holzmänttari. Als Ergänzung wird der Begriff der Multimodalität erläutert.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Thematik der Audiovisuellen Translation (AVT) und der Synchronisation. Es werden die terminologische Problematik erörtert, jene Eigenschaften dargestellt, die audiovisuellen Texten eigen sind, eine kurze Geschichte der audiovisuellen Translation sowie die Forschungslandschaft dargestellt. Dies dient dem Verständnis audiovisueller Texte, um im Anschluss einen Forschungsüberblick über die

Synchronisation zu bieten. Hier werden die verschiedenen wissenschaftlichen Ansätze vorgestellt, anhand derer WissenschaftlerInnen das Thema der Synchronisation untersucht haben. Behandelt wurden der soziologische sowie der linguistische Ansatz, einschließlich der verschiedenen Synchronitäten, die den Schwerpunkt von ForscherInnen wie Thomas Herbst (1994) und Gerhard Pisek (1991) darstellten, sowie der deskriptive und der funktionaler Ansatz, im Zusammenhang mit den AktantInnen von Justa Holz-Mänttari, vorgestellt.

Das dritte Kapitel behandelt das Hauptthema dieser Arbeit. Im ersten Teil werden die verschiedenen Aspekte sowie der Prozess der (Film-)Musicalübersetzung erörtert, um auf theoretischer Ebene die Schwierigkeiten von musikalischen Bühnenstücken und Filmen darzustellen. Der zweite Teil beschäftigt sich stützend auf Kaindl (1995) mit der Beschreibung der artikulatorischen, sprachlichen und musikalischen Aspekte der Sangbarkeit. Im dritten Abschnitt werden schließlich jene Kriterien festgelegt, die als Grundlage für den praktischen Teil der Arbeit dienen sollen. Kriterien wie Spielbarkeit oder Kostüme wurden weggelassen, der Aspekt der Atembarkeit dem Synchronisationsprozess angepasst und das Modell um das Kriterium der Synchronität ergänzt.

Im vierten Kapitel werden das Filmmusical *The Sound of Music* und seine deutsche Übersetzung *Meine Lieder, meine Träume* vorgestellt. Die Hintergrundinformationen über die Geschichte, das Broadway-Musical, den Film und seiner weltweiten Rezeption dienen als Ausgangspunkt für die Analyse im zweiten Abschnitt. Hierzu werden die Aspekte aus Kapitel 3 überprüft und die Erkenntnisse mit einzelnen Beispielen untermauert.

Schließlich werden im letzten Kapitel die Zusammenfassung dieser Arbeit sowie die Erkenntnisse, die sie gebracht hat, geboten.

1 Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft

In den 1980er Jahren entwickelten ForscherInnen, die von einem funktionalen Ansatz ausgingen, neue translationswissenschaftliche Theorien. Bis zu jenem Zeitpunkt galt das Original als „heilig“, weshalb sich die Theorien bislang hauptsächlich am Ausgangstext orientierten. Für die funktionalen Translationstheorien eine völlig neue Denkweise charakteristisch.

Typisch für diese Theorien ist das Distanzieren vom unveränderbaren Original und somit das Verlagern des Schwerpunktes vom Ausgangstext zum Zieltext bzw. Zielpublikum. Im funktionalen Ansatz entscheidet die Frage nach der Funktion über das „Gelingen“ einer Übersetzung, denn Funktionen werden in Form von Text und mit Hilfe von Sprache übersetzt. Auch in dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass für die Übersetzung von Filmmusicals etwa äquivalenzorientierte¹ Ansätze wenig zielführend sind, da für die Übersetzung von Liedtexten andere Kriterien gelten, als für die Übersetzung etwa einer Gebrauchsanweisung. Hier wird das wichtigste Kriterium von der Verwendung äquivalenter Benennungen durch Flexibilität und Kreativität ersetzt, wobei das Übermitteln und Auslösen der selben Emotionen Priorität erhält.

Es sollen also zwei funktionale Translationstheorien vorgestellt werden, die in der Translationswissenschaft einen bahnbrechenden Weg eingeschlagen haben: die Skopostheorie und die Theorie vom Translatorischen Handeln. Beide Theorien sind in etwa zur selben Zeit, aber größtenteils unabhängig voneinander entstanden, sodass sie sich gegenseitig ergänzen.

1.1 Die Skopostheorie

Im Jahr 1984 veröffentlichten Katharina Reiß und Hans Vermeer ihr Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* und entwickelten somit den Vorreiter der funktionalen Übersetzungstheorien, da dieser Denkansatz, der in den darauf folgenden Jahren in der Translationswissenschaft einen Umbruch ins Rollen bringen sollte, von Reiß und Vermeer zum ersten Mal kohärent ausformuliert und systematisch dargestellt wurde. (vgl. Snell-Hornby 1995: 35)

Die AutorInnen gehen davon aus, die Translation sei eine Form der menschlichen Interaktion, in Kommunikationssituationen, in denen sich KommunikationspartnerInnen aufgrund von kulturellen und sprachlichen Barrieren nicht direkt austauschen können. Der/die TranslatorIn entschlüsselt Zweck und Funktion des Ausgangstextes und überträgt das Gesagte

¹ Der Begriff Äquivalenz stammt ursprünglich aus der Mathematik und bedeutet „umkehrbar eindeutige Zuordnung“. Nord definiert Äquivalenz folgendermaßen: „A relationship of equal communicative value or function between a source and a target text or, on lower ranks, between words, phrases, sentences, syntactic structures etc. of a source and a target language (as in comparative linguistics).“ (Nord 1997: 138)

oder Geschriebene so in die Zielsprache, dass Zweck und Funktion mit der Zielkultur übereinstimmt. (vgl. Vermeer/Reiß 1984: 18f)

1.1.1 Funktion und Skopos

Reiß und Vermeer gehen davon aus, dass Translation und Texte eine Art der Kommunikation und somit bewusste Handlungen sind. Laut Vermeer bezweckt eine Handlung „die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes“. (Vermeer/Reiß 1984: 95) Sie hat also eine Intention bzw. einen Zweck oder eine Funktion. Nord definiert Funktion ähnlich:

An essential prerequisite for such a communicative occurrence is, first of all, the existence of a “situation”, fixed in time and space and comprising at least two participants who are able and willing to communicate with each other for a certain purpose and by means of a text [...]. (Nord 1997b: 49)

Eine Funktion ist in Raum und Zeit eingebettet – einer Situation, in der mindestens zwei Individuen mit bestimmten Absichten miteinander kommunizieren wollen. Ein Text ist dabei lediglich eine Möglichkeit der Kommunikation. Er beschreibt Funktion folgendermaßen: „Bei einem Text sind [...] die ‚Intention‘, die ein Sender einem Text geben möchte, die ‚Funktion‘, die ein Rezipient ‚seinem‘ Text beilegt und [...] der ‚Skopos‘, zu dem ein Text in gegebener Situation verwendet werden soll, zu unterscheiden.“ (Vermeer 1990: 17) Vermeer verwendet den Begriff „Skopos“ (Griechisch *skopós* = Zweck, Ziel) als Synonym für Ziel, Zweck und Funktion einer Translation. (Vermeer/Reiß 1984: 96) Die Übersetzung eines Textes ist daher nicht die Übertragung der Wörter und Sätze von einer Sprache in eine andere, sondern „eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text [...] berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt“. (Vermeer 1986: 33)

Allen Texten kann jeweils ein Skopos bzw. mehrere Haupt- und Unterskopoi zugeordnet werden. (Vermeer/Reiß 1984: 103) So, wie der Ausgangstext gemäß den Normen und Konventionen der Ausgangskultur entstanden ist und ihm in dieser Situation eine (Haupt)Funktion zugeschrieben werden kann, so muss auch der Zieltext an das Zielpublikum angepasst und in die Zielkultur eingebettet werden. Dabei müssen die Vorkenntnisse sowie die Gefühle bzw. Konnotationen des Zielpublikums in Betracht gezogen werden. (vgl. Nord 1997a: 46) Dies ist nach Reiß und Vermeer der wichtigste Aspekt bei translatorischen Entscheidungen, denn „die Funktion einer Übersetzung [bestimmt] alle übersetzerischen Entscheidungen beim Transfer eines Ausgangstexts (aus einer Ausgangskultur) in einen Zieltext (für eine Zielkultur)“. (Snell-Hornby 1995: 35)

Unter dieser Perspektive ist das Original nicht mehr ‚heilig‘ und unantastbar, sondern wird in der Translation zu einem ‚Informationsangebot‘, aus dem die Translatorin jene Aspekte auswählt, die für ihre Adressatinnen relevant sind. (Kadric et al. 2005⁵: 78)

1.1.2 Der Text als Informationsangebot und Kohärenz

Welche Informationen beim Translationsprozess aus dem Ausgangstext als Informationsangebot in welcher Form in eine Übersetzung übernommen werden, wird vom Skopos des Zieltextes und im weiteren Sinn vom Zielpublikum bestimmt. Der Skopos wiederum wird vom Auftraggeber bestimmt – und wenn notwendig mit Hilfe der Konsultation eines/r TranslatorIn².

Da Ausgangs- und Zieltext eigenständige Texte sind, sind sie in verschiedene Situationen und Kulturen eingebettet, sodass ihre Funktionen in den meisten Fällen verschieden sein müssen. Vermeer und Reiß nennen die Funktionsänderung, Funktionskonstanz, bei der die Funktion des Ausgangstextes unverändert in den Zieltext übernommen wird, stellt in der Regel eine Ausnahme dar. Je nach Auftrag und Funktion können manche Unterskopoi unverändert bleiben oder müssen geändert werden. Oft können auch bei einer Funktionsänderung die Funktionen mancher Unterskopoi übernommen werden. Es gibt allerdings stets einen „dominanten Strang“ unter dieser Vielzahl an Skopoi, wonach sich die Translation als Ganzes richtet. Von diesem hängt schließlich auch ab, wie mit den verschiedenen Unterskopoi umgegangen wird. (vgl. Vermeer 1990: 146f)

Vermeer teilt die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext in 2 Gruppen ein: zum einen in die intratextuelle und zum anderen in die intertextuelle Kohärenz. Dem Erfolg einer Übersetzung dient die intratextuelle Kohärenz. Diese ist erreicht, wenn der Zieltext in sich kohärent und in der jeweiligen Situation verständlich ist. (vgl. Vermeer/Reiß 1984: 109f) Ist die intratextuelle Kohärenz gegeben, muss auf die intertextuelle Kohärenz (Fidelität) geachtet werden. Dies ist die Kohärenz zwischen dem Translat und dem Ausgangstext. Es müssen also sowohl „die vom Produzenten im Ausgangstext enkodierte Nachricht in der Rezeptionsweise durch den Translator“, als auch die „vom Translator als Rezipient dieser Nachricht interpretierte Nachricht“ sowie „die vom rezipierenden Translator als (Re-)Produzent enkodierte Nachricht für den Zielrezipienten“ (Vermeer/Reiß 1984: 114) kohärent sein. Die Nachricht des Autors, die übertragen werden soll, soll also in der Zielkultur ankommen und nach der Vorstellung der/des AuftraggeberIn verstanden werden. Hier sind also die Hauptkriterien, dass der/die TranslatorIn die für den Auftrag notwendigen Informationen herausfiltert und diese so in die Zielsprache einbettet, dass der Zieltext den Skopos erfüllt. „Ein Translator bietet nicht mehr oder weniger Information als ein Ausgangstextproduzent;

² Es lässt sich nicht jede Funktion in jeder Situation erreichen. Wenn beispielsweise eine Übersetzung in einer bestimmten Situation als sinnlos erscheint, ist der/die AuftraggeberIn von dem/der TranslatorIn aufzuklären und über alternative Möglichkeiten zu beraten. (vgl. Vermeer 1986: 46)

ein Translator bietet *andere Information auf andere Weise an*“. (Vermeer/Reiß 1984: 123) In Bezug auf die Ethik muss der/die TranslatorIn versuchen, das Ziel eines „funktionierenden Textes“ nach bestem Gewissen und Wissen zu erreichen. (vgl. Vermeer 1990: 77)

1.1.3 Äquivalenz und Adäquatheit

Reiß und Vermeer unterscheiden ganz dezidiert zwischen den Begriffen Äquivalenz und Adäquatheit, wobei sie vorschlagen, den bislang in der Translationswissenschaft so wichtigen Begriff Äquivalenz durch den der Adäquatheit zu ersetzen. Sie definieren Äquivalenz als „eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“. (Vermeer/Reiß 1984: 139f) Der Begriff der Äquivalenz war über Jahrzehnte das Charakteristikum für eine gelungene Übersetzung, während sich ihre Bedeutung immer wieder änderte und in verschiedenen Epochen stets andere Eigenschaften als äquivalent gegolten haben.

Da nun Reiß und Vermeer im funktionalen Ansatz der Meinung sind, dass eine Translation dann gelungen ist, wenn die Funktion erfüllt wird, schlagen sie vor, dem Begriff Adäquatheit mehr Bedeutung zu geben. Diesen definieren sie wie folgt:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. –elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zwecks (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt. (Vermeer/Reiß 1984: 139)

Äquivalenz ist nach dem Verständnis von Vermeer und Reiß eine Sondersorte der Adäquatheit. Sie ist genauer gesagt die „Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext“. (Vermeer/Reiß 1984: 140) Einige WissenschaftlerInnen (Königs 1981 und Lehmann 1981) behaupteten bis zur Entwicklung der Skopostheorie, dass das Ziel einer Übersetzung in jedem Fall die Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext sei. Doch Reiß und Vermeer betrachten auch jene Übersetzungen als Translation, bei der keine Äquivalenz auf der Textebene angestrebt wird. Diese Übersetzung weise in dem Fall lediglich eine andere Funktion auf. (vgl. Vermeer/Reiß 1984: 133)

Adäquate Übersetzung wird daher erreicht, „wenn man die Zeichenwahl in der Zielsprache dem Zweck der Übersetzung unterordnet“. (1984: 139) Dies bedeutet, dass es keine „richtigen“ oder „falschen“ Übersetzungen gibt, solange nur der Skopos erfüllt wird. (vgl. 1984: 123)

1.1.4 Der Ablauf der Translationssituation

Reiß und Vermeer vertreten die Ansicht, dass an erster Stelle stets der Translationszweck erfüllt werden soll, denn dies beeinflusst jegliche translatorische Entscheidung. Demnach

lautet die Skoposregel: „Der Zweck heiligt die Mittel.“ (Vermeer/Reiß 1984: 101) Eine Unterregel zur Skoposregel besagt, dass der Skopos eine rezipientenabhängige Variable darstellt, was bedeutet, dass neben ZieltextrezipientInnen auch AuftraggeberInnen oder Verlage eine Rolle bei der Textgestaltung spielen. (vgl. Snell-Hornby 1995: 101)

Interessant ist, wie Vermeer (1986) den Translationsprozess einteilt. Am Anfang des translatorischen Handelns steht der Auftrag. Als ersten Schritt muss der Ausgangstext von dem/der ÜbersetzerIn rezipiert werden. Hier erfüllt er/sie verschiedene Aufgaben: zum einen soll in dieser Phase die Intention des/der AutorIn (und eventuell des/der AuftraggeberIn) verstanden werden. Zum anderen sollen das Verständnis des Ausgangstextes angestrebt werden, sowie das Bewusstmachen der Wirkung des Textes, was insbesondere bei Liedtextübersetzungen wichtig ist, da diese je nach Art Stimmungen vermitteln und/oder informieren. Weiters soll der/die TranslatorIn versuchen festzustellen, ob die Autorintention mit dem Ausgedrückten tatsächlich übereinstimmt. Kurz gesagt, der Text soll interpretiert werden. Vermeer rät jedoch deutlich davon ab, in dieser Phase bereits über zielsprachliche Formulierungen nachzudenken, da sich diese Formulierungen zu sehr an den Ausgangstext halten würden. Als dritter Schritt folgt schließlich die eigentliche Übersetzungsarbeit, bei der die Erreichung der Zieltextfunktion an erster, die intratextuelle Kohärenz an zweiter und die intertextuelle Kohärenz an dritter Stelle steht. (vgl. Vermeer 1986: 40ff)

Der Skopostheorie nach darf sich also die Synchronisation eines Filmmusicals nicht am Wortlaut halten. Vielmehr ist es wichtig, den Hauptskopos zu befolgen, nämlich das Funktionieren der Übersetzung als eigenständiges Lied sowie das Übertragen der Inhalte in einer Form, die mit der unveränderbaren, bereits komponierten Musik im Einklang ist. Weiters muss beachtet werden, dass beispielsweise die Silbenanzahl stimmt, die Lippenbewegungen möglichst angepasst werden³ sowie die Sangbarkeit und in weiterer Folge die Verständlichkeit gegeben sind.

Zu beachten ist außerdem, dass das Zielpublikum aus zwei Gruppen besteht: zum einen aus den ZuschauerInnen des übersetzten Films, und zum anderen aus all jenen, die bei der Produktion der Übersetzung tätig sind, also u.a. RegisseurInnen, SchauspielerInnen bzw. SängerInnen, die die Texte einsingen, sowie EditorInnen, die die aufgenommene Synchronisation einfügen, schneiden und bearbeiten. Wie wir in Kapitel 3 sehen werden, ist die sog. Sangbarkeit eine unabdingbare Bedingung für die gute Verständlichkeit eines gesungenen Textes.

³ Wie wichtig oder unwichtig die Lippensynchronität gegenüber anderer Aspekte bei der Übersetzung von Liedern in Filmen ist, sowie im konkreten Fall im Film *The Sound of Music*, wird in Kapitel 3 und 4 behandelt.

1.2 Die Theorie vom Translatorischen Handeln

Die Theorie vom Translatorischen Handeln wurde parallel zur Skopostheorie Reiß‘ und Vermeers von Just Holz-Mänttari (1981, 1984) entwickelt. Holz-Mänttari selbst sieht ihr Werk *Translatorisches Handeln* (1984) als Ergänzung und Erweiterung der wissenschaftlichen Arbeiten von Vermeer und Reiß (1984: 5), in dem sie vom selben funktionalen Denkansatz ausgeht und diesen als eigene Theorie ausarbeitet. Es herrscht die Ansicht, dass die Theorie vom Translatorischen Handeln die allgemeinere der beiden ist, und die Überlegungen von Reiß und Vermeer beinhaltet.

Wie auch Reiß und Vermeer geht Holz-Mänttari davon aus, dass Translation eine Handlung ist und baut ihre Theorie basierend auf den Prinzipien der Handlungstheorie von von Wright und Rehbein auf. Sie geht jedoch weiter als Vermeer und Reiß und entfernt sich sogar vom Begriff „Translation“, um in ihrer Theorie alle Formen des interkulturellen Transfers mit einbeziehen zu können. Auch vom Begriff des „Textes“ distanziert sie sich, da ihrer Meinung nach translatorisches Handeln auch dann existiert, wenn kein Text involviert ist. (vgl. Nord 1997a: 12f)

Die Grundlage für Holz-Mänttaris Theorie ist ihre Ansicht, dass Handlungen zur Erfüllung eines Zwecks dienen und – wie bei Vermeer und Reiß – in einer Situation stattfinden. Doch bevor genauer auf die Theorie vom translatorischen Handeln eingegangen wird, soll zuerst der Begriff „Kommunikation“ im translatorischen Handeln genauer betrachtet werden.

1.2.1 Kommunikation im translatorischen Handeln

Sowohl die Skopostheorie als auch die Theorie vom Translatorischen Handeln betrachten Kommunikation als interpersonelle Interaktion und eine Reihe von Handlungen. Von Nord wird menschliche Interaktion als „an intentional change of a state of affairs affecting two or more people or agents“ (1997a: 16) beschrieben. Kommunikative Interaktion kommt dann zustande, wenn der/die SenderIn intentional bestimmte Signale an eine/n EmpfängerIn sendet. Weiters finden sie in einer bestimmten Situation, also in Raum und Zeit, statt. Dies bedeutet, dass jede Situation einzigartig ist und daher Einfluss auf die Interaktion sowie das verbale und non-verbale Verhalten der Aktanten in der jeweiligen Situation hat, ebenso wie auf ihr Wissen und ihren Erwartungen voneinander oder von der Situation, auf ihre Beurteilung der Situation sowie auf ihre Standpunkte, von denen aus sie sich gegenseitig und die Welt betrachten. (vgl. Nord 1997a: 16)

Wenn nun SenderIn und EmpfängerIn anderen Kulturen angehören, kann oft aufgrund Kultur- oder Sprachbarrieren keine erfolgreiche Kommunikation zustande kommen. Hier

kommt der/die TranslatorIn als dritte Person hinzu, der/die es den SenderInnen und EmpfängerInnen ermöglicht, über Raum und Zeit hinweg zu kommunizieren:

Translators enable communication to take place between members of different culture communities. They bridge the gap between situations where differences in verbal and non-verbal behavior, expectations, knowledge and perspectives are such that there is not enough common ground of the sender and receiver to communicate effectively by themselves. (Nord 1997a: 17)

Obwohl oben erwähnt wurde, dass sich Holz-Mänttari vom Begriff „Translation“ distanziert, findet dieser Begriff dennoch Verwendung, allerdings mit einer speziellen Bedeutung. Es wird unterschieden zwischen translatorischem Handeln – „the range of what translators actually do“ – und Translation – “what they do when rendering texts”. (Nord 1997a: 17) Translation enthält also immer irgendeine Art von Ausgangstext, wohingegen Translatorisches Handeln u.a. auch das Geben von fachspezifischem Rat beinhaltet.

Translation ist stets „intentional, interpersonal, partly verbal intercultural interaction based on a source text” (Nord 1997a: 18). Intentionalität lässt sich beschreiben als die Wahl, ob man handelt, wie man handelt oder ob man gar nicht handelt⁴. Intentionale Interaktion bedeutet, dass die bestehende Situation absichtlich verändert wird. (vgl. Nord 1997a: 19) Holz-Mänttari schreibt:

In Kommunikationssituationen handeln Kommunikanten zu einem bestimmten Zweck, der einem Gesamtziel untergeordnet ist. Art und Funktion machen ihr Handeln spezifisch kommunikativ. (1984: 52)

1.2.2 Handlungsgefüge im translatorischen Handeln

Holz-Mänttari definiert Handeln folgendermaßen:

Handeln [...] sei aufgefasst als zweckgerichtete Tätigkeit, die nach Vergleich eines Ist-Zustandes mit einem Soll-Zustand zur Errichtung des gemeinten Soll-Zustandes unter bestimmten Bedingungen und in gegebener Situation ausgeführt wird. Handlungen können zu Gefügen zusammengefasst auftreten und einander über-, unter- oder nebengeordnet sein. Dabei werden die gefügegebundenen intendierten Handlungszwecke am übergeordneten gemeinten Gesamtziel ausgerichtet. (Holz-Mänttari 1984: 29f)

Für eine Handlung ist also ein/e AktantIn notwendig, der/die einerseits ein Gesamtziel erreichen und durch sein/ihr Handeln die Inhalte einer bestimmten Situation ändern möchte. Mehrere Handlungen lassen sich in Systeme zusammenschließen, die wiederum Gefüge bilden können. Die einzelnen Handlungen sowie Gesamt- und Teilsysteme stehen in Beziehungen zueinander und es herrscht immer ein Zusammenhang zwischen ihnen. Durch

⁴ Wobei „Nicht-Handeln“ ebenfalls als eine Art Handlung, die der/die TranslatorIn bewusst setzt, angesehen und als Aussage interpretiert werden kann.

diese Beziehungen entsteht nach Holz-Mänttari (1984: 29) das Gefüge, dem sie eine Gesamtfunktion und eine Struktur verleihen. So ist es möglich, dass Gefüge sich „durch Rückbezug auf übergeordnete Handlungszwecke und das Gesamtziel kontrollieren sowie durch Abstimmung ihrer Zwecke koordinieren [lassen]“. (Holz-Mänttari 1984: 29)

Diese Theorie erinnert an die Skopostheorie, in der Vermeer und Reiß ebenfalls von der Gesamtfunktion von Texten sprechen. Was bei Holz-Mänttari Handlungszweck und Gesamtziel bedeutet, wird in der Skopostheorie Haupt- und Unterskopos genannt.

Auch bei Holz-Mänttari ist Funktion von unabdingbarer Wichtigkeit. Sie definiert Funktion als den „Zweck, der unter bestimmten Bedingungen in gegebener Situation zu erfüllen, bzw. das Ziel, das zu erreichen ist“. (Holz-Mänttari 1984: 30) Dabei ist die Funktion immer durch die Relation von Objekten und von der jeweiligen Situation bestimmt. In Kommunikationssituationen sind dies die Kommunikationspartner, die miteinander kommunizieren, also Botschaften übermitteln möchten.

Die Theorie vom Translatorischen Handeln soll für jeden Texttyp gültig sein und durch ihre Allgemeinheit soll sich „jeder Translationsfall [...] verantwortlich bearbeiten [lassen], d.h. Entscheidungen [...] funktionsbezogen begründbar [machen]“. (Holz-Mänttari 1986: 352) Dies soll den/die TranslatorIn als ExpertIn vom Laien unterscheiden, der/die eigenverantwortlich und systematisch handelt, translatorische Entscheidungen treffen, begründen und diskutieren kann.

Als nächstes sollen die AktantInnen des translatorischen Handelns aufgeführt und die Aufgaben jedes/r Einzelnen erklärt werden.

1.2.3 AktantInnen

Während bei der Skopostheorie lediglich der/die TranslatorIn als Handelnder dargestellt wird, betrachtet Holz-Mänttari alle jene, die am Translationsprozess beteiligt sind, als Handelnde und ExpertInnen, die im Translationsgefüge zusammenarbeiten, sich gegenseitig ergänzen und helfen. Alle AktantInnen erfüllen bestimmte Funktionen und Rollen, und sie alle sind durch ein komplexes Netz und Beziehungen miteinander verbunden. Dazu sollen vorerst der Translationsprozess und in späterer Folge die verschiedenen AktantInnen von Holz-Mänttari erläutert werden.

Am Anfang jedes translatorischen Handelns steht die Bestellung von dem/der AuftraggeberIn, der/die „das translatorische Handlungsgefüge in Zeit und Raum [verankert], [...] die einzelnen Handlungsstränge und ihre Gegenstände in Situationen [stellt], [...] sie Bedingungen verschiedener Art [unterwirft] und [...] nicht zuletzt das Umfeld des Rezipienten und die Funktionsfelder des Ausgangs- und Zieltextes [bestimmt]“. (Holz-Mänttari 1984: 105) Diese/r AuftraggeberIn ist gleichzeitig der/die InitiatorIn, der/die einen Text für einen bestimmten Zweck für eine bestimmte Zielgruppe benötigt, den er/sie selbst

nicht verfassen kann. Dieser Text soll anhand eines Ausgangstextes erstellt werden. Der Ausgangstext wird von einer/m TexterIn verfasst, der/die in der Zielkultur vom Zielpublikum in einer bestimmten Situation verstanden wird und funktioniert. Am Übersetzungsprozess sind also lediglich der/die InitiatorIn und der/die ÜbersetzerIn beteiligt. Der/die AusgangstextverfasserIn nimmt nur eine indirekte Position ein und ist nur für den von ihm/ihr verfassten Ausgangstext verantwortlich. Das Zielpublikum von Ausgangs- und Zieltext beeinflussen stark ihre jeweiligen Funktionen. (vgl. Nord 1997a: 20)

Holz-Mänttari führt eine Reihe von AktantInnen ein, die alle in einer Beziehung zueinander stehen. Durch den Auftrag entscheiden sich die Rahmenbedingungen, unter denen der Text als Produkt translatorischen Handelns entsteht. Weiters werden auch die handelnden Personen, die am Auftrag beteiligt sind, sowie ihre spezifischen funktionalen Beziehungen zueinander festgelegt. (vgl. Holz-Mänttari 1984: 105) Die Schlüsselpersonen bei einem Übersetzungsauftrag erfüllen laut Holz-Mänttari (1984: 109) 6 Rollen:

- der Translations-Initiator/Bedarfsträger	braucht einen Text
- der Besteller	bestellt einen Text
- der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
- der Translator	produziert einen (Ziel)-Text [sic!]
- der (Ziel-)Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel-)Text
- der (Ziel-)Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel-)Text

In manchen Fällen kommen noch weitere Rollen hinzu wie etwa KollegInnen des/r TranslatorIn, Sachverständige, Mit-RezipientInnen usw. Diese 6 Schlüsselpersonen bilden jedoch die Grundlage einer translatorischen Handlung. Alle diese Personen sind durch „steuernde Handlungszwecke und übergeordnete Gesamtziele miteinander verbunden“. (Holz-Mänttari 1984: 105)

Diese 6 Handlungsrollen können in manchen Situationen zusammenfallen, sodass zwei oder mehrere Rollen auf die selbe Person fallen. Manche dieser Rollen werden in bestimmten Situationen gar nicht besetzt oder können in Teilrollen aufgespalten sein. (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109) Dabei kommt es darauf an, welche Position der/die AktantIn im translatorischen Handlungsgefüge einnimmt (soziale Rollenteile) und welchen Bildungshintergrund, Veranlagungen, Interessen usw. er/sie besitzt (individuelle Rollenteile). Diese machen klar, wer welche Rolle übernimmt und stellen sicher, dass die AktantInnen in ihren Rollen bleiben. So kann ein/e ÜbersetzerIn lediglich nur für ihr/sein Produkt Verantwortung übernehmen und dafür haften.

Diese AktantInnenrollen existieren natürlich auch im Bereich der Filmübersetzung. So fällt üblicherweise die Rolle des/der Translations-InitiatorIn oder der/des BedarfsträgerIn auf den/die FilmverleiherIn, der/die BestellerIn meist ebenfalls auf den/die FilmverleiherIn,

der/die Ausgangstext-TexterIn auf den/die VerfasserIn des Drehbuchs, der/die TranslatorIn auf den/die RohübersetzerIn, der/die Zieltext-ApplikatorIn auf alle jene, die mit dem Zieltext arbeiten müssen (beispielsweise RegisseurInnen, SynchronsprecherInnen, EditorInnen usw.), der/die Zieltext-RezipientIn auf die RezipientInnen des synchronisierten Films. In Kapitel 2 werden der gesamte Synchronisationsprozess sowie die verschiedenen AktantInnen konkreter behandelt. Hier soll vorerst nur ein Überblick geboten werden.

Der/die Translations-InitiatorIn oder BedarfsträgerIn initiiert den Prozess des translatorischen Handelns, da er/sie es ist, der/die „für seine Zwecke eine kommunikative Handlung braucht“ (Holz-Mänttari 1984: 110) und dessen/deren Botschaft in einem Text (in einer anderen Sprache) formuliert werden muss. Der/die BedarfsträgerIn kann eine Person, eine Gruppe von Personen oder eine Institution sein, der/die gleichzeitig auch die Funktion (das Wann und Wo) des translatorischen Handelns festlegt. (vgl. Nord 1997a: 20) Im Prozess der Filmübersetzung nimmt diese Rolle üblicherweise der/die FilmverleiherIn ein.

Der/die BestellerIn ist der-/diejenige, der/die bei dem/der TranslatorIn „einen funktionsgerechten Text für eine bestimmte Verwendungssituation“ bestellt. (Holz-Mänttari 1984: 110) Der/die BestellerIn beeinflusst den Zieltext selbst, da er/sie beispielsweise Textformate oder Terminologie festlegt. (Nord 1997a: 20) Diese Rolle fällt oft, wenn nicht fast immer, mit der des/der BedarfsträgerIn zusammen, insbesondere im Bereich des Filmübersetzens, wo beide Rollen von dem/der FilmverleiherIn besetzt wird.

Die Rolle des/der Ausgangstext-TexterIn fällt auf die Person, die den Ausgangstext verfasst hat oder diesen im Laufe des Auftrags verfassen wird. Der Ausgangstext kann zum Zeitpunkt der Bestellung bereits vorliegen, oder kann erst danach verfasst werden. (Holz-Mänttari 1984: 110) Weiters kann der Ausgangstext verschiedene Funktionen haben – er kann extra für einen Übersetzungsauftrag angefertigt worden sein oder unabhängig von diesem. Im zweiten Fall ist der/die Ausgangstext-TexterIn kein/-e direkte/-r AktantIn im Prozess der translatorischen Handlung. (Nord 1997a: 21) In der Situation des Filmübersetzens nimmt diese Rolle u.a. der/die VerfasserIn des Drehbuchs⁵ ein.

Der/die TranslatorIn ist der-/diejenige, der/die den Zieltext erstellt und dafür auch verantwortlich ist. Holz-Mänttari betont, dass der/die TranslatorIn immer an „seine Rolle und die sich daraus ergebende Verantwortlichkeit gebunden bleibt“. (Holz-Mänttari 1984: 111) Nach Nord (1997a: 21) ist der/die TranslatorIn der/die entscheidende AktantIn und ExpertIn des translatorischen Handelns und ist verantwortlich für die Durchführung der Bestellung von dem/der BestellerIn. Zu Beginn des Prozesses ist der/die TranslatorIn zuallererst RezipientIn des Ausgangstextes sowie des Auftrags. Ist der Zieltext bereits fertig, gilt er dann als zweckgemäß, wenn er im ersten Schritt den Erwartungen des/der BestellerIn entspricht. Weitere Aufgaben des/der TranslatorIn beinhaltet nach Vermeer und Holz-Mänttari die Auftragsanalyse, die Analyse, ob die Translation tatsächlich in der gegebenen Situation

⁵ Drehbücher werden meist nicht nur von einer Person geschrieben. Die endgültige Version entsteht in der Regel nach Ergänzungen von ProduzentInnen, SchauspielerInnen, EditorInnen, RegisseurInnen usw.

gebraucht wird, das Festlegen der Schritte für eine erfolgreiche Übersetzung und das Ausführen der translatorischen Handlung. (vgl. Nord 1997a: 21) In der Situation des Filmübersetzens trägt diese Rolle selbstverständlich der/die TranslatorIn, der/die im Idealfall mit den RegisseurInnen, SängerInnen, ProduzentInnen usw. zusammenarbeitet. Genauer zum ExpertInnenwissen und der Rollenaufteilung zwischen TranslatorInnen und SynchronregisseurInnen wird in Kapitel 2 behandelt.

Der/die Zieltext-ApplikatorIn benutzt den Ausgangstext und arbeitet auf irgendeiner Weise damit, trägt diesen beispielsweise vor oder verwendet ihn als Informationsangebot. (Holz-Mänttari 1984: 111, Nord 1997a: 22) Bei Filmübersetzungen sind die Zieltext-ApplikatorInnen alle jene, die mit dem übersetzten Text weiter arbeiten müssen – RegisseurInnen, im Falle von Filmmusicals SängerInnen, EditorInnen usw. Besonders bei der Übersetzung von Liedtexten kommt es häufig vor, dass der Zieltext zwar für das Zielpublikum geeignet wäre, nicht jedoch für die SängerInnen, die den Text singen können müssen. Dies ist einer der Hauptgründe, weshalb TranslatorInnen möglichst in Kooperation mit allen an der Synchronisation Beteiligten arbeiten sollten bzw. müssten. Da TranslatorInnen oft keine ausgebildeten LiedtexterInnen oder SängerInnen sind, müssen sie ihr ExpertInnenwissen über Kulturspezifika, Sprache, Text usw. mit dem der SängerInnen über Sangbarkeit, Atembarkeit, Tempo usw. kombinieren, um einen funktionierenden Zieltext produzieren zu können, der einerseits ihre Funktion beim Zielpublikum erfüllt und andererseits für alle Zieltext-ApplikatorInnen verwendbar ist.

Schließlich besteht die Gruppe der Zieltext-RezipientInnen aus jenem Zielpublikum, für das die Botschaft getextet wird und das ausschlaggebend für die meisten translatorischen Entscheidungen ist. Daher sollten die Zieltext-RezipientInnen bereits von dem/der BestellerIn oder BedarfsträgerIn so genau wie möglich festgelegt werden, damit der/die TranslatorIn – den soziokulturellen Hintergrund, die Erwartungen sowie das Hintergrundwissen der Zielgruppe beachtend – einen in dieser Zielgruppe funktionierenden Zieltext produzieren kann. Nord (1997a: 22) unterscheidet hier noch zwischen AdressatInnen, die vom Standpunkt der TextproduzentInnen aus die voraussichtlichen EmpfängerInnen des Zieltextes sind, und den EmpfängerInnen, die die tatsächlichen LeserInnen des fertigen Zieltextes sind.

In der Praxis bekommt der/die TranslatorIn jedoch häufig kaum Informationen von dem/der AuftraggeberIn über das Zielpublikum, jedoch gehört es zu den Kompetenzen der/des TranslatorIn, dass er/sie Schlüsse über die Zieltext-RezipientInnen ziehen und diese gut einschätzen kann.

Im Bereich der Filmsynchronisation sind die Zieltext-RezipientInnen alle diejenigen, die sich in der Zielsprache den Film ansehen. In manchen Fällen ähneln sich Ausgangstext- und ZieltextrezipientInnen zwar, deren Eigenschaften können jedoch nicht eins zu eins übernommen werden, da in verschiedenen Kulturen verschiedene Interessen bestehen. Ein Musical, das in Österreich spielt, kann in Hollywood und den USA ein riesiger Erfolg, in Österreich selbst jedoch kaum beachtet werden. Es ist die Aufgabe des/der TranslatorIn

abzuwägen, inwieweit der Ausgangstext in der Zielkultur „funktioniert“, inwieweit der Zieltext vom Ausgangstext abweichen kann und sollte bzw. was nicht veränderbar ist und in den Zieltext übernommen werden muss.

Diese 6 Handlungsrollen dienen der Orientierung, um „systematisch alle Bezugsfaktoren zu berücksichtigen“. (Holz-Mänttari 1984: 111) Behält man diese als TranslatorIn im Auge, dienen sie als Stütze für translatorische Entscheidungen, sodass möglichst alle Erwartungen getroffen und ein guter Zieltext produziert werden können.

1.2.4 Botschaftsträger-im-Verbund

Den Text bezeichnet Holz-Mänttari als „Botschaftsträger im Verbund“, wobei Botschaft eine „gesamtzielorientierte mentale Vorstellung [ist], die auf aktionale Kooperationssteuerung ausgerichtet ist“. (1984: 58) Ihrer Theorie nach liegt der Schwerpunkt bei Translation auf der „Produktion von Texten als Botschaftsträgern im Verbund“:

Der Zusatz ‚im Verbund‘ bedeutet, der Translator kennt (und muss gegebenenfalls berücksichtigen) andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihrem Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund, ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen. (Holz-Mänttari 1984: 86)

Dies bedeutet, wie bereits erwähnt, dass ein Text nicht in isolierter Form, sondern immer in Abhängigkeit vom Medium existiert, wobei die Verwendung von Bildern, Gesten usw. kulturspezifisch ist.

Holz-Mänttari geht nicht von Texten als Ausgangs„text“ aus, sondern verwendet den Ausdruck Botschaftsträger, die aus einer Kombination aus Textmaterial und anderen Medien wie z.B. Bilder, Töne bzw. Gesten bestehen. (Nord 1997a: 13) Sie geht sogar so weit, dass sie den Begriff „Übersetzen“ meidet:

Für „translatorisches Handeln“ ist es wesentlich, den Gedanken fallen zu lassen, daß Texte oder Teile davon oder gar Sprachen „übersetzt“ werden. [...] Deshalb reden wir auch nicht vom „Übersetzen“, denn der Ausdruck verlangt schon grammatisch nach einer Aussage über das zu Übersetzende, das WAS. (Holz-Mänttari 1986: 355)

Botschaftsträger tragen Sachverhalte in sich (vgl. Holz-Mänttari 1984: 7) und funktionieren nur in der Ausgangswelt und in einer bestimmten Situation. Sie sind „funktionsgebundene [...] Gefügeelement[e] einer Welt“, die von dem/der TranslatorIn rezipiert werden, um dann die Botschaften (in Kombination mit anderen) in einen Zieltext zu packen, der ebenfalls ein eigenständiger Text „mit eigenen Relationen und intertextuellen Bezügen, eingeschlossen die Bezüge zum Ausgangstext“ ist. (Holz-Mänttari 1984: 7) Wie genau diese Botschaften in die Zielkultur übertragen werden sollen, beschreibt sie wie folgt:

Hält der Translator am Befund in einem ‚autonomen‘ Ausgangstext fest und lässt sich lediglich zu ausgangssprachlichen Elementen habitualisiert zielsprachliche Elemente einfallen, wie das der Computer tut [...], dann hat er in den meisten Fällen kaum Aussicht, funktionsgerechte Botschaftsträger zu produzieren. (Holz-Mänttari 1984: 75)

Es ist also wichtig zu erschließen, von wem wann und wo warum/wozu der Ausgangstext geschrieben wurde, um dann entscheiden zu können, welche Funktionen des Ausgangstextes für den Zieltext übernommen werden können. Dies hängt vom „Zweck der neuen Kooperationssituation“ ab. (vgl. Holz-Mänttari 1986: 362)

Bei der Synchronisation von Songs in Filmmusicals für ein Zielpublikum liegt der Skopos auf der Hand. Obwohl meist bei Bedarf nur geringfügige Änderungen in der Musik (etwa im Bereich des Rhythmus⁶) möglich sind und Ausgangs- und Zielsprache verschiedene Strukturen aufweisen, so müssen die Botschaften (Inhalte, Stimmungen, ästhetische Faktoren usw.) dennoch in die Zielsprache übertragen werden. Selbstverständlich existieren auch Aufträge, in denen der Skopos darin besteht, den Ausgangstext zum Verständnis möglichst wortgetreu wiederzugeben. In dieser Arbeit wird allerdings der Skopos einer sangbaren und verständlichen Synchronisation behandelt.

1.3 Multimodalität

Lange Zeit war die Übersetzung von Sprachen das einzige Gebiet, das in den Translationswissenschaften erforscht wurde. Es wurden lediglich die sprachlichen Aspekte behandelt, wobei beispielsweise Texttypen vollkommen außer Acht gelassen wurden. Jene Texte, die nur in Kombination mit anderen Zeichensystemen funktionieren, wurden anderen Disziplinen überlassen oder man beschäftigte sich lediglich mit der sprachlichen Ebene und ignorierte die nicht-sprachlichen Elemente. Eine der ersten WissenschaftlerInnen, die sich mit dem Bereich der multimodalen Texte beschäftigte, ist Katharina Reiß in ihren Werken *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (1971/1986) und *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984).

1.3.1 Texttypologie nach Reiß

Zu Beginn der 1980er Jahre entwickelte Katharina Reiß eine Texttypologie, in der sie Texte je nach ihrer Funktion vorerst in drei Gruppen aufteilte, die sich auf Karl Bühlers Organon-Modell⁶ stützt. Diese Einteilung sollte dem/der TranslatorIn helfen, den Texten Funktionen

⁶ Im Organon-Modell wurden drei Grundfunktionen der Sprache beschrieben: Darstellung, Ausdruck und Appell. Diese sind in jedem Sprachzeichen und in weiterem Sinne auch in jedem Text vorhanden. (vgl. Kadric et al. 2005⁵: 93)

zuzuordnen, die es dann (verändert oder unverändert) in den Zieltext zu übertragen gilt. Es soll eine Hilfe bei translatorischen Entscheidungen sein, beispielsweise über die Wahl der Informationen, die in den Zieltext übernommen werden. (vgl. Reiß 1986³) Die drei Grundtypen bestehen aus dem informativen, expressiven und operativen bzw. appellativen Texttyp. Diese wurden im Laufe der Zeit um einen vierten Texttyp erweitert – dem Vorgänger der multimodalen Texttypen. Doch vorerst sollen die 3 Grundtypen näher erläutert werden.

1.3.1.1 Die drei Grundtypen

Den ersten Texttyp stellt der informative oder inhaltsbetonte Texttyp dar, bei dem die „referenz-semantische[n] Inhaltselemente den obersten Rang unter den Äquivalenzkriterien [einnehmen]“ (Vermeer/Reiß 1984: 157), dessen primäre Funktion also die Informationsverbreitung ist. Hierzu gehören u.a. Pressenachrichten und -kommentare, Reportagen, Betriebsanleitungen, Urkunden, Sachbücher usw. (vgl. Reiß 1986³: 35) Bei der Translation eines informativen Texttyps ist hauptsächlich darauf zu achten, dass die Informationen richtig und vollständig übertragen werden.

Der zweite Texttyp ist der expressive oder formbetonte Texttyp. Hier „wird vorrangig Äquivalenz auf der Ebene der künstlerischen Organisation und der formbetonten Sprache gefordert“ (Vermeer/Reiß 1984: 157). Der wichtigste Aspekt ist also nicht, *was* der/die AutorIn gesagt hat, sondern *wie* er/sie seine/ihre Informationen überbringt. In expressiven Texttypen werden bestimmte ästhetische Wirkungen erreicht. Diese ästhetische Wirkung gilt es im Zieltext (mit zielsprachlichen Mitteln) zu erreichen. (Reiß 1986³: 38f) Zu den expressiven Texttypen gehören „alle jene Texte, deren sprachliche Gestaltung künstlerischen Formprinzipien untersteht, alle Texte also, die mehr ‚ausdrücken‘ als sie ‚sagen‘, alle Texte, die als Sprach- oder als Dichtkunstwerk bezeichnet werden können“, also literarische und dichterische Prosa sowie Poesie. (Reiß 1986³: 42)

Der dritte der Grundtypen ist schließlich der operative oder appellbetonte Texttyp, bei dem „die Äquivalenz in erster Linie auf die Erhaltung der persuasiven Sprach- und Textgestaltung ausgerichtet [ist]“. (Vermeer/Reiß 1984: 157) Charakteristisch für diesen Typ ist, dass die Hauptaussage des Textes immer ein Appell ist. Für eine Übersetzung bedeutet das, dass der Appell in jedem Fall erhalten bleiben muss, der genauso auf das Zielpublikum wirken soll, wie der Appell im Ausgangstext. Unter Umständen muss sich dafür der/die TranslatorIn mehr vom Ausgangstext entfernen, als bei den übrigen 2 Grundtypen. Diesem Texttyp lassen sich Werbung, Propaganda, Satire usw. unterordnen. (vgl. Reiß 1986³: 44f)

Selbstverständlich lassen sich Texte nicht immer nur einem Texttyp zuordnen. Es gibt Mischformen bzw. haben oft einzelne Textteile verschiedene Zwecke oder Funktionen. Dennoch gibt es meistens einen dominanten Texttyp, der als „roter Faden“ für die Übersetzung dienen soll.

1.3.1.2 Der audio-mediale bzw. multi-mediale Texttyp

Im Jahr 1971 ergänzte Reiß in ihrem Werk *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* die drei Grundtypen ihrer Texttypologie um einen vierten Texttyp, dem audio-medialen. Diesen definiert sie wie folgt:

Es handelt sich bei ihnen jeweils um Texte, die zwar schriftlich fixiert, aber mit Hilfe eines nicht-sprachlichen Mediums in gesprochener (oder gesungener) Form an das Ohr des Empfängers gelangen, wobei in unterschiedlich großem Ausmaß außersprachliche Hilfsmittel zur Realisierung einer literarischen Mischform beitragen. (Reiß 1986³: 34)

Audio-mediale Texte „funktionieren“ also nur im Zusammenhang mit „außersprachlichen (technischen) Medien“ und „nichtsprachliche[n] Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art“. (Reiß 1986³: 49) Hierzu gehören gesprochene und/oder gesungene Texte, die entweder über Medien (Radio, Fernsehen, Internet) kommuniziert werden oder live vorgetragen werden (z.B. diverse Reden, jegliche Liedtexte, Musicals, Operetten, Opern usw.).

Texte dieses Texttyps werden zwangsweise von den Medien geprägt, über die sie gespielt werden. Jedes Medium verlangt unterschiedliche Bedingungen von Texten, wobei diese Bedingungen weiters auch von Sprache zu Sprache und Kultur zu Kultur verschieden sind. Texte müssen anders geschrieben und übersetzt werden, je nachdem, ob sie als Dokumentarfilm, politische Rede, oder Liedtext (live oder aufgezeichnet⁷) verwendet werden, denn hier spielen nicht nur rhetorische Mittel, sondern auch beispielsweise optische Hilfsmittel oder Sangbarkeit und Bühnenwirksamkeit entscheidende Rollen. Für eine erfolgreiche Übersetzung eines audio-medialen Textes ist es daher unumgänglich, die Medien und ihre Konventionen gut zu kennen. Die Primärfunktion der Translation beispielsweise einer politischen Rede oder eines Musicals ist meistens das Erreichen der gleichen Wirkung auf das Zielpublikum, wie der Ausgangstext auf die AusgangstextrezipientInnen. Dies verlangt bei audio-medialen Texten oft eine noch stärkere Abweichung von Inhalt und Form des Originals, als es bei appellativen Texttypen der Fall ist. (vgl. Reiß 1986³: 49ff)

1984 spaltete Reiß in ihrem gemeinsamen Werk mit Vermeer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* den *audio-medialen* in den *multi-medialen* und *audio-medialen*⁸ Texttyp auf – mit der Begründung, dass dieser kein eigener Texttyp per se sei, sondern die drei Grundtypen überlagere, denn auch multi-mediale Texte können sowohl informativ als auch expressiv bzw. appellativ sein. (vgl. Vermeer/Reiß 1984: 211) Weiters ergänzte sie diese Textgruppe, die bis dahin lediglich akustische Mittel (Radio, menschliche

⁷ Auf die Unterschiede zwischen Live-Musicals und Filmmusicals wird in Kapitel 3 im Detail eingegangen.

⁸ Als audio-mediale Texte wurden von da an nur jene Texte bezeichnet, die ausdrücklich nur zum Sprechen geschrieben werden, aber nicht multimedial sind. Hierzu gehören beispielsweise wissenschaftliche Vorträge oder politische Reden.

Stimme usw.) beinhaltet hatte, um optische Medien (Fernseher, Bühne usw.), durch die die Texte ihre Funktionen erhalten. (Snell-Hornby 1993: 336)

Als ab den 1990-er Jahren die Begriffe *multimedial*⁹ und *audiovisual* vermehrt mit Informationstechnologie (Computer, Internet usw.) und neuen Medien assoziiert wurden, wurde WissenschaftlerInnen bewusst, dass Reiß' Texttypologie weiter ausgebaut und die Typen weiter unterteilt werden mussten, um die verwirrende Namensgebung zu umgehen. Snell-Hornby unterscheidet in ihrem Werk *The Turns of Translation Studies* (2006) vier weitere Unterteilungen der multimedialen Texttypen:

1. *Multimedial* texts (in English usually *audiovisual*) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling),
2. *Multimodal* texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,
3. *Multisemiotic* texts use different graphic sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisements [...]),
4. *Audiomedial* texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of the human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers). (Snell-Hornby 2006: 85)

Alle diese Texttypen sind von non-verbalen Faktoren abhängig bzw. erfüllen erst durch diese ihre Funktion(en). Snell-Hornby transkodierte also den Begriff *multi-medial* von Reiß ins Englische *multimedial* (auch so im Deutschen verwendet), und definierte Reiß' *audiomediale* Texte als Texte, die ihre Funktionen durch die menschliche Stimme erfüllen können. Im Gegensatz dazu gehören zu *multimedialen* Texten alle jene, die nicht nur von akustischen Medien, sondern auch von visuellen Elementen, Musik, Bild oder Bühne abhängig sind. (vgl. Snell-Hornby 1993: 30f) Kaindl (2013: 266) schreibt allerdings, dass auch die Aufteilung von Snell-Hornby in *multimodal*, *multisemiotic* und *audiomedial* unklar sei, da beispielsweise Comics, die heutzutage als multimodale Texte gelten, von Snell-Hornby in *multisemiotic* eingeteilt wurden. Auch audiomediale Texte werden heutzutage zum multimodalen Texttyp gezählt.

1.3.2 Modus und Medium

Über die Jahre, insbesondere seit der Entwicklung der Medien und der Technik, wurde der „klassische“ Text von Texten abgelöst, für die Multimodalität charakteristisch ist. Auch noch im 21. Jahrhundert entstehen ständig neue Kommunikationsformen, wobei sich die alten

⁹ Reiß' Schreibweise „multi-medial“ wurde im Laufe der Jahre in der Fachliteratur von der Schreibweise „multimedial“ abgelöst.

ebenso weiterentwickeln. Dadurch stehen TranslatorInnen immer wieder Texten gegenüber, die von Texten im konventionellen Sinn abweichen.

Ein Text im „klassischen“ Sinn soll als „kommunikatives Ereignis“ (Kadric et al. 2005⁵: 93) sieben Textualitätskriterien erfüllen. Diese sind Kohäsion (formaler, meist grammatikalischer Zusammenhang der Elemente des Texts, durch grammatikalische Verknüpfungen verbunden), Kohärenz (Sinnzusammenhang in Bezug auf das Weltwissen der RezipientInnen), Intentionalität (das Erstellen eines kohäsiven und kohärenten Textes, um ein bestimmtes Kommunikationsziel zu erreichen), Akzeptabilität (Erfüllen oder Nicht-Erfüllen der Erwartungen der RezipientInnen), Situationalität (die situative Verankerung des Textes, die bestimmte Sätze erst verständlich macht), Informativität (das Gleichgewicht zwischen bekannten und unbekannten Informationen in einem Text), Intertextualität (Bezugnahme auf einen anderen Text oder Ähnlichkeit und Übereinstimmung mit einem anderen) und Kulturalität. (vgl. Kadric et al. 2005⁵: 93ff)

Für multimodale Texte gelten einerseits die selben Kriterien, andererseits müssen diese erweitert bzw. angepasst werden. Gambier (2013: 55f) beschreibt eine Vielzahl an translationswissenschaftlichen Konzepten, die nicht eins zu eins für multimodale Texte übernommen werden können: Zum einen sind beispielsweise Dialoge in einem Film „Texte“, die kurzlebig und multimodal sind, und nur im Zusammenhang mit Bild und Ton ihre volle Bedeutung erlangen, zum anderen besteht der/die AutorIn nicht nur aus einer Person, wie etwa bei literarischen Texten, sondern aus einer Gruppe oder Institutionen. Weiters wird der Sinn nicht durch lineare Abläufe oder einem Zeichensystem übermittelt, wodurch sich die Grenzen von Adaptation, Manipulation, Übertragung und Übersetzung verwischen und Diskussionen auslösen. Auch Translationseinheiten werden anders eingeteilt und die Beziehung zwischen mündlich und schriftlich wirft ebenfalls neue Fragestellungen auf.

Obwohl heutzutage der sprachliche Aspekt immer noch als Kern der Translationswissenschaft gilt, werden Texte (insbesondere Filme, Serien, Dokumentarfilme, Comics, Libretti, Kinderliteratur usw.) nicht mehr nur auf sprachlicher Ebene, sondern unter den Aspekten des sogenannten Modus und Medium analysiert. (vgl. Kaindl 2013: 261) Als Modi werden „die semiotischen Mittel, mit denen wir kommunizieren und Diskurse realisieren“ (Kadric et al. 2005⁵: 96) bezeichnet. Hierzu gehören alle Methoden, mit denen Texte gestaltet werden können: beispielsweise Bilder, Farben, Musik, Geräusche, bei mündlichen Texten Intonation, Sprechgeschwindigkeit, Mimik, Gestik usw. Sowohl Kadric et al. (2005⁵: 96f) als auch Kaindl (2013: 257) gehen davon aus, dass jeder Text multimodal ist.

[...] multimodal texts are not only those texts – written or oral – that combine visual (images and graphics), acoustic (sounds and music) and linguistic elements, but also all those texts that are ostensibly purely linguistic as they have multimodal elements like typography and layout. (Kaindl 2013: 257)

Sämtliche Modi sind für eine Translation relevant, denn Bilder werden in ihrer Form und Funktion anders wahrgenommen als beispielsweise Sprache. Auch Musik kann „Bedeutung

vermitteln, dies geschieht vor allem auf konnotativer und assoziativer Ebene“. (Kadric et al. 2005⁵: 97) Es werden drei Interaktionsmöglichkeiten zwischen den Modalitäten unterschieden: bei der illustrierenden Funktion vermitteln Modi die gleichen Informationen und stützen sich gegenseitig in ihren Aussagen. Bei der kommentierenden oder erweiternden Funktion ergänzen sich die Modi gegenseitig, fügen etwas zu den Aussagen anderer Modi hinzu oder konkretisieren diese. Bei Interaktionen kontradiktorischer Funktion widersprechen sich die Aussagen der Modi. (vgl. 2005⁵: 97)

Multimodale Texte werden immer in medialen Zusammenhängen realisiert. „Unter Medium kann man dabei sowohl die jeweilige Darbietungsform eines Textes (z.B. Spielfilm, Theater, Comic) als auch seine materiellen Vermittlungskanäle (Schrift, Rundfunk, Fernsehen, elektronische Medien etc.) verstehen.“ (Kadric et al. 2005⁵: 97)

Zwischen Modus und Medium besteht stets ein Zusammenhang. So können Modi immer in verschiedenen medialen Kontexten realisiert und auch von diesen inhaltlich und formal beeinflusst werden. Durch mediale Realisierung entstehen stets unterschiedliche Spezifika der Modi, sodass es für TranslatorInnen von großer Bedeutung ist, bei der Translation beide Aspekte sowie deren Verbindung zueinander zu berücksichtigen. So kann man mehrere Arten der Translation unterscheiden: bei der intramodalen Translation wird ein Modus mit der selben Form von Modus übersetzt (z.B. sprachliche Modi mit sprachlichen Modi oder Modi, die Abbildungen enthalten mit Modi, die ebenfalls Abbildungen enthalten usw.). Charakteristisch für die intermodale Translation ist, im Gegensatz zur intramodalen Translation, die Veränderung der Modi beim Übersetzungsprozess. Beide Arten können sowohl intra- als auch transkulturell erfolgen. Schließlich unterscheidet man zwischen intra- und intermedialer Translation, wobei ersteres aus intra- und transkulturellen Medienübertragungen besteht, bei denen die Arten der Kommunikation und der Aufführungen gleich bleiben; und zweiteres die Translation über Medienbarrieren hinweg darstellt. Auch die intra- und intermediale Translation kann intra- und transkulturell erfolgen. Auch bei diesen Arten der Translation können Mischformen auftreten. So ist beispielsweise intermodale und intramediale Translation ebenso möglich wie etwa intramodale und intermediale Translation. (vgl. Kaindl 2013: 261f)

Wie wir sehen, ist die Synchronisation eines Films (und im weiteren Schritt die eines Filmmusicals) ein extrem komplexer Vorgang, an dem viele Teildisziplinen beteiligt sind. Nicht zuletzt ist es wichtig, die Hauptfunktionen zu berücksichtigen, nämlich die Geschichte, die erzählt wird, die Gefühle und Reaktionen, die ausgelöst werden, die musikalische Begleitung und schließlich die Betrachtung eines (Film-)Musicals als eigenes Kunstwerk, das durch seine vielen Teile ein gesamtes Ganzes ergibt.

Bevor aber auf das thematische Kapitel über Sangbarkeit eingegangen und diese eigens für die Analyse in dieser Arbeit definiert werden kann, soll die Aufmerksamkeit vorerst auf die audiovisuelle Translation (AVT) gerichtet werden, um den Prozess der Synchronisation aus einer translationswissenschaftlichen Sicht besser zu verstehen.

2 Audiovisuelle Translation (AVT) und Synchronisation

Audiovisuelle Translation ist heutzutage zu einem der interessantesten und beliebtesten Forschungsthemen im Bereich der Translationswissenschaft geworden. Dazu tragen zum einen die explodierende Verbreitung von Filmen, DVDs, Computerspielen usw. und deren Globalisierung, und zum anderen die Entwicklung und Verbreitung des Internets sowie der Massenmedien bei. Außerdem spielt auch die technische Entwicklung eine Rolle: Filme bzw. audiovisuelle Produkte werden nicht mehr nur auf Kinoleinwänden rezipiert, sondern über Fernseh- und Computerbildschirme, mit Hilfe von DVD-Playern, Konsolen für Videospiele, über Tablets, Handys usw. Dadurch verlangen immer mehr audiomediale Produkte Übersetzungen, sodass es nicht verwunderlich ist, dass WissenschaftlerInnen mit wachsendem Interesse bestrebt sind, wissenschaftliche Grundlagen, Arbeitsweisen, spezifische Problemstellungen usw. zu erforschen.

In diesem Kapitel werden sowohl die geschichtlichen und technischen Hintergründe der audiovisuellen Translation, als auch die verschiedenen translationswissenschaftlichen Ansätze, aus denen der Bereich der Synchronisation erforscht wurde, erläutert. Doch sollen zuerst die Terminologie und deren Entwicklung sowie der Film als Text und seine Charakteristika erklärt werden.

2.1 Terminologische Abgrenzung

2.1.1 Entwicklung der Terminologie

Der Bereich der audiovisuellen Translation blickt auf eine lange Zeit der ständigen Veränderung zurück, die auch auf die Namensgebung dieses Gebiets Auswirkungen hatte. Durch den sich ständig ändernden Charakter der Translation und die Schwierigkeiten der WissenschaftlerInnen, mit diesem Feld umzugehen, gab es im Laufe der Zeit eine Vielzahl von terminologischen Unschlüssigkeiten sowie ständig neue Definitionen. (vgl. Díaz Cintas 2009: 6) Besonders im englischsprachigen Raum wurden häufig Termini wie *media translation*, *multimedia translation*, *multimodal translation* oder *screen translation* verwendet. (vgl. Chiaro 2009: 141) Alle diese Begriffe streben laut Chiaro danach, „to cover the interlingual transfer of verbal language when it is transmitted and accessed both visually and acoustically, usually, but not necessarily, through some kind of electronic device“. (2009: 141) Gambier ist ebenfalls der Meinung, dass die Terminologie „reflects partly the changing situation, especially with the contribution of technology, and partly the expansion and increased specialization of AVT practice and research“. (2013: 46)

Zum vagen Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der audiovisuellen Translation waren in den 1950-er und 1960-er Jahren die Begriffe *cinema*

translation und *film translation* geläufig. Zu diesen Termini wurden jedoch keine Videos oder andere im Fernsehen gängigen Programme wie etwa Talkshows oder Dokumentarfilme gezählt. In den 1980-er und 1990-er Jahren wurde hauptsächlich der Terminus *language transfer* verwendet, der sich jedoch zu sehr auf die sprachliche Komponente audiovisueller Texte konzentrierte und daher von kurzer Dauer war. Ende der 1990-er Jahre prägten Mayoral, Kelly und Gallardo den Begriff *Constrained Translation* (Mayoral et al. 1988). Die AutorInnen betrachteten die nicht-sprachlichen Elemente von Filmen, Comics, Liedern usw. als *constraints*, also als Beschränkungen, die den/die TranslatorIn bei der Ausübung ihrer/seiner Arbeit einschränken und hindern. Non-verbale Modalitäten wurden nicht als kommunikative Textelemente angesehen. Ab den 1990-er Jahren wurde der wissenschaftliche Bereich intensiver erforscht und es entstanden eine Reihe von Termini, wie etwa *screen translation*, *translation for the media* und *multimedia translation*. Ersteres wird auch heutzutage verwendet und umfasst jegliche Programme, die über einen Bildschirm – Fernseher, Kinoleinwand, Computer, mobile Geräte, GPS usw. – rezipiert werden. Es beinhaltet also streng gesehen auch die Übertitelungen von Bühnentexten und die Lokalisierung von Webseiten, jedoch wird dieser Begriff hauptsächlich im Bereich des Kinos, Fernseher, Video und DVDs verwendet. (Chiaro 2009: 141) Der heute gängigste Begriff ist *audiovisual translation*, der alle Arten von ausgestrahlten Programmen, sei es über das Fernsehen, Kino, Radio oder DVD, mit einbezieht. (vgl. Gambier 2013: 46 und Díaz Cintas 2009: 6f)

Nun könnten Bedenken aufkommen, inwiefern all diese verschiedenen Termini verwirrend seien und ein Problem in der Kommunikation innerhalb dieses Gebiets darstellen, doch Díaz Cintas ist eindeutig der Meinung, dass eben diese Diversität an Begriffen klar zeigt, dass WissenschaftlerInnen gut mit der sich ständig ändernden Situation umgehen und Stellung dazu nehmen können. Gerade durch die Anpassung bereits bestehender Modelle und Theorien an neue Entwicklungen entstanden neue eigene theoretische und methodologische Ansätze sowie wissenschaftliche Rahmen für die Erforschung beispielsweise von Untertitelung und Synchronisation. (vgl. Díaz Cintas 2009: 7)

2.1.2 Adaptation vs. Übersetzung

Darüber, was als Übersetzung und was als Adaptation betrachtet wird, lässt sich streiten, denn die Grenze ist keine klare. Insbesondere im Bereich der audiovisuellen Translation herrschen immer noch Diskussionen, ob man Untertitelung, Synchronisation usw. als Adaptation oder Übersetzung betrachtet. Manche AutorInnen wie z.B. Díaz Cintas (2003, 2009) vertreten die Meinung, Adaptation sei eine veraltete Sichtweise und solle nicht mehr als Synonym für Übersetzung verwendet werden, während beispielsweise Delabastita (1989) und Karamitroglou (2000) den Begriff der Adaptation nicht völlig ausschließen.

Laut Delabastita (1989: 213) hängt die Sichtweise über Adaptation davon ab, wie man den Begriff Übersetzung definiert: „If translation is defined as a process of linguistic recoding that should aim at a maximal transfer of source text syntax and semantics into the target language, then clearly film translation is emphatically not a form of genuine translation.“ Er erklärt, dass audiovisuelle Translation aufgrund der Nicht-Übersetzung vieler verbaler Elemente, des Nicht-Einhaltens der üblichen syntaktischen und semantischen Loyalität zum Ausgangstext und aufgrund verschiedener Verfahren (wie z.B. das *cutting*, das die Übersetzung oft stark beeinflusst), nicht als Translation betrachtet werden kann, wenn man nach der oben beschriebenen strikten Definition geht. (Delabastita 1989: 213f) Nichtsdestotrotz vermeidet er die Bezeichnung „Adaptation“, da es seiner Meinung nach eine Vielzahl an Bereichen innerhalb der Translation gibt, in denen die Kriterien der normativen Definitionen von „Translation“ ebenfalls nicht erfüllt werden, aber dennoch Übersetzung genannt werden. Hierzu gehören hauptsächlich literarische Übersetzungen, wie Poesie, Theaterstücke, Prosa usw., wo weniger die semantischen und syntaktischen Strukturen, sondern eher Texte in Texte übersetzt werden. (vgl. Delabastita 1989: 214)

Auch Karamitroglou (2000: 10f) beschäftigt sich mit der Grenze zwischen Übersetzung und Adaptation und fragt sich, ob der Grad der Änderung des Ausgangstextes festlegt, ob es sich um Übersetzung oder Adaptation handelt, wobei er eine Auflistung der Beschränkungen der audiovisuellen Translation als Argument für den Terminus Adaptation benützt.

Im Gegensatz dazu stellt Díaz Cintas (2003: 194) fest, dass „a definition of translation that excludes large areas of professional activity is clearly too narrow“. Weiters ist er auch der Ansicht, dass die Diskussion um Adaptation die Debatte um die audiovisuelle Translation sogar hindert und diese einfach veraltet ist. Schließlich behauptet er:

The situation is, however, changing rapidly as translation has evolved into a more flexible and inclusive concept, capable of accommodating new realities rather than disregarding practices that do not fit into a corseted, outdated notion of a term coined many centuries ago, when cinema, television and computers had not yet been invented. (Díaz Cintas 2008: 5)

Um dem hybriden Charakter der verschiedenen Arten der audiovisuellen Translation gerecht zu werden, führte Gambier 2003 (: 178f) den Begriff *transadaptation* ein. Damit will er die Zweiteilung von Übersetzung und Adaptation umgehen sowie einen direkteren Zugang zum Zielpublikum verschaffen.

Aus funktionaler Sicht muss erwähnt werden, dass die Kernaussage „Der Zweck heiligt die Mittel“ der Skopostheorie, bei der die AuftraggeberInnen den „Zweck“ (Skopos) und die TranslatorInnen die „Mittel“ mehr oder weniger frei wählen können, das Zurückgreifen auf kulturelle und sprachliche Adaptationen, Paraphrasierungen, Erklärungen, Erweiterungen oder Auslassungen usw. notwendig und sogar wünschenswert macht, wenn es für die Erfüllung des Skopos erforderlich ist. Da bei den funktionalen translationswissenschaftlichen Ansätzen die Ansicht herrscht, dass der Ausgangstext lediglich als Informationsangebot dient,

aus dem der/die TranslatorIn bestimmte für den Skopos wichtige Informationen herausfiltert, um auf deren Basis einen neuen zielsprachlichen Text zu kreieren, in dem beispielsweise manche Ausdrücke aufgrund des unterschiedlichen Weltwissens von Ausgangs- und Zielpublikum erklärt werden müssen, passt das Konzept der Adaptation besser zur funktionalen Sicht, als der starre Begriff der Übersetzung. Wie Vermeer (2000: 231) schreibt, der Skopos kann sogar „help to determine whether the source text needs to be ‚translated‘, ‚paraphrased‘, oder completely ‚re-edited‘“.

2.2 Der audiovisuelle Text und seine Übersetzung

Audiovisuelle Texte sind multimodal und verfügen über eine semiotische Komplexität, in der verschiedene Kanäle, Zeichen und Codes zusammenwirken, um ein kohärentes Ganzes (den Film, die Serie, den Dokumentarfilm, usw.) zu ergeben. So entstehen zwei Kanäle, durch die sich die RezipientInnen Zugang zum Film verschaffen: es werden visuelle und akustische Zeichen über visuelle und akustische Kanäle wahrgenommen. Diese Zeichen und Kanäle audiovisueller Texte gefolgt vom Umgang mit diesen in der Translation sollen nun im Folgenden erläutert werden.

2.2.1 Die Kanäle und Zeichen audiovisueller Texte

Während sich das Blickfeld mancher WissenschaftlerInnen¹⁰ hauptsächlich auf die Beschränkungen in der audiovisuellen Translation richtet, beschlossen andere, diese Wechselwirkungen zwischen Bild und Text als ein positives Charakteristikum zu betrachten, das die Arbeit des/der TranslatorIn keinesfalls mehr einschränkt als beispielsweise die Übersetzung literarischer Werke. Laut Gottlieb finden sich in jedem Texttyp Beschränkungen, angefangen von Texten für Printmedien über Comics bis hin zu Filmen und Serien. (vgl. 1994: 264) Er beschreibt, dass eine Vielzahl an verschiedenen Faktoren bei der Translation mindestens eine gleich wichtige Rolle spielt, als die medienspezifischen Beschränkungen: „[...] the best translation is reached only by acknowledging the premises of the media in question. Knowing these premises, the quality of a translation is defined by the talent of the translator, not by the constraints of the specific media.“ (Gottlieb 1994: 364)

Um diese Faktoren aufzeigen zu können, unterscheidet Gottlieb zwischen monosemiotischen und polysemiotischen Texten, deren Übersetzungen alle in den Kommunikationssituationen der Zielkulturen funktionieren müssen. Monosemiotische Texte sind beispielsweise bildfreie Texte in Printmedien. Hier hat der/die TranslatorIn Einfluss auf das

¹⁰ Siehe Mayoral et al. (1988), Titford (1982), Fawcett (1983).

gesamte Gesagte¹¹. Polysemiotische Texte, wie sie Filme, Serien usw. sind, stehen mit verschiedenen kommunikativen Kanälen in Wechselwirkung, die den/die TranslatorIn in bestimmten Situationen einschränken, aber auch sehr wohl unterstützen können. (vgl. Gottlieb 1994: 265)

Polysemiotische Texte teilt Delabastita (1989) in 4 Kanäle ein:

1. der verbale akustische Kanal
2. der non-verbale akustische Kanal
3. der verbale visuelle Kanal
4. der non-verbale visuelle Kanal

Er warnt jedoch davor, die Unterscheidung zwischen akustischem und visuellem Kanal mit der Unterscheidung zwischen verbalen und non-verbalen Zeichen gleichzusetzen, da die Kanäle mit den Zeichen kombinierbar sind. (vgl. 1989: 198)

So sind verbale Zeichen über den akustischen Kanal beispielsweise Dialoge, Hintergrundstimmen, Liedtexte, Akzente, Betonungen usw. (*linguistic, paralinguistic, literary and theatre code* bei Gambier 2013: 48), während zu non-verbale Zeichen u. A. Geräuscheffekte, Musik, Stille, Pausen, Geräusche wie Weinen oder Husten (*arrangement, musical, paralinguistic code*) gezählt werden. Auf der Ebene des visuellen Kanals gehören zu den verbalen Zeichen geschriebene Formen wie Überschriften, Briefe, Speisekarten, Schilder usw. (*graphic code*); zu den non-verbalen Bildkomposition, Farben, Lichteffekte, Perspektiven, Schnitte, Gesten, Mimiken, usw. (*iconographic, photographic, film, kinesic, prosemic, dress code*) (vgl. Gottlieb 1994: 265, Gambier 2013: 48)

Diese Einteilung zeigt, dass diese verschiedensten Zeichen (*codes*) wie die Bewegungen der SchauspielerInnen, Mimik und Gestik, Kostüme, Hintergrundgeräusche usw. alle Teile eines komplexen Gefüges sind. Da „[s]creen translation is concerned mainly with conveying the verbal audio codes of an audiovisual product into other languages“ (Chiaro 2009: 142), muss man sich dennoch das gesamte Ganze und die unterschiedlichen Wechselwirkungen der verschiedenen Zeichen vor Augen halten.

Delabastita unterscheidet weiters zwischen verschiedenen Codes. Während die Kanäle die Mittel darstellen, durch die das Publikum erreicht wird, werden Codes als Bedeutungsträger im Film verwendet. (vgl. 1989: 196) Er unterscheidet zwischen den folgenden wichtigsten Codes:

¹¹ Hier muss angemerkt werden, dass selbst bildfreie gedruckte Texte als multimodal bzw. polysemiotisch angesehen werden können, wenn man Schriftart, Schriftgröße, die Einteilung in Absätze, Unterkapitel und Kapitel usw. in Betracht zieht. (vgl. Taylor 2010: 99)

1. *verbal codes*: an aggregate of various linguistic and paralinguistic subcodes
2. *literary codes and theatrical codes*: conventions of plot construction, models of dialogues, acquaintance with narrative strategies, with argumentation techniques and with literary genres and motives
3. *proxemic codes, kinesic codes, vestimentary codes, make-up codes, politeness codes, moral codes etc.*: non-verbal behavior of the characters
4. *cinematic code*: rules and conventions of the cinema (vgl. Delabastita 1989: 196f)

Die verschiedensten Kombinationen dieser Codes bilden schließlich das „*macro-sign*“ des Films.

2.2.2 Text-Bild-Beziehung

Die Unterteilung der Kanäle und Zeichen macht deutlich, wie wichtig es für TranslatorInnen ist, das ganze semiotische System zu verstehen und zu kennen. Lange waren WissenschaftlerInnen der Ansicht, Bilder seien universell, die von jedem/r gleich verstanden werden können. Heutzutage weiß man, dass Bilder sehr wohl kulturspezifisch sind (vgl. Díaz Cintas 2007: 46f). Ein Stummfilm wird demnach in den USA ganz anders wahrgenommen und verstanden, als beispielsweise in China. Das bedeutet für TranslatorInnen, dass für audiovisuelle Translation das Inbetrachtziehen des Bildes und dessen Beitrag für den Film¹² unabdingbar ist – obwohl die gesprochene Sprache das primäre Ausgangsmaterial darstellt, das übersetzt wird. So können besondere Schwierigkeiten auftreten, wenn beispielsweise das Gesprochene sich auf ein visuelles Zeichen oder Bild bezieht, das dem Zielpublikum nicht bekannt ist. (vgl. Díaz Cintas 2007: 46)

Gambier (2013: 48f) schrieb dieser Beziehung des Verbalen zum Bild folgende Funktionen zu: *redundancy* (ein Zeichen betont oder wiederholt ein anderes), *complementarity* (die Musik drückt Spannung aus), *autonomy* (das Bild hat auf den ersten Blick nichts mit dem Gesagten zu tun), *contradiction* (die Gestik drückt das Gegenteil vom Gesagten aus), *distance* (beispielsweise zur Erzeugung von Humor), *criticism* (zwingt den Zuschauer, Stellung zu beziehen) und schließlich *help* (dient zur Unterstützung der Verständnis des Gesagten). Weiters können verbale Zeichen ebenfalls verschiedene Funktionen im audiovisuellen Prozess erfüllen: *explicative* (Zusatz von Informationen, die im Bild nicht zu sehen sind), *performative* (unterstützt eine Handlung), *allocative* (sprachliche Merkmale werden verwendet, um den Wiedererkennungswert eines Charakters zu erhöhen), *demarcative* (dient zur Organisation des Films, narrative Funktion) und *selective* (lenkt die Interpretation einer Sequenz). Diese Funktionen werden unterschiedlich eingesetzt, um verschiedene Reak-

¹² Der Begriff „Film“ wird in dieser Arbeit als Sammelbegriff für jegliche Typen audiovisueller Texte verwendet.

tionen in den ZuschauerInnen hervorzurufen. Leider ist in der Praxis der Synchronisation kaum Zeit, die Dialoge so genau zu analysieren, doch in Szenen, in denen translatorische Entscheidungen getroffen werden müssen, kann es von Vorteil sein, diese Funktionen zwischen dem Gesagten und dem Bild zu kennen.

Chiaro (2009: 155) listet 3 Kategorien auf, in die sich die der audiovisuellen Translation spezifischen Schwierigkeiten einteilen lassen. Diese Kategorien beziehen sich zwar auch auf literarische Werke, den Unterschied bei der audiovisuellen Translation macht jedoch das Bild aus, das gesehen wird (während bei einem Buch mehr Platz für das Vorstellungsvermögen bleibt) und das bei der Übersetzung nicht änderbar ist.

Die erste Kategorie ist die der *culture-specific references* (CSR). Diese sind „entities that are typical of one particular culture, and that culture alone, and they can be either exclusively or predominantly visual [...], exclusively verbal or else both visual and verbal in nature“. (Chiaro 2009: 156) Chiaro und Antonini (2005) unterteilen die CSR in 10 Bereiche, wie z.B. Institute, Bezüge auf das Schulwesen, Maßeinheiten, nationale Sportarten usw. Diese werden – wie bei literarischem Übersetzen – durch in der Zielkultur allgemeinere, spezifischere oder gleich spezifische Begriffe ersetzt, wobei das Bild oft entscheidet, welche Strategie am geeignetsten ist. (vgl. Chiaro 2009: 156f)¹³

Eine weitere Schwierigkeit stellen die sprachlichen Elemente dar. Hierzu gehören soziolinguistische Kennzeichen wie Akzent und Slang, die nach Chiaro fast immer in Filmübersetzungen verschwinden und vereinheitlicht werden, manchmal aber auch durch andere der Zielgruppe bekannte Akzente übersetzt werden, wodurch sich jedoch oftmals die Konnotationen und der Skopos ändern. Als besondere Schwierigkeiten erweisen sich auch multilinguale Filme, Freundlichkeit und Anredeformen (Duzen/Siezen), Schimpfwörter sowie Briefe, Tafel u.Ä., die am Bildschirm zu sehen sind und laut vorgelesen werden. (vgl. Chiaro 2009: 158-162)

Die dritte Kategorie der der audiovisuellen Translation spezifischen Schwierigkeiten sind jene Bereiche, die eine Überschneidung zwischen Sprache und Kultur darstellen. Hierzu werden Anspielungen, Lieder, Reime, Metaphern, Idiome sowie verbal ausgedrückter Humor gezählt. (vgl. Chiaro 2009: 162f)

Betrachtet man diese der AVT spezifischen Schwierigkeiten aus der funktionalen Sicht, so ist es verwunderlich, weshalb Chiaro diese in drei Kategorien einteilt. Kultur wird durch Sprache ausgedrückt, wodurch diese Begriffe so stark zusammenhängen, dass es sinnlos wäre, sie voneinander getrennt zu betrachten. Die als dritte Kategorie aufgelistete „Überschneidung zwischen Sprache und Kultur“ trifft auf alle Kategorien zu, da beispielsweise kultureigene Institutionen sich nicht nur als kulturelle, sondern auch als sprachliche Probleme erweisen

¹³ Interessant ist bei dem Filmmusical *The Sound of Music*, dass dieser ein US-amerikanischer Film ist, der in Österreich spielt und daher zahlreiche österreichische CSR aufweist. Es wäre interessant zu analysieren, inwieweit diese CSR der Wahrheit entsprechen bzw. wie sie eventuell aufgrund amerikanischer Vorurteile, Stereotypisierungen usw. verzerrt wurden.

können. Ebenso wie etwa Anredeformen stark mit kulturellen Eigenheiten verwoben sind, auch wenn sie auf den ersten Blick nur auf der sprachlichen Ebene zu sehen sind.

2.3 Die Entstehung der audiovisuellen Translation

Interessant für diese Arbeit ist weiterhin die Entstehung und Entwicklung der audiovisuellen Translation. Da diese in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Films steht, soll eine kleine Einführung in die Filmgeschichte geboten werden, in der AVT schon immer als Herausforderung galt. Nicht unerwähnt bleiben sollten auch die technischen Entwicklungen bis heute sowie die Zensur in Europa insbesondere während und nach dem 2. Weltkrieg.

2.3.1 Die Anfänge des Films bis heute

Die Anfänge der AVT lassen sich ins Zeitalter der Stummfilme zurückverfolgen. Mit der wachsenden Komplexität von Stummfilmen bediente man sich immer mehr sogenannter Zwischentitel, die zwischen Filmabschnitten eingeblendet wurden und Gedanken der Charaktere ausdrückten oder Handlungen erklärten. Diese durch fremdsprachige Zwischentitel auszutauschen stellte auch zu dieser Zeit keine besondere Schwierigkeit dar. Erst als der Tonfilm ab 1929 den europäischen Markt eroberte, mussten neue Strategien ausgedacht werden, da fremdsprachige Filme beim Publikum nicht akzeptiert wurden. (vgl. Garncarz 2006 und Pérez-González 2009: 13)

So entstanden mehrere Übersetzungsverfahren, die die Vorläufer für die heutigen Formen der audiovisuellen Translation darstellen. Zum einen wurde der Off-Kommentar (Voice-Over) angewendet, bei dem ein Erzähler neben der erhaltenen Tonspur das Gesagte erläuternd übersprach. Zum anderen wurde auch die Methode der Zwischentitel beibehalten und so verändert, dass der Originalton weiterhin zu hören war und die Handlung des Films während der Dauer der Zwischentitel ausgeblendet war. Ein weiterer Versuch für einen erfolgreichen Import von Tonfilmen war die Sprachversion, also die Aufnahme ein und des selben Films in mehreren Sprachen. So wurden häufig fremdsprachige Schauspieler zum Set in die USA eingeladen, um zweite oder dritte Versionen zu spielen. Aus Kostengründen baute Hollywood später eigene Studios in den größten Ländern Europas, wo die verschiedenen Versionen gedreht werden konnten. (vgl. Garncarz 2006 und Gambier 2013: 45f)

Die weniger aufwändigen bzw. kostspieligen Methoden der Untertitelung, der Synchronisation und des Voice-Over sind diejenigen, die bis zum heutigen Tag noch immer am häufigsten verwendet werden¹⁴, wobei meist von Land zu Land verschieden ist, welche Technik bevorzugt wird. Näheres dazu in Kapitel 2.5.1.

¹⁴ Gambier (2013) und Luyken (1991) unterscheiden insgesamt 10 Formen des multilingualen Transfers im Bereich der audiovisuellen Translation. In dieser Arbeit finden jedoch die 3 wichtigsten Formen, und insbesondere die der Synchronisation, Erwähnung.

Durch die Erfindung der Magnettonbänder in den 1940er Jahren intensivierte sich die Methode der Synchronisation, da nun mehrere Tonspuren für SchauspielerInnen, Ton und Hintergrundmusik existierten und die einzelnen Spuren leichter durch jene mit anderssprachigen Stimmen zu ersetzen waren.

Über die Jahre stand AVT immer im Zusammenhang mit der Technik, und die technischen Fortschritte beeinflussten die audiovisuelle Produktion, Verwertung und Projektion. Neue Technik ändert die Bedeutung der Rundfunkübertragung sowie das Konzept des Publikums. Auch translatorische Routinen in der audiovisuellen Translation veralten und werden von neuen ersetzt. Unermüdlich werden das weltweite Funktionieren, das Minimieren des Aufwands und das Maximieren des Gewinns angestrebt. Es entwickelten sich Gemeinschaften im Internet, die sich der Produktion von Untertiteln widmen, und ebenso entstanden neue Formen der AVT in den letzten Jahrzehnten. (vgl. Gambier 2013: 53f und Díaz Cintas 2009: 10)

Auch die Arbeitsweisen ändern sich durch neue Technik. Während man früher die Filmrollen während dem Übersetzungsprozess vor- und zurückspulen musste oder diese sogar in einzelne Aufnahmen schneiden musste, um Szenen zu verschieben, ermöglichen heutzutage die elektronischen Formate mehr Freiheiten und sparen zugleich Geld und Zeit. Weiters können SynchronsprecherInnen einzeln ihre Stimmen aufnehmen, während man früher nur die zeitraubende Methode kannte, bei der die SynchronsprecherInnen sich physisch im selben Raum aufhalten mussten, um eine Szene aufzunehmen¹⁵. Außerdem ist es möglich, durch die neue Technik die Lippsynchronität sowie die Stimmqualität zu verändern und zu beeinflussen. Es können also sowohl Stimme als auch Bild so manipuliert werden, dass die Synchronisation glaubhafter erscheint. (vgl. Chiaro 2009: 146)

Als ein Meilenstein im Bereich der audiovisuellen Translation stellt nach Díaz Cintas (2003: 10 und 2009: 198) die Erfindung der DVDs dar. Revolutionär daran ist die Tatsache, dass sie eine Vielzahl an synchronisierten Versionen und eine noch größere Zahl an Untertiteln enthalten kann. Dadurch können RezipientInnen die verschiedenen Versionen miteinander vergleichen, was dazu führt, dass immer häufiger möglichst ausgangstextnahe Übersetzungen verlangt werden, auch wenn die Qualität darunter leidet. Um auch Diskrepanzen zwischen der gleichsprachigen Synchronisationsfassung und deren Untertitel zu vermeiden, werden oft unnötigerweise zwei Zieltexte produziert. (vgl. Díaz Cintas 2003: 198)

Die Erfindung der DVDs bewirkte auch einen Boom an audiovisueller Translation. Während man früher Filme nur synchronisierte oder untertitelte, werden nun beide Versionen innerhalb kürzester Zeit produziert und herausgegeben. Auch alte Filme werden im

¹⁵ Dies wirkt sich auch direkt auf die Sangbarkeit in Filmmusicals aus. Heutzutage kann man Stimmen elektronisch zerren, zusammenfügen oder bestimmte Szenen ohne großen Vorwand wiederholt aufnehmen. In den 1970er Jahren war dies noch nicht der Fall. Hier mussten die SängerInnen (allein oder zusammen) singen und diese wurde unverfälscht aufgenommen. Auch der Begriff der Sangbarkeit hat sich durch die technische Entwicklung verändert. Näheres dazu in Kapitel 3.

Nachhinein für DVDs synchronisiert. Heutzutage werden 90-95% aller Filme sowohl Untertitelt als auch synchronisiert. (vgl. Díaz Cintas 2003: 198)

2.3.2 Die Macht- und Konkurrenzkämpfe zwischen dem amerikanischen und europäischen Markt, Zensur in Europa

Zwischen der amerikanischen und europäischen bzw. englischen Filmindustrie kam es seit der Erfindung des Films immer wieder zu Machtkämpfen, die verschiedene wirtschaftliche Gründe hatten. Zur Zeit der Stummfilme waren der Import und Export dieser weitaus weniger problematisch, als zu Zeiten des Tonfilms. Die amerikanische Filmindustrie dominierte den Markt bis zum Zeitpunkt der Einführung des Tonfilms 1928/29. Wie bereits erwähnt, wurden fremdsprachige Filme in Europa nicht akzeptiert, und so ging die Dominanz der in Hollywood gedrehten Filme zurück. Nach einigen geschickten und weniger geschickten Translationsmethoden und technischen Entwicklungen entstanden schließlich die Arten der Synchronisation und der Untertitelung. Synchronisation wurde ermöglicht durch die am Rand eines Filmstreifens angebrachte Tonspur, während Untertitel dank einer damals neu erfundenen Methode über die Bilder des Filmstreifens gelegt werden konnten. Beide Methoden erwiesen sich als weitaus kostengünstiger als das Drehen mehrerer Versionen eines Films und so erlangte Hollywood wieder die Dominanz über die Filmindustrie. (vgl. Pérez-González 2009: 14 und Pruys 1994: 147) Von diesem Zeitpunkt an waren die sprachlichen Aspekte eines Films nicht mehr in den Händen der Produktionsfirmen, sondern in denen der Verwertungsfirmen sowie Importländer.

Einige Zeit galt auch das Remake als eine erfolgreiche Methode, um amerikanische Filme exportieren zu können. Bei dieser wurden Filme dem europäischen Publikum angepasst und teilweise neu gedreht, wobei die Sprache, manchmal auch die Handlung, die Charaktere und kulturelle Inhalte geändert wurden. Während dies in den Jahren 1930-1950 bei amerikanischen Filmen für den europäischen Markt üblich war, ist seit den 1980er Jahren das Gegenteil der Fall: erfolgreiche europäische Filme werden für den amerikanischen Markt neu verfilmt. (vgl. Gambier 2013: 46)

In dieser zweiten dominierenden Phase der USA ab 1930 bestand nicht weniger als 70% des europäischen Marktes aus amerikanischen Filmen. Diese Filme wurden diesmal allerdings in Europa sowohl als Bedrohung für die europäische Nationalfilmindustrie als auch für die Sprachen, Kulturen und politischen Regimes angesehen. So entwickelten insbesondere die Diktaturen in Europa ihre eigenen jeweiligen Regeln der Zensur, die hauptsächlich durch die verschiedenen Formen der audiovisuellen Translation (meist der Synchronisation) ausgetragen wurden. (vgl. Pérez-González 2009: 14)

Während des 2. Weltkrieges wurden in Deutschland hauptsächlich russische Filme gespielt, und in den USA produzierten Filme wurden – nach einem absoluten Verbot 1933 bis 1945 – erst mit jahrelanger Verzögerung übersetzt und importiert; doch selbst diese wurden

lange Zeit zensiert, sodass Szenen, in denen Nazis oder der Nationalsozialismus vorkamen, durch die Übersetzung verändert wurden. (vgl. Pruys 1994: 153ff) Mitunter wurden in Hollywood auch mehrere Versionen eines Films gedreht, um „Nazi-freie“ Versionen leichter nach Deutschland importieren zu können. (vgl. Pruys 1994: 154f) Diese Periode dauerte circa bis zur Mitte der 1960er Jahre, als sich langsam auch Themen über die deutsche Vergangenheit etablieren¹⁶. (vgl. Pruys 1994: 157)

Nichtsdestotrotz blieb die Dominanz der Hollywood-Filme in Europa – mit Ausnahme der Zensur-Periode während und nach dem 2. Weltkrieg – über die Jahre erhalten. Erst seit Kurzem scheint auch die USA vermehrt europäische und andere Filme zu importieren. Bislang hielt sich die Anzahl der ins Englische übersetzten Filme in Grenzen, da Neuverfilmungen die Regel waren. Doch 2003 schreibt Díaz Cintas bereits, dass sich die Situation langsam ändert, da das Interesse der USA an unveränderten importierten und untertitelten Filmen steigt. (vgl. Díaz Cintas 2003: 197)

2.4 Die Darstellung der Forschungslandschaft

Obwohl sich die Berufspraxis der audiovisuellen Translation bis in den Beginn des Kinos zurückführen lässt, blieb dieser Bereich lange Zeit kaum erforscht. Erst in den 1960er und 1970er Jahren begann man, sich mit AVT wissenschaftlich auseinanderzusetzen, doch die wahre Aufmerksamkeit bekam AVT nicht früher als gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Durch die digitale Entwicklung und die wachsende Berufspraxis in den letzten 20-25 Jahren wurde die audiovisuelle Translation zu einem bedeutenden Bereich in der wissenschaftlichen Forschung. (vgl. Díaz Cintas 2009: 1) Im Folgenden soll diese Entwicklung der AVT erläutert werden, um ihren heutigen Stand (bzw. den der für diese Arbeit relevanten Stand der 1970er Jahre) besser verstehen zu können.

2.4.1 AVT als eigener Forschungsbereich

Bis heute lässt sich keine vollständige Historiographie der Forschung im Bereich der audiovisuellen Translation rekonstruieren, da in den 1960er und 1970er Jahren die meisten Publikationen vereinzelt in Fachzeitschriften für Dolmetscher und Übersetzer, Kinojournals, Zeitungen sowie wöchentlichen Magazinen erschienen. Oft wurden wissenschaftliche Aufsätze auch nur unter KollegInnen ausgetauscht, ohne dass es je zur Veröffentlichung kam. Dies hatte oft zum Ergebnis, dass viele WissenschaftlerInnen nicht wussten, was bereits in diesem Feld gemacht wurde. (vgl. Díaz Cintas 2009: 1)

¹⁶ Nichtsdestotrotz wurde die erste Version von *The Sound of Music*, die Ende 1965 in die deutschen Kinos kam, noch stark zensiert – sämtliche Bezüge auf den Nationalsozialismus wurden weggelassen. Die unzensierte Version wurde in Deutschland erst viele Jahre später ausgestrahlt.

1957 wurde das erste bedeutende Werk über Untertitelung (Laks, Simon. *Le sous-titrage de films*) herausgegeben, doch in den 1970er und 1980er Jahren gab es nur eine handvoll Veröffentlichungen, die hauptsächlich den/die audiovisuelle/n TranslatorIn, die verschiedenen Abschnitte des Prozesses und die Unterschiede zwischen Untertiteln und Synchronisation behandelten. Vorteile der Untertitelung wurden als Nachteile in der Synchronisation verstanden, und umgekehrt. (vgl. Díaz Cintas 2009: 2 und Gambier 2008: 15) Filme wurden zwar aus mehreren Perspektiven analysiert, doch der sprachliche Aspekt wurde stark vernachlässigt. (vgl. Gambier 2008: 12f)

1987 wurde dann die erste *Conference on Dubbing and Subtitling* in Stockholm organisiert, was ein explosionsartiges Interesse an AVT weckte und eine Vervielfachung der Veröffentlichungen zur Folge hatte, die bis heute andauert. (vgl. Díaz Cintas 2009: 2f)

Ab 1995, ausgelöst durch die 100-Jahr-Feier des Kinos und der raschen Verbreitung der damals neuen Technologie (Internet und CD-ROM), entstand eine regelrechte Überflutung durch wissenschaftliche Arbeiten. So wurde AVT als ein kleines spezialisiertes Teilgebiet der Translationswissenschaft eingestuft, während die Internationalisierung der Filmverwertung, zielorientierte Programmierpakete, Liberalisierung und Copyright es weiter veränderten und beeinflussten. (vgl. Gambier 2008: 12f) Ab diesem Zeitpunkt wurde AVT systematischer aus einer translatorischen Perspektive in pädagogischen, wissenschaftlichen und professionellen Kreisen erforscht. Von da an erschienen Sammelbände sowie zahlreiche Dissertationen, wurde eine Vielzahl an thematischer Konferenzen gehalten und Kurse über Synchronisation, Untertitelung und Voice-Over an einigen Universitäten eingeführt. (vgl. Díaz Cintas 2009: 3)

2.4.2 Die Position der AVT in der Forschungslandschaft

2008 schrieb Gambier: „The place of AVT, both within translation studies and in relation to other disciplines (semiotics, media studies, etc.) is not yet definitely established.” (2008: 16) Einerseits wird versucht, den fachübergreifenden Charakter der audiovisuellen Translation zu verteidigen und zu fördern (z.B. in Zusammenhang mit Film- sowie Diskurswissenschaften und Pragmatik), andererseits besteht der Bedarf, die verschiedenen Modi der AVT – die sich ständig mit der Entwicklung der Technologie mitentwickelt – genauer zu beleuchten und dadurch zielorientierte Dienstleistungen anbieten zu können.

Weiters wurden noch vor nicht allzu langer Zeit Diskussionen darüber geführt, ob AVT aufgrund der großen Menge an Material sowie den theoretischen und konzeptionellen Themen, die es aufwirft, ein neues Genre darstellt, oder weiterhin als Teil der Translationswissenschaft anzusehen ist. Einige WissenschaftlerInnen (z.B. Mayoral et al. 1988), die an ein Stereotyp der Translation hatten, bei der der Zieltext gegenüber dem Ausgangstext einen untergeordneten oder minderwertigen Stellenwert einnimmt, konzentrierten sich haupt-

sächlich auf die *constraints* bzw. Einschränkungen (etwa durch non-verbale Elemente) in der audiovisuellen Translation. (vgl. Gambier 2008: 16)

Wiederum andere WissenschaftlerInnen (z.B. Delabastita 1989) versuchten, AVT in die Medienlandschaft einzuordnen. Sie betrachteten AVT als ein Mittel für Internationalisation und reihten sie in den „context of power-related, cultural and linguistic issues in contemporary societies“ (Gambier 2008: 16) ein. Dies entwickelte sich folgendermaßen:

Starting from these early works, the questions raised have no longer been limited to professional ability but have also highlighted the decision-making, production and distribution processes which make translation a feasible, living and significant entity. Culture, language and national borders are sometimes equated, a relatively frequent trend in this perspective being to take a factual rather than a truly descriptive-explanatory approach. (Gambier 2008: 16)

In jedem Fall, so schreibt Gambier, ist AVT immer vom Machtvergleich zwischen den einzelnen Sprachen und Kulturen sowie von den Marktkräften abhängig. (2008: 17)

2.4.3 AVT als Teil der Translationswissenschaft

Betrachtet man AVT nun als ein Teilgebiet der Translationswissenschaft, so müssen laut Gambier (2008: 22ff und 2013: 55f) zahlreiche translationswissenschaftliche Konzepte geändert, angepasst und neu aufgestellt werden. Dazu gehören das Konzept des Textes (Multimodalität), das des/der AutorIn (im Falle der AVT entsteht der Text meist durch eine Gruppe bestehend aus DrehbuchautorIn, ProduzentIn, RegisseurIn, SchauspielerInnen usw.), das der Sinnhaftigkeit (diese wird weder durch eine lineare Sequenz, noch durch ein einziges Zeichensystem erzeugt), das der Translation (verschwommene Grenzen zu Adaptation, Manipulation, Übertragung usw.), das der Translationseinheiten, das der Translationsstrategien, das der Translationsnormen (bis zu welchem Grad beeinflusst die Technologie das Zustandekommen neuer Normen?), das der Beziehung zwischen schriftlich und mündlich, sowie das der Zugänglichkeit, die u. A. als Qualitätssicherung dient.

Wie genau AVT in der Translationswissenschaft eingeordnet wird, beschreibt Díaz Cintas (2009: 6) sehr gut:

It is my contention that AVT practices like dubbing, subtitling or voiceover are not merely variants of literary, drama or poetry translation, but rather that they are translational modes belonging to a superordinate text type – the audiovisual one – that operates in contradistinction to the written-only and spoken-only types.

Weiters ist bis heute noch eine der entscheidendsten Herausforderungen für die Forschung der AVT die der Identifikation der unterschiedlichen Beziehungen zwischen den verbalen und non-verbalen Zeichen. Lange Zeit betrachtete man Untertitelung und Synchronisation nicht als Übersetzung, da man davon überzeugt war, Translation müsste sich lediglich mit Worten

beschäftigen. Diese Ansicht hat sich glücklicherweise geändert, dennoch existieren bis heute methodologische Probleme, die es noch nicht möglich machen, die Vielfalt der Zeichen greifbar zu machen. (vgl. Gambier 2013: 47)

In den letzten Jahren hat sich jedoch Vieles geändert. Obwohl WissenschaftlerInnen Zugang zu einer Fülle an Material haben, werden doch nur einige bestimmte Bereiche analysiert:

Even if interdisciplinarity increasingly characterizes AVT research today, with methods and concepts borrowed from literary studies, sociology, experimental psychology, film studies, reception studies, history and didactics, the frameworks within which much AVT analysis has been and is being conducted remain mainly linguistics, including pragmatics, discourse analysis and cognitive linguistics, as if the verbal component of AVT were sufficient to describe and understand AVT as a process and a product, with its social and ideological impact. (Gambier 2013: 56)

Nichtsdestotrotz ist im Bereich der AVT noch viel zu forschen, wie beispielsweise die Kombination aller semiotischer Codes, einschließlich ihres Einflusses auf den sprachlichen Code, sowie mehr experimentelle Forschung über die Verarbeitungsgewohnheiten, Lese-strategien und Rezeption der ZuschauerInnen, als auch die soziokulturellen Faktoren, die die Rezeption beeinflussen. (vgl. Gambier 2013: 57)

Betrachtet man die audiovisuelle Translation aus einer funktionalen Perspektive, steht es außer Frage, dass sie eine Form der Translation ist. Das Ziel einer Übersetzung ist es, die Informationen der Ausgangskultur so in die Zielkultur zu übertragen, dass diese die je nach Situation gewählte Funktion erfüllt, unabhängig von ihren formalen Kriterien. Untertitelung oder Synchronisation bedeutet nichts anderes, als das Verständlichmachen eines Filmes, indem man (vereinfacht gesagt) das Gesagte übersetzt und dieses in schriftlicher oder mündlicher Form wiedergibt, sodass der Film möglichst die gleiche Wirkung auf das Zielpublikum hat, wie auf das Ausgangspublikum.

2.5 Synchronisation – ein Forschungsüberblick

Wie in Kapitel 2.4.3 kurz angeschnitten, untersuchten WissenschaftlerInnen die Thematik der AVT aus den verschiedensten Blickwinkeln, mit Methoden aus der Literaturwissenschaft, Soziologie, experimentaler Psychologie, Filmwissenschaft, Rezeptionsforschung, Geschichte, Didaktik und vieler mehr. Dabei können diese Werke in verschiedene systematische Ansätze gruppiert werden, die im Folgenden erläutert werden sollen. In jedem der Ansätze wurde mit Hilfe verschiedener schon bekannter Methoden die Erstellung von für die AVT möglichst allgemeingültigen Analysemodellen angestrebt, wobei man sich im Laufe der Jahre von Fallstudien weg hin zur corpusbasierten Forschung entwickelte.

2.5.1 Synchronisation vs. Untertitelung

Über die Jahre blieben Synchronisation und Untertitelung trotz allem die beiden geläufigsten Formen der AVT. Lange Zeit wurden sie in der Forschung einander gegenübergestellt und die Vorteile der Synchronisation als Nachteile der Untertitelung angesehen und umgekehrt. Heutzutage wurde akzeptiert, dass unterschiedliche Genres sowie Zielgruppen unterschiedliche Übersetzungsmethoden verlangen und dass alle Formen ihre Vor- und Nachteile haben und dennoch nebeneinander existieren können.

Obwohl beide in etwa zur selben Zeit entstanden sind, entwickelten die Länder in Europa ihre Vorlieben für eine der beiden Formen, die sie fast ausnahmslos bis zum heutigen Tag verwenden. Der Grund, weshalb bestimmte Länder synchronisieren und andere wiederum lieber untertiteln ist nicht ganz klar, doch es gibt einige Überlegungen dazu.

Goris (1993) behauptet, der Grund für das Vorziehen einer bestimmten Form liege nicht lediglich in den wirtschaftlichen Faktoren, sondern auch in den soziokulturellen Gewohnheiten und ist daher eng mit der kulturellen Identität verbunden. Weiters erwähnt er auch das Vorziehen der Synchronisation in faschistischen Ländern wie Deutschland, Italien und Spanien zur Verstärkung des Nationalismus durch Aufzwingen, Vereinheitlichung und Standardisierung der Nationalsprache. In Frankreich war der Grund für Synchronisation ebenfalls die politische und kulturelle Vereinigung. So dient Synchronisation oft als Kontrollmechanismus der Normen und Werte importierter Filme. Untertitelung hingegen wurde eher in „peripheren“ Kulturen verwendet, die offener gegenüber äußere Einflüsse sind. (Goris 1993: 171f)

Díaz Cintas beschreibt die Situation ähnlich: die größeren westlichen Länder Europas ziehen Synchronisation vor, während kleinere Länder, wie Griechenland, Portugal und die skandinavischen Länder, eher Untertitel bevorzugen. Großbritannien stellt eine spezielle Situation dar, da hier kaum übersetzt wird. Dennoch geht die Tendenz, in den seltenen Fällen, in denen ein Film übersetzt wird, in Richtung Untertitelung. In den Ländern Osteuropas werden sowohl Untertitelung (Rumänien und Slowenien), als auch Synchronisation (Tschechien, Ungarn, Slowakei und Bulgarien) sowie Voice-Over (Polen, die baltischen Staaten und einige der Gemeinschaft unabhängiger Staaten) verwendet. (Díaz Cintas 2003: 195f)

Er zählt auch einige historische Gründe für diese Aufteilung auf. Länder mit hohen Analphabetismus-Raten bevorzugten Synchronisation, ebenso wie Länder, in denen politische Repression und eingeschränkte Meinungsfreiheit herrschte. Auch die Wirtschaft spielte eine große Rolle, da der Prozess der Synchronisation 10-20 mal kostspieliger ist, als der Prozess der Untertitelung. Dass sich dies bis heute kaum verändert hat – außer in Spanien,

Frankreich¹⁷ und Griechenland¹⁸ – liegt an der Macht der Gewohnheit. Die neueste Entwicklung ist, dass beide Formen nebeneinander existieren, beispielsweise in Kinos oder auf DVDs, wo man sich aussuchen kann, ob man die Untertitelte oder die synchronisierte Fassung sehen möchte. Wie bereits in Kapitel 2.3.2 erwähnt, tendiert auch die USA heutzutage zu Untertiteln. (Díaz Cintas 2003: 196f)

Laut Díaz Cintas genießt die Synchronisation das kleinste internationale Wachstum aufgrund ihrer hohen Kosten und der Tatsache, dass diese Form lediglich für Filmübersetzungen verwendet werden kann. Voice-Over und Untertitelung hingegen werden, aufgrund von wirtschaftlichen sowie zeitlichen Faktoren immer häufiger. (2003: 198f)

2.5.2 Soziologischer Ansatz

Nachdem vor den 1970er und 1980er Jahren kaum wissenschaftliche Arbeiten über AVT publiziert wurden, entstanden zu dieser Zeit einige nennenswerte Werke, die sich hauptsächlich mit der Person des/der audiovisuellen TranslatorIn, den verschiedenen Translationsabschnitten sowie den Unterschieden zwischen Untertitelung und Synchronisation aus einer durchaus professionellen Perspektive beschäftigten. Weiters ist für diesen Ansatz die Untersuchung der Reaktionen der ZuschauerInnen auf Untertitel charakteristisch. (vgl. Díaz Cintas 2009: 2)

Die zwei wichtigsten VertreterInnen dieses Ansatzes sind Otto Hesse-Quack (1969) und Gabriele Toepser-Ziegert (1978), die beide den Film als Massenkommunikation betrachten, der die sozialen Zustände einer Gesellschaft widerspiegelt, diese beeinflusst und sogar verändert. Hesse-Quack schreibt dazu:

Der sozioökonomische Status, die Religionszugehörigkeit und das Alter, der Einfluss von „cross-pressures“, das Interesse, die selektiven Prozesse, schließlich der totale sozialkulturelle Hintergrund der Rezipienten und zahlreiche andere Sozial- und Persönlichkeitsfaktoren schieben sich wie ein Filter zwischen die Medieninhalte und ihre Rezipienten und determinieren die Wirkungen der Massenkommunikation. (Hesse-Quack 1969: 27f)

Hesse-Quack betrachtet die Medien als „soziale Basisdaten“, die die Kultur objektiv widerspiegeln und Massenkommunikation daher als „ein integraler und integrierender Bestandteil der Struktur moderner Gesellschaften“ angesehen werden kann. (Hesse-Quack 1969: 35) Er geht davon aus, dass der sog. Sozialisierungsprozess aus der Kommunikation von Informationen, Werten und sozialer Normen einer Generation mit der nächsten und Mitglieder einer Gruppe mit Außenstehenden besteht, wobei die Medien wiederum eine große Rolle übernehmen. (1969: 39) Auch Toepser-Ziegert betrachtet Medien, und insbesondere

¹⁷ Spanien und Frankreich tendieren heutzutage zur Untertitelung, während früher fast ausschließlich synchronisiert wurde.

¹⁸ Wechsel von Untertitelung zu Synchronisation, um dem Publikum das Verfolgen des Films ohne Zuschauen zu ermöglichen.

Filme und/oder Fernsehserien, als Massenmedium, aus der sich Normen und Werte einer Gesellschaft herausfiltern sowie sozialer Wandel ablesen lassen. (vgl. 1978: Vorwort)

Eine zweite Funktion, die Medien erfüllen, ist neben der Veränderung der Kultur und Gesellschaft die der „sozialen Kontrolle“. (Hesse-Quack 1969: 40) Diese „kann den Interessen von bestimmten Gruppen dienen, die mit den Interessen der Gesamtgesellschaft und ihren auf die Erhaltung der Stabilität gerichteten Zielen kollidieren“. (1969: 42) Für das einzelne Individuum übernehmen Medien die Aufgabe, ihm bei seiner Eingliederung in die Gesellschaft zu helfen, indem sie die nötigen Verhaltensmuster zeigen. (1969: 43)

Der soziale Wandel kann beschleunigt werden, wenn durch Kontrollinstanzen neue Normen und Werte gefördert werden und er kann verzögert werden, wenn auf diesem Weg die Durchsetzung neuer Normen und Werte behindert wird. (Toepser-Ziegert 1978: 54)

Beide behaupten (Toepser-Ziegert 1978: 11; Hesse-Quack 1969: 17), dass „signifikante Symbole“ kulturspezifisch sind und diese daher nicht ohne Bedeutungsänderung von einer Kultur in die andere übernommen werden können. Bei der Synchronisation sollen also laut Hesse-Quack diese „signifikanten Symbole“, deren unterschiedliche Bedeutungen in den verschiedenen Kulturen zu „Blockierungen“ der Kommunikation führen können, so in die Zielsprache übersetzt werden, dass diese „Blockierungen“ aufgehoben werden.

Synchronisation bedeutet daher die „Anpassung an die in der ‚Übersetzergesellschaft‘ herrschenden sozialkulturellen Leitideen, Normen und Werte“ (Hesse-Quack 1969: 48), wobei jedoch betont wird, dass die Synchronisation immer an Authentizität gegenüber dem Original verliert. (Hesse-Quack 1969: 52; Toepser-Ziegert 1978: 27)

2.5.3 Linguistischer Ansatz

Obwohl die Forschung der audiovisuellen Translation erst relativ jung ist, galt der Aspekt der Synchronität bereits lange vorher als Grund für Diskussionen. Synchronität ist neben der Mündlichkeit oder der Wechselwirkung zwischen Bild und Ton in der AVT eine der Schlüsselemente für eine gelungene Synchronisation und ersetzt die Äquivalenz in der „konventionellen“ Übersetzung. Sie beeinflusst unmittelbar den Übersetzungsprozess und wurde daher aus verschiedenen Ansätzen analysiert, beschrieben und vorgeschrieben.

Der Bereich der Synchronität wurde von verschiedenen ForscherInnen unterschiedlich benannt und teilweise auch unterschiedlich eingeteilt. Der erste Autor, der eine Theorie über Synchronität entwickelt und diese zum ersten Mal kategorisiert hat, ist István Fodor in seinem Werk *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* aus dem Jahr 1976. Er entwickelte ein sehr genaues System darüber, wie die Lippenbewegungen der/des SchauspielerIn mit der Übersetzung übereinstimmen sollten, sodass die Illusion, der/die SchauspielerIn spreche in der Zielsprache, nicht gestört wird.

Zwei weitere Vertreter des linguistischen Ansatzes sind Thomas Herbst (1994) und Gerhard Pisek (1991). Beide Werke behandeln die Arten der Synchronität und diskutieren, welche die wichtigere sei.

2.5.3.1 Qualitative Lippensynchronität

Die erste der zwei Arten der Lippensynchronität wird von Fodor auch phonetische Synchronität genannt. Hierbei handelt es sich um die Anpassung der Übersetzung mit den Artikulationen bzw. Lippenbewegungen der SchauspielerInnen. Fodor zählt sowohl das Senken und Heben des Brustkorbs beim Ein- und Ausatmen als auch die Sichtbarkeit der Zunge zu dieser Kategorie und wendet seine Aufmerksamkeit hauptsächlich der qualitativen Lippensynchronität zu. Seiner Meinung nach sollten bilabiale Konsonanten mit eben solchen in der Zielsprache ersetzt werden, ebenso wie labio-dentale Konsonanten und labiale Vokale. Auch sollte die Mimik der SchauspielerInnen von SynchronsprecherInnen bei der Aufnahme nachgeahmt werden, um eine möglichst glaubhafte Synchronisation zu ermöglichen.

Obwohl Fodor als Einziger solch eine genaue Beschreibung vorgenommen hat, steht in der Praxis leider selten die Zeit zur Verfügung, um alle diese Faktoren berücksichtigen zu können. Im Gegenteil erweisen sich ZuschauerInnen als relativ willig, sich der Illusion einer Synchronisation hinzugeben und achten nicht so genau auf die qualitative Lippensynchronität.

Sowohl Herbst als auch Pisek behaupten, dass es ausreichend ist, die Übersetzung den Lippenbewegungen nur dann anzupassen, wenn der/die SchauspielerIn im Close-Up zu sehen ist und/oder die Lippen besonders betont werden. Selbst dann reicht es, wenn nur bestimmte sichtbare Laute angepasst werden. Herbst nennt solche Laute, „deren Artikulation sichtbare Bewegungen der Artikulationsorgane beinhaltet“ Problemlaute. (Herbst 1994: 38) Diese sind bei den Konsonanten hauptsächlich die bilabialen und labio-dentalen Laute sowie bei den Vokalen jene Laute, die „in bezug [sic!] auf die Lippen- und Kieferstellung extreme Stellungen einnehmen“. (1994: 41) Dabei spielt es eine Rolle, wie lange diese Vokale gehalten werden.

Auch Pisek (1991: 116) ist der Meinung, dass bei den Konsonanten die „bilabialen wie /p/, /b/, /m/ und die labio-dentalen wie /f/ und /v/ zu beachten [sind], weiters die englischen th-Laute“. Bei den Vokalen kommt es darauf an, „ob die Lippen bei der Artikulation stark gerundet wie etwa bei /u:/ oder stark gespreizt wie etwa bei /i:/ sind“. Diese „Feinarbeit“ ist allerdings auch nur dann zu vollbringen, wenn die Lippen sichtbar sind. Weiters schreibt Pisek, dass die individuellen artikulatorischen Charaktereigenschaften bestimmter SchauspielerInnen die Synchronisation helfend oder erschwerend beeinträchtigen können, ebenso wie Lichtverhältnisse, der Lärmpegel einer Szene und Bewegungen, die die ZuschauerInnen vom Gesagten ablenken. (1991: 117)

2.5.3.2 Quantitative Lippensynchronität

Diese Lippensynchronität wird auch als Isochronie oder temporale Synchronität bezeichnet. Hierbei handelt es sich um die Anpassung der Dauer der Übersetzung mit der Dauer der sichtbaren Lippenbewegungen. Die Übersetzung sollte also in jenem Moment beginnen, in dem der/die SchauspielerIn den Mund öffnet und aufhören, wenn er/sie den Mund schließt. Laut Pisek und Herbst ist die quantitative Synchronität die weitaus wichtigere, als die qualitative. Auch die Kritik der ZuschauerInnen ist aufgrund schlechter quantitativer Lippensynchronität häufiger, da dieser Aspekt am ehesten auffällt.

Oft können jedoch Off-Passagen ausgenutzt werden, um quantitative Lippensynchronität zu gewährleisten. Wenn also der/die SchauspielerIn in jenem Moment nicht zu sehen ist, in dem er/sie beginnt oder aufhört zu reden, muss das übersetzte Gesagte nicht zur gleichen Zeit anfangen oder aufhören. (vgl. Herbst 1994: 33)

Herbst verbindet mit dieser Art der Lippensynchronität die Synchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit: „Um quantitative Lippensynchronität zu erreichen, kann es erforderlich sein, die Sprechgeschwindigkeit zu erhöhen oder zu vermindern“. (1994: 35) Bei der Veränderung der Sprechgeschwindigkeit hat der/die TranslatorIn meist einen großen Spielraum, jedoch muss beachtet werden, dass eine sehr auffällige Änderung wiederum eine semantische Bedeutung hat. Schnelleres Reden beispielsweise bedeutet Ungeduld oder Hektik, während im Original vielleicht gar keine Ungeduld oder Hektik ausgedrückt werden. (vgl. 1994: 38) Auch Pisek (1991: 103) schreibt über das Sprechtempo, „daß dieses im Normalfall zwischen Ausgangs- und Zielsprache nicht übereinstimmt“. Dies kann auch dadurch zustande kommen, dass Sprachen von Natur aus unterschiedliche Tempi haben – man denke nur an Italienisch oder Spanisch im Vergleich zu beispielsweise Deutsch.

2.5.3.3 Gestensynchronität

Auch zu finden als Charaktersynchronität bei Fodor (1976: 72), kinetische Synchronität oder paralinguistische Synchronität. (Herbst 1994: 50) Diese besagt, dass die Bewegungen der SchauspielerInnen mit dem jeweils Gesagten zusammenpassen müssen.

Zu den Gesten der SchauspielerInnen gehören nach Herbst „alle kinesischen Elemente einer Äußerung [...], die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen“. (1994: 50) Oft dienen solche Gesten beispielsweise als Bejahung oder Verneinung oder betonen als Handbewegungen das Gesagte. Dieses Unterstreichen bestimmter Silben oder Wörter wird „Taktstock-Signal“ genannt und wird insbesondere in italienischen oder spanischen Filmen verwendet. Das Ausmaß an Gesten und beispielsweise die deutsche Übersetzung, wird von den ZuschauerInnen als weitaus weniger störend empfunden, als ein Nicht-Übereinstimmen der betonenden Gesten mit den zu betonenden Wörtern. (vgl. Pisek 1991: 121f)

Wie wichtig dieser Aspekt für eine gelungene Synchronisation ist, beschreibt Pisek (1991: 120): „Es kann jedoch gesagt werden, daß auch im Bereich der Mimik und Gestik ein gewisser Toleranzbereich entsteht, innerhalb dessen Verstöße nicht auffallen, und daß die eventuelle Wahrnehmung derselben wieder von Kameraeinstellung, Beleuchtung und allgemeiner Handlung abhängig ist“. Je näher sich also die Gesten zweier Kulturen sind (beispielsweise zwischen den USA und Österreich), umso weniger Probleme weist die Gestensynchronität auf, wobei es nie ganz problemfrei sein kann, da Gesten prinzipiell kulturspezifisch sind. Es kann jedoch gesagt werden: je größer die geographische Distanz zwischen zwei Kulturen, desto unterschiedlicher auch die Gesten und ihre Bedeutungen.

2.5.3.4 Inhaltliche Synchronität

Dies ist die „semantic relation between the translation and what happens on screen“. (Chaume Varela 2004a: 45) Chaume Varela empfindet den Begriff Synchronität unpassend, da es sich hier um die „functional-systematic term of coherence“ handelt. Es muss also die Übersetzung sowohl mit dem Geschehen am Bildschirm als auch mit dem Ausgangstext inhaltlich übereinstimmen. Um das zu erreichen, hat der/die TranslatorIn eine Vielzahl an Möglichkeiten, dies jedoch hat laut Chaume Varela nichts mehr mit Synchronität zu tun. (vgl. Chaume Varela 2004a: 45)

Pisek (1991: 124) schreibt ebenfalls, dass das Erhalten der kommunikativen Funktion des Films von großer Bedeutung ist. „Wie weit sich der ‚dubbing writer‘ dabei vom ausgangssprachlichen Text entfernen bzw. die inhaltliche Synchronität vernachlässigen darf, kann pauschal sicher nicht gesagt werden, doch muß man davon ausgehen, daß der Autor nicht völlig frei zu arbeiten in der Lage ist, da er inhaltlich immer an das auf der Leinwand gebundene Geschehen gebunden ist.“ (Pisek 1991: 126)

2.5.3.5 Charaktersynchronität

Paquin (1998, 2003) war der erste, der die Charaktersynchronität beschrieben und ihr Bedeutung zugeschrieben hat. Er definiert diese Art der Synchronität als „a harmony between the sound (timbre, power, tempo, etc.) of the acoustic (dubbing) personifier and the film actor’s or actress’s exterior, gestures and gait“. (2003: 328) Allgemein kann man sagen, dass hierunter hauptsächlich der Aspekt der Stimme fällt. Die Wahl der SynchronsprecherInnen ist von großer Wichtigkeit und trägt weithin zur Persönlichkeit eines Charakters bei. Selbstverständlich müssen Kinder von Kindern, Frauen von Frauen, ältere Menschen von älteren Menschen usw. synchronisiert werden, und im Idealfall sollte auch darauf geachtet werden, dass die Stimmen der SynchronsprecherInnen denen der SchauspielerInnen ähneln. Chaume Varela (2004a: 44f) lehnt auch diese Art der Synchronität ab, da er der Meinung ist, dieser Aspekt betrifft weder den/die ÜbersetzerIn noch direkt den Text.

Auch Herbst stuft diese Synchronität unter paralinguistische Äquivalenz statt paralinguistischer Synchronität ein. Er führt jedoch auch den weitergehenden Begriff der Charakteräquivalenz ein, in der er beschreibt, dass die Wahl der SynchronsprecherInnen im Hinblick auf „Bild und Ton [so erfolgen sollte], [...] daß sich kein Widerspruch zwischen Stimmqualität und Aussehen (Alter, körperlicher Statur usw.) des Schauspielers ergibt“ und „Übereinstimmung bezüglich solcher Bedeutungselemente [herrscht], die darüberhinaus Aufschluss über die Persönlichkeit geben“. (Herbst 1994: 84) Zur Charakteräquivalenz gehören sowohl Stimmqualität als auch der Sprechstil der SynchronsprecherInnen. (1994: 86)

Die Frage der Bedeutung der Synchronität im Zusammenhang mit Sangbarkeit für Filmmusicals wird im 3. Kapitel noch einmal aufgegriffen und es wird genauer auf die Spezifika (Synchronität, Sangbarkeit, Atem- und Artikulierbarkeit usw.) der Filmmusical-übersetzungen eingegangen.

2.5.4 Deskriptiver Ansatz

Im Gegensatz zum funktionalen Ansatz (siehe Kap. 2.5.4) spielt die Funktion einer Übersetzung beim deskriptiven Ansatz eine andere Rolle. Die ForscherInnen des deskriptiven Ansatzes gehen davon aus, dass eine Übersetzung stets eine bestimmte Funktion in der Gesellschaft erfüllen muss. Übersetzungen werden von den Einschränkungen und Normen der Zielkultur beeinflusst und umgekehrt beeinflusst die Übersetzung das Zielpublikum auch immer auf irgendeine Weise. Chaume Varela (2004a: 39) fasst den deskriptiven Ansatz wie folgt zusammen: „Synchronization is analyzed as a translational norm for a particular target culture that, for historical, social, political or economic reasons, seeks to domesticate a foreign product and to make both the translator and the translation visible“. Der deskriptive Ansatz lehnt die Wertung der Qualität der Synchronisation sowie die der speziellen Übersetzungsstrategien ab, und beschreibt stattdessen ihren Stellenwert in Bezug auf die Polysystemtheorie, welche Funktion sie in der Gesellschaft erfüllt und in welchem Verhältnis sie zur Translation steht. (vgl. Chaume Varela 2004a: 39f)

Delabastita (1989) war der Erste, der im Rahmen der Descriptive Translation Studies (DTS) den semiotischen Charakter der audiovisuellen Produkte beschrieb, „by discussing the translational implications that the multiple signs and channels that make up a film have for dubbing and subtitling“. (Díaz Cintas 2009: 3) In seinem Artikel *Translation and mass-communication* beschreibt er die Translation als Prozess aus einer kulturellen Perspektive und entwickelte außerdem eine Übersetzungstheorie (auch bekannt als *cultural turn*). Laut Delabastita (1989: 205) sollte der/die TranslatorIn Normen folgen, die in verschiedenen Situationen helfen sollen, adäquate Translationsentscheidungen zu treffen. Diese Normen wiederum lassen sich von „particular regularities of behaviour“ ableiten, also von „the

systematic occurrence or non-occurrence of specific strategies in translation“. (Delabastita 1989: 205) Doch Normen lassen sich nicht nur durch Systematisierung bestimmter Strategien ableiten, sondern auch von Metatexten über die Praxis der audiovisuellen Translation wie beispielsweise von präskriptiven Berichten oder wissenschaftlichen Diskussionen. Dabei ist zu beachten: “There is, of course, no point in looking for one single norm which supposedly governs ,the’ translation of films in general. Rather does it appear that we have to attempt to identify a complex interactive group of related norms.” (1989: 206) Dieser Komplex aus Normen sollte sich, zusätzlich zu den Ergebnissen der Untersuchung von Metatexten, auf systematische Beobachtung translatorischen Verhaltens stützen. Dazu listet Delabastita eine Reihe an Fragen auf (1989: 206-211), die helfen sollen, translatorisches Verhalten greifbar und beschreibbar zu machen.

Auch das Werk *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation* von Karamitroglou (2000) ist ein wichtiges Werk im Bereich der DTS. Auch er ist der Meinung, dass:

[...] a study of translational norms should not occupy itself with questions of adequacy and acceptability or with the relationship of the TT to the source text or system; it should clearly deal with conformity to or deviation from target system normative regulations. (Karamitroglou 2000: 65)

Er stellt ein Analysemodell auf, mit dessen Hilfe man Normen systematisch untersuchen kann. Dieses Modell besteht aus 2 Achsen: die x-Achse stellt Faktoren wie *human agents, products, recipients* und *audiovisual mode* dar, während die y-Achse die unterschiedlichen *levels* (hoch, mittel und tief) repräsentiert. (Karamitroglou 2000: 70) Die drei *levels* der y-Achse bilden zusammen das Polysystem über „the target translation system, the target audiovisual translation system and the particular translated audiovisual text or group of texts“. (Chaume Varela 2004b:15) Aus diesen beiden Achsen lassen sich Wichtigkeit und Hierarchie der Faktoren, und im weiteren Sinn die der Normen, ablesen.

Dabei lässt sich eine Reihe an Normen aufstellen und Karamitroglou fasst diese auf einigen Seiten zusammen (2000: 21-23), einschließlich jener Einteilungen von Toury und Chesterman. Schließlich kritisiert er Delabastitas Ansatz, da er der Meinung ist, sein Fragebogen sei aus konkreten Beispielen entstanden, wobei es jedoch unendlich viele Problemstellungen in der audiovisuellen Translation gibt. (vgl. 2000: 103-106)

Chaume Varela (2004b: 16) jedoch kritisiert ganz allgemein am deskriptiven Ansatz, dass die meisten Studien sich lediglich auf die Makrostruktur des Textes konzentrieren und dabei auf detaillierte Analysen auf der Mikroebene verzichten. So wird beispielsweise der Synchronisationsprozess oder Gedanken zur Ausbildung von FilmübersetzerInnen vernachlässigt.

2.5.5 Funktionaler Ansatz

Im Gegensatz zum deskriptiven Ansatz betrachten ForscherInnen mit dem funktionalen Ansatz die Synchronisation als einen der Schlüsselfaktoren zur Erreichung der Funktion einer (Film-)Übersetzung. Chaume Varela (2004a: 36) erwähnt auch den professionellen Ansatz, der insofern dem funktionalen Ansatz ähnelt, als dass hier die Synchronität als Maßstab für die Qualität der Übersetzung dient. Je besser also die Synchronität, desto besser die Qualität. Die AutorInnen des funktionalen Ansatzes haben jedoch im Gegensatz dazu das Thema der Synchronisation anhand wissenschaftlicher Methoden erforscht und untermauert. Während AutorInnen des professionellen Ansatzes hauptsächlich präskriptiv gearbeitet haben, erstellten ForscherInnen des funktionalen Ansatzes Theorien über die Sprache auf der Leinwand, ihrer Rolle sowie über die Rolle der Übersetzung.

Der Leitgedanke des funktionalen Ansatzes ist „Der Zweck heiligt die Mittel“, was im Bereich der audiovisuellen Translation bedeutet, dass beispielsweise im Falle eines Films, der unterhalten soll, die Synchronität so gut angepasst sein sollte, dass die ZuschauerInnen durch etwaige Abweichungen nicht von der Handlung abgelenkt werden. (vgl. Chaume Varela 2004a: 38)

In engem Zusammenhang mit dieser Sichtweise stehen die Analyse des Synchronisationsprozesses sowie die Personen, die bei einer Filmübersetzung eine Rolle spielen. Einer der Ersten, der die unterschiedlichen Rollen in einem Übersetzungsprozess auflistete und beschrieb, ist Zabalbeascoa in seiner Dissertation (1993). Dennoch soll nun noch einmal genauer auf die Aktanten des translatorischen Handlungsgefüges von Holz-Mänttari eingegangen und diese in der konkreten Situation der Filmsynchronisation erläutert werden.

Chiaro (2009: 144f) unterteilt den Synchronisationsprozess in vier Schritte: die Übersetzung des Drehbuches, die Anpassung der Übersetzung an die Lippenbewegungen sowie das Versehen der Rohübersetzung mit einem natürlichen Ton, die Aufnahme der Übersetzung von den SynchronsprecherInnen und schließlich das Mischen der Aufnahme mit dem Originalfilm. Daraus ergeben sich folgende Rollen:

2.5.5.1 BedarfsträgerIn

Im Synchronisationsprozess stellt der Filmverleih den/die BedarfsträgerIn dar. Dieser/diese kauft üblicherweise die Lizenzrechte des Films, um diese dann an die Kinos verleihen zu können. Für das Verleihunternehmen ist es wichtig, dass der Film übersetzt wird, damit er ein so breites Publikum wie möglich erreichen kann. Der/die BedarfsträgerIn ist also der-/diejenige, der/die den gesamten Prozess in die Wege leitet. (vgl. Maier 1997: 103)

2.5.5.2 BestellerIn

Im nächsten Schritt wendet sich der Filmverleih an ein Synchronstudio mit dem Auftrag, den Film übersetzen zu lassen. Dieses gibt dann den Auftrag als ersten Schritt an den/die ÜbersetzerIn weiter. Im weiteren Sinne ist der/die BestellerIn daher das Verleihunternehmen, während im engeren Sinne das Synchronstudio die Bestellung bei dem/der ÜbersetzerIn aufgibt.

2.5.5.3 Ausgangstext-TexterIn

Die Rolle der Ausgangstext-TexterIn unterscheidet sich im Bereich von AVT von der/dem im Bereich der literarischen Übersetzung. Hier gibt es nicht nur einen/eine AutorIn, sondern eine Reihe an AutorInnen. Diese können sowohl Personen (DrehbuchautorIn, ProduzentIn, RegisseurIn, SchauspielerInnen, TontechnikerInnen, KameraoperatorInnen, EditorInnen usw.) als auch Institutionen sein. Oft werden noch während des Aufnahme- oder Schneideprozesses Kleinigkeiten am Drehbuch geändert, beispielsweise um Texte sprechbarer bzw. im Fall von Filmmusicals sangbarer zu machen. Steht das Originaldrehbuch nicht zur Verfügung, wird vom Synchronstudio eine Originaldialogliste erstellt. (vgl. Maier 1997: 103f)

2.5.5.4 TranslatorIn

Die Rolle des/der TranslatorIn übernimmt der/die RohübersetzerIn. Ihre/Seine Aufgabe ist es, die Dialoge Wort für Wort zu übersetzen. Dies erweist sich als weitaus schwerer, als es vorerst aussieht, da RohübersetzerInnen meist nicht den gesamten Film mitsamt Dialogbuch als Ausgangstext bekommen, sondern lediglich die Dialoge, ohne den visuellen und akustischen Teilen des gesamten Ausgangstextes. Weiters ist die Tätigkeit der/des RohübersetzerIn schlecht bezahlt, wobei er/sie fast ausnahmslos unter enormem Zeitdruck arbeiten muss. Der Sinn der Rohübersetzung ist die Vorbereitung des Textes für den/die SynchronregisseurIn, der/die mit der wörtlichen Übersetzung als Vorlage den Text schließlich in natürliche Dialoge umwandelt und den Lippenbewegungen anpasst. Hier sieht man deutlich, dass der/die TranslatorIn, der/die die Expertise hätte, lediglich die Vorarbeit unter sehr schlechten Bedingungen leistet, während der/die SynchronregisseurIn, der/die meist über keine professionelle translatorische Ausbildung verfügt und meist auch die Ausgangssprache nicht kennt, die Rohübersetzung nach Belieben ändern kann. Chiaro beschreibt die Arbeit des/der SynchronregisseurIn folgendermaßen:

By tradition, the dubbing translator need not be proficient in the source language, but creative and talented enough in the target language to create fresh dialogue that is convincing. As well as rendering talk natural, care is taken to ensure that the dialogue fits into visual features on screen such as lip movement, facial expressions and so on. Furthermore, the new dialogue also needs to take the emotive content of each utterance into account. (2009: 145)

Fraglich bleibt dennoch, weshalb man die Tätigkeiten des *dubbing translators* nicht einem/einer ÜbersetzerIn zumuten möchte. Dennoch ist Chiaro optimistisch, wenn sie schreibt: „it is becoming ever more common for the two processes (the translation itself and the adaptation) to merge and be carried out by a single translator who is proficient in both languages“. (2009: 145)

Der Vollständigkeit halber soll hier noch der weitere Ablauf der Synchronisation beschrieben werden. Sogenannte *dubbing assistants* schneiden den Film in *takes* und sortieren diese je nach Vorkommen der Charaktere. Zur selben Zeit arrangiert der/die SynchronregisseurIn SynchronsprecherInnen, wobei bekannte SchauspielerInnen meist von den selben SynchronsprecherInnen synchronisiert werden. Noch in letzter Minute kann der Dialog in der Zielsprache von den SynchronsprecherInnen während der Aufnahmen geändert werden, wenn sie dies für notwendig erachten. Schließlich wird als letzter Schritt das Aufgenommene mit den Spuren des Films gemischt und mit Bild und Ton in Einklang gebracht. (vgl. Chiaro 2009: 145f)

2.5.5.5 Zieltext-ApplikatorIn

Betrachtet man lediglich die Arbeit des/der RohübersetzerIn als den Übersetzungsprozess, erfüllt der *dubbing translator* die Rolle des/der Zieltext-ApplikatorIn, der/die mit der Rohübersetzung arbeitet und diese an das Bild anpasst. Betrachtet man auch die Arbeit des *dubbing translator* als Übersetzungsprozess, sind es die SynchronsprecherInnen bzw. SängerInnen, die mit dem übersetzten Text weiterarbeiten. Im weitesten Sinn ist auch das Verleihunternehmen Zieltext-Applikator, da es bestimmt, wer die übersetzte Version rezipiert.

2.5.5.6 Zieltext-RezipientIn

Die Rolle des/der Zieltext-RezipientIn erfüllen die ZuschauerInnen des übersetzten Films, wobei nicht immer klar ist, dass durch diesen komplizierten Vorgang der Synchronisation jede Information so aufgenommen wird, wie die Beteiligten sich das vorstellen bzw. wünschen. Faktoren wie Kulturspezifika, ungenaue Übersetzung aufgrund des Zeitdrucks, ungeschickte Entscheidungen zugunsten der Synchronität usw. beeinflussen stark die Rezeption des Filmes.

Auch der Faktor der Stimm- und Sprechqualität der SynchronsprecherInnen spielt eine wesentliche Rolle dabei, wie und ob der Film verstanden wird. Aus diesem Grund soll sich nun das nächste Kapitel dem Bereich der Sangbarkeit widmen, denn um Filmmusicals verständlich zu übersetzen und gleichzeitig die Qualität zu halten, die erwartet wird, müssen zuerst die Kriterien der Sangbarkeit und in weiterem Sinne die der Sangbarkeit in Kombination mit der Synchronisation bzw. Synchronität genauer erläutert werden.

3 (Film-)Musicalübersetzung und Sangbarkeit

3.1 (Film-)Musicalübersetzung

Wie wir in den vorhergehenden Kapiteln gesehen haben, ist das Übersetzen von Liedtexten aufgrund ihres multimodalen Charakters und der verschiedenen Beschränkungen – etwa durch die bereits existierende Musik, an die der Zieltext angepasst werden muss – kein einfaches Unterfangen. Franzon (2005: 267) schreibt dazu: „Theatrical song translation could be [...] defined as the production of a target text that resembles its source text in respects relevant to its presentation as a staged narrative to music“. Weiters kommt für diese Arbeit der Aspekt des Mediums Film hinzu, was einerseits eine weitere Beschränkung durch die Anpassung der Lippen bzw. Mimik und Gestik der DarstellerInnen bedeutet, andererseits jedoch auch eine unterschiedliche Gewichtung der Übersetzungskriterien (Sangbarkeit, Silbenanzahl, Reime, Lippensynchronität usw.) zur Folge hat, und so eine etwas andere Herangehensweise voraussetzt, als das Übersetzen von musikalischen Bühnenwerken. Sangbarkeit stellt einen wichtigen (wenn nicht den wichtigsten) Aspekt bei der Übersetzung von Liedtexten dar. Hierzu soll vorerst auf die modalen und medialen Aspekte sowie den Prozess der Übersetzung musikalischer Bühnenwerke eingegangen werden. Folgend wird der Begriff Sangbarkeit allgemein erläutert. Schließlich sollen alle für die Übersetzung von Filmmusicals relevanten Aspekte sowie der Unterschied zwischen Musicals für die Bühne und für das Medium Fernsehen aufgeführt werden, welche für den praktischen Teil dieser Arbeit die Grundlage bilden sollen.

3.1.1 Modale Aspekte

Der Aspekt der Multimodalität spielt bei Musicals eine immens wichtige Rolle. Es ist nicht zielführend, alle Zeichen (sprachliche, musikalische sowie szenische) getrennt voneinander zu betrachten, da diese ständig in Wechselwirkung zueinander stehen. Diese Beziehung zwischen den verschiedenen Modi fasst Kaindl (1996: 60) wie folgt zusammen:

Durch das Aufeinandertreffen von sprachlichen, musikalischen und szenischen Zeichen entsteht etwas qualitativ Neues, der Operntext ist das Resultat vielfacher Relationen zwischen verbalen und nonverbalen Elementen. [...] Die Gestalthaftigkeit des Textes manifestiert sich dabei nicht als ein Regelwerk, in dem die einzelnen Teile als starre, feststehende Formen analysiert werden können, sie bedeutet vielmehr ein dynamisches Gebilde, in dem die verschiedenen Medien miteinander interagieren.

Der Skopos einer sangbaren Musicalübersetzung bzw. der Synchronisation eines Filmmusicals ist in der Regel das Funktionieren des Zieltextes als eigenes selbstständiges Lied, sowie der Ausdruck und das Hervorrufen der selben Emotionen beim Zielpublikum. Das bedeutet vereinfacht gesagt, dass der Zieltext sangbar und im Einklang mit der bereits existierenden Musik sein muss, damit er vom Zielpublikum verstanden wird. (vgl. Low 2005: 186) Der/die TranslatorIn muss daher „pay careful attention to ensuring that the TT [target text, Anm. der Verfasserin] possesses those characteristics which will best help it to fulfil that function“. (Low 2005: 186) In diesem Prozess ist es von hoher Wichtigkeit, die jeweiligen Zusammenwirken der Zeichen zu verstehen und diese auf keinen Fall getrennt voneinander zu betrachten. Auch der Kontext, die situative Einbettung, verleiht dem Text Konturen und Gestalt. „Das Verhältnis von Text und Kontext muß dabei für jede Untersuchung immer wieder neu bestimmt werden, aus der Konkretisation der wechselseitigen Abhängigkeit ergibt sich schließlich der jeweilige Text mit seinen individuellen Merkmalen“. (Kaindl 1996: 60)

Der gesungene Text eines Liedes nimmt daher nicht durch die lineare Abfolge einzelner Zeichen Gestalt an, sondern durch die „Simultaneität des szenischen Geschehens“ (Kaindl 1996: 60), dem der/die ÜbersetzerIn verpflichtet ist. Dabei können Liedtexte sowohl von einer sprachlichen, musikalischen, gesanglichen oder szenischen Perspektive betrachtet werden. Meist enthalten Notentexte Hinweise auf Rollenfiguren, auf das Gesagte und die szenische Situation. Musikalische Zeichen werden von Kaindl in drei Gruppen geteilt: personenbezogene Zeichen (psychologische und physiologische Verfassung sowie soziale Gegebenheiten und Charakter der Rollenfiguren), situative Zeichen (Gestaltung des szenischen Raumes bzw. Verweise auf Gegenstände im Raum) und begrifflich-abstrakte Zeichen (Bezug der Musik auf Begriffe und Ideen). Alle diese Zeichen müssen von dem/der ÜbersetzerIn in Betracht gezogen werden und der Zieltext muss auch diesen musikalischen Zeichen angepasst werden. (vgl. Kaindl 1996: 60f)

Peter Low (2003, 2005) bezeichnet die sangbare Übersetzung von Liedern aufgrund der verschiedenen Codes als eine der schwierigsten übersetzerischen Tätigkeiten. Er beschreibt Musik als einen akustischen Code der Kommunikation, wobei bestimmte Stellen selbst als Nachrichtenträger dienen können. Durch die verschiedenen Teilaspekte wie Tonhöhe, Harmonie, Notenwert, Rhythmusseinheit, Dynamik sowie Klangfarbe zeigt sich der komplexe Charakter der Aneinanderreihung von Tönen, die schließlich gemeinsam die Musik ergeben. (vgl. Low 2005: 187) Daraus leitet er ab, dass die Aufgabe des/der TranslatorIn nicht als reine sprachliche Tätigkeit betrachtet werden kann. Er beschreibt (2005: 188), dass das Zusammenwirken der verschiedenen Codes einerseits abschreckend auf den/die TranslatorIn wirken kann, da es gilt, den Zieltext der Musik anzupassen – im Gegensatz zur Ausgangssituation, in der zuerst der Text geschrieben wird, an den die Musik in Folge angepasst wird. Andererseits kann diese Hybridität des Liedtextes auch eine Unterstützung darstellen, da der Zieltext nicht „alleine dastehen“ wird. (vgl. Low 2005: 188) Die Musik ist somit bereits eine Interpretation des Zieltextes durch den/die KomponistIn, bei der die

jeweiligen Stellen hervorgehoben werden und so Hinweise auf die wichtigen Passagen im Lied hinweisen. Aus diesem Grund wird der Zieltext von den folgenden drei Faktoren unterstützt: zum einen von dem/der KomponistIn, der/die „is present sharing with the translator the difficult task of communicating to the TL [target language, Anm. der Verfasserin] audience the subtlety and richness of the poet’s text“, zum zweiten von guten DarstellerInnen, die den Text ebenso achten, wie die Musik, und zum dritten von Mimik und Gestik der DarstellerInnen. (vgl. 2005: 188)

Peter Low (2003, 2005) beschreibt Vorgangsweisen, die den Prozess der Übersetzung von Liedtexten unterstützen sollen. Dabei geht er von der Skopostheorie und dem funktionalen translationswissenschaftlichen Ansatz aus. Er ist der Meinung, dass aufgrund der vielen Beschränkungen der bereits existierenden Musik mit ihren Rhythmen, Notenwerten, Phrasierungen und Betonungen der/die TranslatorIn keinen Ansatz wählen sollte, der die Loyalität zu dem/der AutorIn betont und der es vorschreibt, sich möglichst nah am Ausgangstext zu halten. Er 2005: 185) schreibt:

Ideally, a clever illusion must be created: the TT (target text) must give the overall impression that the music has been devised to fit it, even though that music was actually composed to fit the ST [source text, Anm. der Verfasserin]. No wonder this task has at times been called impossible.

Er entwickelte das sogenannte *Pentathlon Principle*, das seinen Namen von der Sportart des Fünfkampfes erhielt, bei der fünf Disziplinen nacheinander bewältigt werden müssen. Hierbei teilen sich die SportlerInnen ihre Kräfte ein, sodass sie oft auf Kosten des ersten Platzes in einer Disziplin das Ergebnis der Summe aller Disziplinen im Auge behalten. So besteht das *Pentathlon Principle* aus fünf verschiedenen Kriterien, die von dem/der TranslatorIn so abgewägt werden müssen, dass der gesamte Text am Ende seinen Skopos von einem sangbaren Text, der als eigenständiges Lied funktioniert, erfüllt. Diese Kriterien sind Sangbarkeit (*singability*), Sinnhaftigkeit (*sense*), Natürlichkeit (*naturalness*), Rhythmus (*rhythm*) und Reim (*rhyme*), von denen keines unverändert ohne große Verluste auf anderen Ebenen in den Zieltext übernommen werden kann. Low schlägt eine Flexibilität von Seiten des/der TranslatorIn vor, die helfen soll, alle fünf Kriterien so zu gewichten, dass diese schließlich ein homogenes Ganzes ergeben. (vgl. 2005: 191f)

Wird ein musikalisches Bühnenwerk für die Aufführung vor einem Zielpublikum übersetzt, so muss – wenn nicht anders von dem/der AuftraggeberIn gewünscht – dem ersten Kriterium der Sangbarkeit ein hoher Stellenwert, wenn nicht sogar höchste Priorität zugeschrieben werden. Denn nur ein sangbarer Text ermöglicht es den DarstellerInnen, ihn so vorzutragen, dass er von den RezipientInnen verstanden wird. Dazu muss eine Vielzahl an Faktoren beachtet werden, auf die in Kapitel 3.2 im Detail eingegangen wird. Das zweite Kriterium der Sinnhaftigkeit beinhaltet das Erhalten der Aussage des Ausgangstextes. Dabei soll die Konzentration nicht auf einzelne Wörter fallen, sondern auf die Gesamtaussage. Es

dürfen also Synonyme und/oder übergeordnete Begriffe verwendet werden, wenn dadurch beispielsweise die Erfüllung des Kriteriums der Sangbarkeit unterstützt wird und die Hauptaussage dennoch unverändert bleibt. Unter das Kriterium der Natürlichkeit fallen Überlegungen zu Sprachregister, Wortreihenfolge sowie Rhythmus, der die betrifft Silbenanzahl und Melodie der Musik (sofern diese veränderbar ist) betrifft. Das Kriterium des Reimes behandelt schließlich die Frage, inwiefern und in welcher Form Reime übernommen werden sollten. (vgl. Low 2003: 93-98, 2005: 192-199)

Lows Prinzip erscheint aufgrund seiner Flexibilität und der anwendbaren Kriterien auf die Übersetzung von Filmmusicals als passende Basis für die Analyse in dieser Arbeit. Dieses soll in Kapitel 3.3 um verschiedene Kriterien erweitert und dadurch unseren Zwecken angepasst werden.

3.1.2 Mediale Aspekte

Welchen Einfluss übt das Medium Fernsehen auf den Übersetzungsprozess aus? Der Ausgangstext besteht aus Liedtexten, die im Film abgespielt und gesungen werden. Vorerst stellt sich die Frage, wozu überhaupt (Film-)Musicals übersetzt werden sollten. Low (2005: 187) beschreibt die Tatsache, dass ein Publikum, das die Ausgangssprache nicht versteht, dennoch häufig aufgrund der non-verbalen Botschaften vorgibt, Lieder zu „verstehen“. Tatsächlich kann beispielsweise die Stimmung eines Liedes aufgenommen werden, jedoch können aufgrund fehlender Sprachkenntnisse denotative und referenzielle Inhalte nicht empfangen werden. Je mehr Bedeutung dem Text in einem Lied zusteht, umso weniger können anderssprachige RezipientInnen tatsächlich alle verbalen und non-verbale Nachrichten empfangen.

Die Frage, wozu (Film-)Musicals übersetzt werden sollen, ist berechtigt, da die Übersetzung von Liedtexten mit so vielen Beschränkungen und Schwierigkeiten einhergeht. Lisa (1996: 51) ist der Meinung, dass die Notwendigkeit, (Film-)Musicals zu übersetzen, sehr wohl besteht, denn die Worte sind ebenso Botschaftsträger wie die Musik oder die Bilder. Eine Fremdsprache ist insbesondere bei Nebengeräuschen wie Musik oder bei Chorgesang weitaus schwieriger zu verstehen, als beispielsweise beim Lesen eines fremdsprachigen Textes. Auch bestehen Kulturunterschiede, die durch eine Übersetzung umgangen werden können. (vgl. 1996: 51f)

Das Medium Fernsehen hat einen entscheidenden Einfluss auf den Translationsprozess und dessen Probleme. So muss das Pentathlon Modell von Low um ein Kriterium ergänzt werden: dem der Synchronität. Nur seine fünf Kriterien zu berücksichtigen ist nicht zielführend, da das Gesehene auf dem Bildschirm nicht verändert werden kann. Dieses sechste Kriterium, wenn man so will, beinhaltet Lippensynchronität, Synchronität der Mimik und Gestik usw. Hier wird der Skopos um die Erhaltung der Illusion, dass die SchauspielerInnen in der Zielsprache sprechen bzw. singen, erweitert. Dies erschwert

einerseits die Arbeit des/der ÜbersetzerIn, da dieser Aspekt eine weitere Beschränkung durch die unveränderbare Gestik, Mimik und Lippenbewegung darstellt. Es müssen die qualitative und quantitative Lippensynchronisation möglichst erreicht werden, wobei zu beachten ist, ob die DarstellerInnen im Close-Up, von der Seite, im Schatten oder beleuchtet sind. Auch Gesten- und inhaltliche Synchronität müssen beachtet werden. Gestik und Mimik der SchauspielerInnen sowie Geschehen am Bildschirm tragen Bedeutungen mit sich, denen der Zieltext angepasst werden muss. Mit der Gesten- und inhaltlichen Synchronität hängt auch die Charakterdarstellung eng zusammen. Es müssen Reaktionen von anderen SchauspielerInnen berücksichtigt werden, um keine irritierende Situation etwa durch unpassende Übersetzung zu erzeugen.

Es kann festgestellt werden, dass durch das sechste Kriterium der Synchronität der Aspekt der Sangbarkeit an Bedeutung verliert. Kostüme sowie körperliche Anstrengungen (bzw. Choreographien) müssen nicht beachtet werden, da der Zieltext von SängerInnen in einem Synchronstudio aufgenommen wird und diese daher nicht sichtbar sind. Es wird ihnen hierbei körperlich weniger abverlangt, als stünden sie auf der Bühne. Weiters ist es im Studio möglich, schwierige Passagen zu wiederholen und mehrmals einzusingen. Außerdem können heutzutage dank modernen Technologien Aufnahmen so zusammengeschnitten werden, dass beispielsweise der Aspekt der Atembarkeit eine weitaus kleinere Rolle spielt, da die Pausen exakt eingehalten werden können und zwischen manchen Passagen die Zeit zum Atmen weniger genau eingehalten werden muss. Außerdem ist es möglich, Stimmen zu verzerren, zu verändern und auf verschiedene Weise zu manipulieren. In manchen Fällen können mit bestimmten Programmen am Bildschirm sichtbare Lippenbewegungen verändert werden. Lows Fünfkampf erweitert sich in diesem Sinne zu einem Sechskampf, bei dem noch mehr Flexibilität verlangt wird, um ein optimales Gleichgewicht zwischen den sechs Kriterien erreichen zu können.

In dieser Arbeit wird die Sangbarkeit und deren Gewichtung in der Übersetzung des Filmmusicals *The Sound of Music* untersucht, was zuerst eine genaue Beschreibung ihrer Aspekte verlangt, bevor das konkrete Analysemodell aufgestellt werden kann.

3.1.3 Prozess

Viele AutorInnen sind sich darüber einig, dass das Zusammenarbeiten von den ÜbersetzerInnen mit dem gesamten Produktionsteam unverzichtbar sei. Besonders Kaindl (1995, 1996) und Lisa (1996) sind Verfechter dieser Ansicht. Lisa (1996: 48) schreibt:

Ein erfolgreiches Musical wird also von zumindest zwei Personen geschrieben, dem Komponisten und dem Texter. So werden die Einheit des Werkes, das Wort-Ton-Verhältnis und die Sangbarkeit gewährleistet. Texter und Komponist arbeiten zusammen, was die Schlußfolgerung zulässt, daß auch der Übersetzer in der Folge mit den beiden ein Team bilden sollte, denn der Übersetzer ist nichts anderes, als der Texter in der Zielsprache.

Bei Live-Musicals war es früher üblich, dass lediglich die Aufführungsrechte von den UrheberInnen verkauft wurden. Der/die ÜbersetzerIn bekam den Auftrag von den jeweiligen Theatern und hatte daher nur selten Möglichkeit, sich Zugang zur Aufführung in der Ausgangssprache zu verschaffen. Mittlerweile werden jedoch auch Bühnenbild, Kostüme, Inszenierung sowie die Übersetzung selbst verkauft und von der Produktionsfirma überwacht. (vgl. Lisa 1996: 48) Das Zusammenwirken des/der ÜbersetzerIn mit dem Team hat sich allerdings weiterhin nicht genügend etabliert:

In der Regel wird der Übersetzer nicht in die Erarbeitung einer Inszenierung integriert. Seine Arbeit erfolgt im Auftrag eines Bühnenverlages und kann als Grundlage für verschiedene Inszenierungen an verschiedenen Opernhäusern verwendet werden. Der Übersetzer muß sich daher häufig auf die in der Partitur vorhandenen szenischen Hinweise verlassen. Neben den sprachlichen Regieanweisungen spielt dabei der musikalische Notentext eine wesentliche Rolle. (Kaindl 1996: 61)

Wie wir in Kapitel 2 über audiovisuelle Translation gesehen haben, unterscheidet sich die Lage der RohübersetzerInnen beim Synchronisationsprozess kaum von jener bei der Übersetzung eines musikalischen Bühnenwerkes. In der Regel wird lediglich ein Dialogbuch zur Verfügung gestellt, welches es „wortwörtlich zu übersetzen“ gilt, um dann die eigentliche Übersetzungsarbeit der/dem SynchronregisseurIn zu überlassen. Oft haben RohübersetzerInnen keinen Zugang zum Film selbst, was bereits viel über die voraussichtliche Qualität der Rohübersetzung aussagt. Bei Filmmusicals, bei denen das Finden des Gleichgewichts von u.a. Sangbarkeit und der Synchronität von Lippenbewegungen sowie Gestik und Mimik oberste Priorität hat, ist die Situation nicht besser. Auch hier sollte der/die ÜbersetzerIn als ExpertIn den gesamten Übersetzungsprozess übernehmen, unterstützt durch Filmmaterial, Texte und Noten, sowie durch die Zusammenarbeit mit SängerInnen, AusgangstexterInnen und KomponistInnen, SynchronregisseurInnen usw.

Trotz Betonung auf die Zusammenarbeit des gesamten Teams im Auftrag einer skoposgerechten Übersetzung, ist es dennoch unabdingbar, dass der/die ÜbersetzerIn eines Filmmusicals neben dem Wissen über Synchronisation die Grundlagen der Sangbarkeit kennt und versteht. Allerdings sind ÜbersetzerInnen in der Regel keine ausgebildeten SängerInnen, was zur Folge hat, dass sie ihre Übersetzung nicht selbst überprüfen können und dass es trotz Wissen über Sangbarkeit oft zu unsangbaren Passagen im Zieltext kommt. Diese müssen in einem weiteren Prozess gemeinsam mit den SängerInnen bzw. SynchronsprecherInnen ausgebügelt werden, sofern eine Zusammenarbeit gestattet ist. (vgl. Lisa 1996: 50)

Im Folgenden soll nun eine Einführung in das Thema der Sangbarkeit erfolgen, die die Grundlagen darstellen soll, welche der/die ÜbersetzerIn in jedem Fall wissen muss, um einen relativ sangbaren Zieltext produzieren zu können.

3.2 Sangbarkeit

Werden Liedtexte, egal welcher Art übersetzt, so spielt der Aspekt der Sangbarkeit meist die wichtigste Rolle. „Sie [die Sangbarkeit, Anm. der Verfasserin] bildet einen zentralen Punkt bei der Übersetzung eines musikalischen Bühnenwerkes. Nur ein sangbarer und atembare Text ist für das Publikum verständlich und wirkt natürlich“. (Lisa 1996: 48) Es ist wichtig, dass sowohl Zieltext-ApplikatorInnen als auch Zieltext-RezipientInnen mit dem Zieltext arbeiten bzw. ihn verstehen können. In den häufigsten Fällen ist der Skopos von solchen Texten die Sicherstellung, dass diese so gesungen werden können, dass das Publikum diese oral vorgetragenen Texte bei der ersten Rezeption sofort versteht. Low (2005:193) ist zwar der Ansicht, dass die Sangbarkeit eines Textes am besten von SängerInnen überprüft werden soll, doch „even a tone-deaf translator can learn something about it“.

Mit der Opernübersetzung und weiters auch mit den verschiedenen Aspekten der Sangbarkeit beschäftigte sich Klaus Kaindl (1995), das heutzutage als Standardwerk für den Bereich der Liedtextübersetzungen gilt. Er definiert Sangbarkeit durch das Miteinbeziehen der Stimme:

Durch die gesangliche Präsentation des sprachlichen Textes erfahren die vermittelten Inhalte einerseits eine größere Emotionalisierung, andererseits rücken die stimmlichen Qualitäten in der Oper so weit in den Vordergrund, daß sie zum Zeichen für die Identität des Rollencharakters werden [...], wodurch die Singstimme als Gestaltungsfaktor im Übersetzungsprozeß eine besondere Stellung einnimmt und vom Übersetzer ein anderes Herangehen an den sprachlichen Text verlangt. (Kaindl 1995: 116)

3.2.1 Artikulatorische Aspekte

Die Lautzeichen werden in Vokale und Konsonanten unterteilt. Generell bevorzugen SängerInnen vokalreiche Sprachen bzw. Wörter, da diese leichter zu artikulieren und atemökonomischer sind, als konsonantenreiche. Lange Zeit wurden Diskussionen geführt, welche Sprache am sangbarsten sei und warum Liedtexte in einer vokalreichen Ausgangssprache in eine konsonantenreiche Zielsprache übersetzt werden müssten. Diese Diskussionen gehören zwar der Vergangenheit an, doch ist es im Allgemeinen bekannt, dass als vokalreiche Sprachen Italienisch sowie Französisch und als konsonantenreiche Deutsch oder Englisch eingestuft werden. Damit erweist sich etwa die Übersetzung italienischer Lieder ins Deutsche als Herausforderung, da „der durch Vokalverschleifungen erzeugte gebundene Stil des italienischen Gesangs“ (Mertens 2011: 40) im Deutschen kaum möglich ist. So entsteht in der deutschen Zielsprache ein größeres Textvolumen, das innerhalb der selben Zeit zu singen ist. Daher sind oft bei Übersetzungen Veränderungen von Notenwerten unvermeidlich und häufig auch erstrebenswert. (vgl. Mertens 2011: 40) Betrachten wir nun

die spezifischen Probleme der Sangbarkeit bei Vokalen und Konsonanten. Als stark vereinfachte Darstellung und „Grundregel“ lässt sich sagen, dass „offene Vokale wie A und O immer gut sind, Konsonantenanhäufungen hingegen kritisch. Je höher die Töne, desto dankbarer sind die Sänger für offene Vokale“. (Lisa 1996: 49)

3.2.1.1 Artikulation von Vokalen

Charakteristisch für Vokale ist im Gegensatz zu Konsonanten das Herausströmen des Luftstroms ohne Hindernissen. Durch die entweichende Luft werden die Stimm Lippen zu Schwingungen gebracht, die durch Rachen-, Mund- und Nasenraum gefiltert werden und gemeinsam mit dem mitschwingenden Brustbein oder Oberkiefer den Ton erzeugen. Vokale können weiters von den Artikulationsmodalitäten von Mundöffnungsgrad und Lippenrundung, Artikulationsposition und Formanten¹⁹ beeinflusst werden. (vgl. Kaindl 1995: 126f) Die Stellung des Kehlkopfes bewirkt dabei einerseits die Tonhöhe und macht andererseits die Unterscheidung zwischen hellen und dunklen Vokalen möglich. So ist der Vokal [a] der offenste Vokal, bei dem der Gesangsapparat relativ ruhig in seiner Ruhelage bleibt. Mit der Steigung des Kehlkopfes kommen die hellen Vokale wie [e] und [i] zustande und durch die Senkung entstehen die dunklen Vokale [o] und [u]. Weiters lassen sich Vokale in geschlossene und offene unterteilen, die wiederum vom Grad der Mundöffnung und der Lippenrundung abhängen. (vgl. Kaindl 1995: 127)

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass dunkle Vokale für tiefere Tonlagen und helle Vokale für höhere Tonlagen geeignet sind. So können die Vokale [o] und [u] unabhängig von ihrer Offenheit und Artikulationsposition in höheren Lagen kaum mehr erkannt werden, da sie gezwungenermaßen einem [i] ähneln würden. Der vordere e- und i-Laut sowie ein offener o-Laut eignen sich für hohe Tonlagen, und [a] und ein offenes [e] ebenso wie ein offenes [o] werden gerne bei extrem hohen Tönen eingesetzt. (vgl. Kaindl 1995: 127f)

Doch auch diese Einteilung kann nicht immer ohne Bedenken angewendet werden, da die einzelnen Vokale je nach Verfärbungen der Stimme – etwa wenn Hass, Freude, Wut oder Zweifel ausgedrückt werden sollen – verschieden erzeugt werden. Aus diesem Grund reicht es bei der Übersetzung nicht, die physiologischen Gegebenheiten und die Einteilungen der Vokale in helle und dunkle sowie offene und geschlossene zu kennen, sondern es müssen auch die im Ausgangstext beschriebenen emotionalen Zustände der SängerInnen berücksichtigt werden. (vgl. Kaindl 1995: 128)

3.2.1.2 Artikulation von Konsonanten

Konsonanten entstehen durch Verengungen bzw. Verschlüsse des Luftweges, also durch die Bildung von sogenannten Hemmstellen. In Bezug auf die Sangbarkeit wird zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten unterschieden. Stimmhafte Konsonanten bestehen

¹⁹ Als Formanten werden Obertöne bezeichnet, die „durch die Beschaffenheit des Ansatzrohres organisch fixiert sind und die einzelnen Vokale klanglich charakterisieren“. (Kaindl 1995: 126)

aus einer Zusammensetzung von von den Stimmlippen erzeugten Klang und jenem Artikulationsgeräusch, das durch die Hemmstellen entsteht. Hier wird die Stimmritze nicht zur Gänze geschlossen, wodurch die Luft ohne allzu großen Aufwand entströmen kann. Zu diesen Konsonanten gehören w, r, l, m, n, g, b und d. Bei stimmlosen Konsonanten werden die Töne wiederum allein durch die Hemmstellen erzeugt, indem sich die Luft bei dem Verschluss der Stimmritze ansammelt, damit sie dann explosionsartig und mit großem Druck beim Öffnen des Verschlusses entweichen kann. Dazu gehören Konsonanten wie p, t, k und das deutsche ch. Ähnlich verhält es sich mit Frikativen, bei denen statt der Stimmritze der Luftweg verengt wird. Dadurch entstehen Zisch- und Reibelaute wie s, sch, ch, h, w, f, v und j. Nasallaute wie m, n, ng kommen ebenfalls durch wenig geschlossene Stimmritzen zustande, wobei die Luft über die Nase entweicht. (vgl. Kaindl 1995: 128ff)

Zwar wurde bereits erwähnt, dass konsonantenreiche Wörter aufwändiger zu artikulieren und daher weniger sangbar sind, Konsonanten sind jedoch „als Verbindungsstelle zwischen den Vokalen für die Textverständlichkeit wesentlich“. (Kaindl 1995: 128) Es sind zwar die Vokale, die den Gesang zum Klingen bringen und die den Grundstein für die Stimme bilden, doch Konsonanten helfen im Gesang, die verschiedenen Töne zu trennen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Übersetzung von Liedtexten den Aspekt der Sangbarkeit als Priorität hat. Auch im Pentathlon Modell beschreibt Low (2003, 2005) die Sangbarkeit als die wichtigste „Disziplin“. Übersetzungsentscheidungen sollen so getroffen werden, dass immer jene Wörter gewählt werden, deren Sangbarkeitsfaktor höher ist. Dies kann oft auf Kosten der Semantik erfolgen. Entspricht beispielsweise ein Wort im Zieltext genau dem Wort im Ausgangstext, ist jedoch teilweise oder völlig unsangbar, so sollte im Sinne des Skopos das Wort etwa durch ein Synonym oder ein übergeordnetes Wort ersetzt werden, das sangbar(er) ist. (vgl. Low 2005: 193)

Dabei sollte beachtet werden, dass die offenen Vokale [a] und [o] prinzipiell vorzuziehen und Konsonantenanhäufungen zu vermeiden sind. Je nachdem, in welcher Tonhöhe gesungen wird, wie schnell die Musik ist oder ob Solo oder im Chor gesungen wird, sollten nach Möglichkeit leicht zu artikulierende Wörter gewählt werden. Wortkombinationen, die viele c, s, sch, x oder z enthalten, sollten möglichst vermieden werden, insbesondere wenn der Text von einem Chor gesungen wird, um einer Anhäufung von Zischlauten vorzubeugen. (vgl. Lisa 1996: 49)

Manche Ausgangssprachen sind aufgrund ihrer spezifischen Charakteristika wie das Verhältnis von Vokalen und Konsonanten, der Betonung oder des eigenen Tempos und aufgrund großer Unterschiede zur Zielsprache besonders schwer zu übersetzen. Wie bereits erwähnt, sind Italienisch und Französisch Beispiele für vokalreiche Sprachen, in denen die Verschmelzung eines auslautenden Vokals mit dem anlautenden Vokal des Folgewortes üblich ist. Dies macht es schwer, einen italienischen oder französischen Liedtext etwa ins Englische oder Deutsche zu übersetzen. (vgl. Mertens 2011: 40) Weiters wird beispielsweise im Deutschen lediglich die erste Silbe betont, während im Italienischen auch die letzte Silbe

betont wird. (vgl. Kaindl 1995: 130) Im Englischen erweist sich sein Reichtum an geschlossenen Silben sowie „frequent clusters of consonants at the beginning or end of words“ (Low 2005: 193) als Problem.

Doch nicht nur die Töne sowie Vokale und Konsonanten bestimmen die Sangbarkeit eines übersetzten Liedes. Auch die Berücksichtigung der Atembarkeit stellt mitunter wahre Herausforderungen für den/die ÜbersetzerIn dar.

3.2.1.3 Atembarkeit

Bei musikalischen Bühnenwerken ist der Aspekt der Atembarkeit²⁰ neben der Artikulation von Konsonanten und Vokalen von größter Bedeutung, den der/die ÜbersetzerIn beim Übersetzungsprozess auf keinen Fall außer Acht lassen darf. Da die einzelnen Töne durch die ausströmende Luft zustande kommen, spielen die teilweise von der Musik vorgeschriebenen Atempausen eine große Rolle, die im Zieldtext beachtet und erhalten werden müssen. Anatomisch kann man sagen, dass Töne durch die Steuerung der Atembewegungen erzeugt werden:

Die für die Luftzufuhr wichtigsten Organe sind Luftröhre, Lunge und Zwerchfell. Der Mensch verfügt über verschiedene Atmungsmöglichkeiten²¹, für den Sänger wesentlich ist das Zusammenwirken der Atmungsorgane, insbesondere des Zwerchfells und des Kehlkopfes. (Kaindl 1995: 125)

Im Falle des Ausgangstextes wird der Text vor der Musik geschrieben, sodass sich die Musik an die Passagen, die Atempausen darstellen, anpassen kann. Bei der Übersetzung bedeutet dies eine weitere Einschränkung. Die Musik schreibt die Atempausen vor. Der/die ÜbersetzerIn muss daher diese vorgeschriebenen Pausen einhalten, sonst haben die SängerInnen keine Möglichkeit genug Luft für die nächste Passage zu holen. (vgl. Lisa 1996: 49)

Prinzipiell lässt sich sagen, dass mit der Steigerung der zu vermittelnden Emotionen auch Stimmhöhe, Lautstärke und Dauer der Laute steigen. Je emotionaler also eine Passage ist, umso mehr Luft brauchen die SängerInnen bzw. umso mehr müssen sie sich die begrenzte Menge an Luft einteilen:

Der Atemrhythmus nimmt hierbei proportional zur Gefühlserregung zu, Konsonanten, die eine atemintensive Artikulation erfordern, sind daher eine Gefahr für die Gesangslinie und in weiterer Folge für die Textverständlichkeit [...]. (Kaindl 1995: 129)

Vokale stellen keine Gefahr für die Menge der Luft dar, da diese ohne Hindernisse herausströmen können. Konsonanten jedoch werden in stimmhafte und stimmlose Gruppen eingeteilt, wobei die stimmlosen Konsonanten bzw. Explosivae durch den völligen

²⁰ Der Begriff der Atembarkeit wurde 1984 von Ansgar Haag geprägt. Er schreibt: „Der Begriff der *Atembarkeit* besagt [...], daß Satzrhythmus und Wortlänge den Emotionen entsprechen sollen, die der Schauspieler über den Atem transportiert. Und das bedeutet, daß der Satzbau und die Wortwahl bezüglich der Anzahl klingender Vokale auf den menschlichen Organismus und die individuellen Sprachmöglichkeiten des lebendigen Schauspielers abgestimmt sein sollen.“ (Haag 1984: 221)

²¹ Man unterscheidet zwischen Bauch- bzw. Zwerchfellatmung, Brustatmung sowie Flankenatmung. (vgl. Kaindl 1995: 125)

Verschluss der Stimmritzen oder des Atemweges, durch den die Luft hindurchgepresst werden muss, die am wenigsten atemökonomischen Töne darstellen. Hierzu gehören die Konsonanten p, t und k, deren stimmhafte Gegenpole b, d und g sich wiederum als weniger atemintensiv erweisen. Auch bei den Frikativen gelten die stimmlosen Konsonanten s, sch, ch und h als atemintensiv, während ihre stimmhaften Pendants w, f, v und j weniger Schwierigkeiten darstellen. Die Laute m, n, ng und l sind relativ unproblematisch. (vgl. Kaindl 1995: 129f)

Für den/die ÜbersetzerIn ist es daher von großer Bedeutung, emotionale und atemintensive Passagen in der Partitur zu erkennen und diese mit besonderer Aufmerksamkeit zu behandeln. Das bedeutet konkret, dass Wörter mit stimmlosen Konsonanten möglichst umgangen und dunkle bzw. helle Vokale den Tonhöhen und –längen angepasst werden sollten. Vernachlässigt man beispielsweise die Wortwahl mit möglichst wenigen Explosivae, etwa zugunsten der Äquivalenz, so müssen die SängerInnen zu einem in ihrem Beruf bekannten Trick greifen: um Unterbrechungen der Gesangslinie oder kurze akustische Löcher durch stimmlose Konsonanten zu vermeiden, werden diese „mit einem weichem Stimmansatz gesungen bzw. ganz ausgelassen“. (Kaindl 1995: 130) Dies führt in weiterer Folge zu einer schlechteren akustischen und inhaltlichen Verständlichkeit für das Publikum. (vgl. 1995: 129f) Das bedeutet, wendet man erneut das Pentathlon Prinzip Lows an, dass zwischen Atem- bzw. Sangbarkeit und Semantik eine besondere Beziehung besteht, bei der das Verständnis auf der Mikroebene mehr von einem nicht-atembaren oder unsangbaren Text gestört wird, als es umgekehrt der Fall ist.

Selbst, wenn sich der/die ÜbersetzerIn alle diese Grundlagen aneignet, so ist es dennoch nicht möglich, alle diese Aspekte selbst zu überprüfen. Natürlich kann der Zieltext durch laut vorlesen bzw. vorsingen als ersten Schritt geprüft werden, doch verfügt der/die ÜbersetzerIn selten über jene Gesangs- und Atemtechniken, wie professionelle SängerInnen. Weiters müssen Musical- oder OperndarstellerInnen auf der Bühne tanzen und Kostüme tragen, die ihren Atemumfang vermindern. Daher kommt es nicht selten vor, dass der Zieltext bei Gesangsproben sangbar ist, bei Proben auf der Bühne jedoch unsangbar wird. Weitere Gründe, weshalb Musicalübersetzungen nur auf der Bühne auf ihre Sangbarkeit überprüft werden können, sind das bereits erwähnte Problem mit den stimmlosen Konsonanten, die oft erst bei Proben über das Feedback der SängerInnen ausgebessert werden können, die unterschiedlichen Anforderungen von Solo- und Chorpässagen, die Berücksichtigung von kleinen Mikrofonen, die sich auf den Gesang auswirken, die Beschaffenheit des Theaters und schließlich das mitwirkende Orchester. Aus diesem Grund sollte „eine Zusammenarbeit des Übersetzers mit dem gesamten kreativen Team und im Theater, wo die Aufführung stattfinden soll“ (Lisa 1996: 50) in jedem Fall gestattet sein.

3.2.2 Sprachliche Aspekte

Sangbarkeit bedeutet nicht nur die Gegebenheit einer guten Artikulation, sondern auch die Übertragung des Sinns und der Natürlichkeit des Ausgangstextes. Sind diese Aspekte nicht gegeben oder unpassend, ist es für die SängerInnen schwer bzw. unmöglich, sich mit dem Text zu identifizieren und die Rollen adäquat darzustellen. Weiters ist es wichtig, hier zwischen Opern- und Musicaltexten zu unterscheiden. Während in der Oper hauptsächlich Arien typisch sind und die Musik die Handlung antreibt, so sind es bei Musicals in erster Linie die Liedtexte, die dies tun. Für das Verständnis eines Musicals sind daher die Worte von großer Bedeutung, da der Text „ein integraler Bestandteil eines musikalischen Bühnenwerkes [ist] und viele moderne Musicals [...] auf Romanen von bekannten Autoren [basieren]“. (Lisa 1996: 51) In diesem Sinne teilt Low (2005) Lieder in Gruppierungen ein. Er schreibt:

Music can be viewed as an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages. Music is indeed a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre. (Low 2005: 187)

Aus diesem Zusammenspiel von Musik und Text darf die Übersetzung nicht als rein sprachliche Tätigkeit betrachtet werden. Wie oben bereits erwähnt, behaupten RezipientInnen oft, dass sie manche Lieder „verstehen“ können, auch wenn sie der Ausgangssprache nicht mächtig sind, und insbesondere, wenn sie mit dem Stil des Liedes vertraut sind. So unterscheidet Low zwischen „musico-centric songs“, bei denen die musikalische Nachricht die größte Rolle spielt, und „logocentric songs“, deren Betonung mehr auf den Texten liegt. (Low 2005: 187) Logischerweise folgt, dass „musico-centric songs“ auch bei mangelnden Kenntnissen der Ausgangssprache leichter „verständlich“ sind, während „logocentric songs“ eher Erklärungen bzw. Übersetzungen bedürfen.

Es ist zwar unmöglich, die musikalischen und sprachlichen Aspekte eines Liedes getrennt zu betrachten, doch aus Gründen der Übersichtlichkeit soll in dieser Arbeit dennoch eine Gliederung vorgenommen werden. So werden die Faktoren Sinnhaftigkeit und Natürlichkeit als sprachliche Aspekte der Sangbarkeit betrachtet.

3.2.2.1 Sinnhaftigkeit

Sinnhaftigkeit bedeutet, dass der Sinn des Ausgangstextes im Zieltext widergegeben werden muss. Diese Aufgabe ist nicht so einfach, wie man vorerst denkt, denn durch die Beschränkungen des Liedes durch die Musik, die Sang- und Atembarkeit usw. müssen oft andere Aspekte bevorzugt werden, als eine Adäquatheit zum Ausgangstext.

Low (2005: 194f) klagt, dass der Aspekt der Sinnhaftigkeit von ÜbersetzerInnen oftmals völlig ignoriert wird, sodass „they take a foreign song-tune and devise for it a set of TL [target language, Anm. der Verfasserin] words which match the music very well but bear no semantic relation with the ST [source text, Anm. der Verfasserin]“. Selbstverständlich

kann es auch Skopoi geben, die eine komplette Neuschreibung des Liedtextes verlangen. Nach Lows Ansicht (2005: 194) wäre dies jedoch keine Übersetzung, da in diesem Fall keine der verbalen Bedeutungen übertragen werden. Aus funktionaler Sicht entspricht jedoch auch dieser Zweck einem Skopos, den es zu erfüllen gilt, und es wird nicht zwischen Übersetzung und „Neufassung“ unterschieden. In den meisten Fällen ist das Ziel jedoch nicht nur das Konzipieren eines sangbaren Liedtextes in der Zielsprache, sondern auch die Übertragung der selben Inhalte, die im Ausgangstext vorhanden sind, das Hervorrufen und Vermitteln der selben Gefühle und ganz allgemein das Funktionieren des gesamten Ganzen als musikalisches Kunstwerk.

Laut Low (2005: 194) ist bei Liedtextübersetzungen „our definition of acceptable accuracy [...] wider“, was bedeutet, dass dem/der ÜbersetzerIn eine gewisse Flexibilität abverlangt wird. So ist es oftmals erlaubt, und sogar ratsam, ein eindeutiges Wort durch ein Synonym oder einen engen Begriff durch einen übergeordneten zu ersetzen. Die Treue des/der ÜbersetzerIn dient in erster Linie dem/der Ausgangstext-AutorIn, doch durch die vielen Faktoren des Liedes muss er/sie diese Treue weiters zwischen den SängerInnen, der/dem KomponistIn und dem Publikum aufteilen. (vgl. Low 2005: 195)

3.2.2.2 Natürlichkeit und kommunikative Funktion

Will man die für die Erreichung des Skopos wichtigen Informationen übertragen und den Sinn wiedergeben, so muss dies in einem Text geschehen, dessen Sprachregister passend gewählt wurde und dessen Wörter natürlich klingend gereiht sind. Allzu oft klingen Übersetzungen musikalischer Bühnenerwerke unnatürlich, was aus der fehlenden Einschätzung der Natürlichkeit sowohl des Ausgangs- als auch des Zieltextes resultiert. (vgl. Low 2005: 195f) Entscheidet der/die ÜbersetzerIn zusätzlich, dass er/sie der semantischen Übereinstimmung die größte Priorität zuschreibt, und bevorzugt außerdem etwa Archaismen, so entsteht ein gekünsteltes Ergebnis, das nicht nur auf sprachlicher Ebene schwer zu verstehen ist, sondern in dem vermutlich die artikulatorischen und musikalischen Aspekte nicht oder nur kaum berücksichtigt wurden. Oft kommt es auch vor, dass der/die ÜbersetzerIn mit den verschiedenen Sprachregistern und Stilen vertraut ist, ihm/ihr allerdings die richtige Strategie fehlt, um einen natürlichen und sangbaren Zieltext zu produzieren.

Low betont die Wichtigkeit der Natürlichkeit eines Liedes und stuft diese als eine der fünf Kriterien des Pentathlon Prinzips ein, weil der Text bereits bei der ersten Rezeption verstanden werden muss: „The TT [target text, Anm. der Verfasserin] is not worth making unless it can be understood while the song is sung.“ (2005: 196) Nun ist die Sprache auf der Bühne oder in einem Lied eine Kunstsprache, die man in der Form kaum in der Alltagssprache verwenden würde. Dennoch sind hier mit Natürlichkeit etwa das Sicherstellen nicht allzu umständlicher Wortreihenfolge oder grammatikalisch falscher Passagen eventuell zugunsten des Reimes oder der Silbenanzahl. Bei schriftlichen Texten bestehen andere Prioritäten, da es hier möglich ist, im eigenen Tempo zu lesen, bei Bedarf zurückzublättern

oder zwischendurch sogar Recherchen zu machen, wenn etwas nicht verstanden wurde. Bei gesungenen Texten verhält es sich jedoch anders. Diese müssen auf Anhieb verstanden werden, da die Möglichkeit des Rezipierens auf die (kurze) Dauer des Liedes beschränkt ist.²² Daher ist es von großer Wichtigkeit, dass der Text natürlich klingt, denn Unnatürlichkeit „demands from the audience additional and superfluous processing effort“. (Low 2005: 196) Nicht zuletzt wird die Identifikation der SängerInnen mit dem Zieltext erleichtert, da ein natürlich klingender Text einfacher zu merken, zu singen und zu vermitteln ist.

3.2.2.3 Reime

Die Meinungen darüber, ob Reime im Zieltext beibehalten werden sollten, gehen stark auseinander. Low beschreibt, dass viele ÜbersetzerInnen zu großen Wert auf die Erhaltung des Reimes legen, während er der Meinung ist (2005: 198):

This issue has bedeviled song-translation, and has led to many unusable TTs [target texts, Anm. der Verfasserin]. The reason, I believe, is faulty strategic thinking: consciously or unconsciously many translators have given rhyme a very high priority in every song they have attempted.

Lange Zeit überwog in der Translationswissenschaft (beispielsweise bei Lefevere 2000) jene Meinung, dass sich der Zieltext reimen solle, wenn dies im Ausgangstext der Fall sei. Daraus entstand schließlich die Frage, inwieweit gereimt werden solle. Dieser Ansicht schließt sich Low an, indem er behauptet, dass Reime weggelassen werden können, wenn dies ohne bedeutenden Verlust durchgeführt werden kann. Oft ist es jedoch nicht zielführend, Reime völlig zu ignorieren, da sie zu bedeutenden stilistischen Mitteln gehören. Umgekehrt ist es ebenso unrealistisch, im Zieltext die gleiche Quantität an Reimen behalten zu wollen, wie im Ausgangstext. Selten gelingt es ÜbersetzerInnen so viele natürlich klingende Reime zu finden, und meistens passiert dies auf Kosten von Natürlichkeit und der Wortreihenfolge. „[T]he rhyme at the end of the line plays such a role in shaping that whole line that the tail indeed wags the dog“ (Low 2005: 198), was bedeutet, dass die Sinnhaftigkeit und Natürlichkeit der gesamten Passage mehr Aufmerksamkeit erfordern sollte, als der Reim am Ende. Betrachtet man dies aus funktionaler Sicht, so muss zuerst die Funktion der Reime festgestellt werden und je nach Skopos entscheiden, inwieweit man sie im Zieltext beibehält.

Low rät Reime dort beizubehalten, wo sie natürlich klingen und auf der Hand liegen. Der/die ÜbersetzerIn kann versuchen möglichst viele Reime nachzudichten, jedoch nicht auf Kosten der anderen 4 Kriterien des Pentathlon Prinzips. Beispielsweise kann man die Zeilen, in denen sich die letzten Wörter reimen, vertauschen, oder unreine bzw. Halbreime wählen. Ersteres erklärt er mit folgendem Beispiel:

²² Handelt es sich um ein Filmmusical beispielsweise auf DVD, so kann selbstverständlich immer wieder zurück-gespult werden, wenn etwas nicht verstanden wurde. Dies kann zwar mit dem Zurückblättern eines Buches verglichen werden, doch zu viele Passagen, die erst bei der zweiten oder dritten Rezeption verstanden werden können, erweisen sich als Störfaktor.

For example, if the ST [source text, Anm. der Verfasserin] is a rhymed quatrain, I assume that the most important rhyme is the final one – but I might not care whether this line rhymes with line 1,2 or 3. And I might not care whether the other two lines rhyme well, or at all. This is particularly true if the lines are short (if the ST rhymes after every 6 syllables rather than 10 or 12). It is a general rule that the tighter the rhyming, the more the rhyme will determine the whole line. (Low 2005: 199)

Unter unreinen Reimen versteht man beispielsweise nicht-identische Phoneme am Ende der Zeile. Solange sich der Reim nicht am Ende der Strophe befindet, sind Halbreime wie beispielsweise „love“ und „move“ oder „enough“ akzeptierbar. (vgl. Low 2005: 199) Für unsere Zwecke entscheidet der Skopos, sowie die Funktion der Reime, ob und inwieweit sie übernommen werden.

3.2.3 Musikalische Aspekte

Neben den sprachlichen und artikulatorischen Aspekten der Sangbarkeit spielen die musikalischen Aspekte eine entscheidende Rolle. Sprache bzw. Gesang und Musik stehen in engem Zusammenhang, und beide beeinflussen den jeweils anderen:

Gesang als Sonderform für die Verwendung von Sprache vollzieht sich immer in Zusammenhang mit musikalischen Elementen entweder in direkter Verbindung mit dem Gesangsausdruck in Form von Bewegung, Intonation und Verfärbung der Stimme oder im Zusammenspiel mit den Orchesterinstrumenten, die somit ebenfalls auf die Sangbarkeit wesentlichen Einfluß haben. (Kaindl 1995: 131)

Beim Ausgangstext wird die Musik zum bereits existierenden Text komponiert, was gewissermaßen eine Interpretation des Textes ist. Bei der Übersetzung muss der Zieltext an eben diese musikalische Interpretation angepasst werden. So wird der musikalische Ausdruck von dynamischen Angaben, musikalischen Akzentsetzungen, Tempobezeichnungen und melodischen Hervorhebungen beeinflusst, was bedeutet, dass diese Vernetzung von Musik und Sprache ein stimmiges Ganzes ergeben muss, damit der/die SängerIn „aus der Vernetzung von textlichen Vorgaben und musikalischem Ausdruck heraus seine Rolle gesanglich gestalten kann“. (Kaindl 1995: 131)

Häufig wird durch Betonungs- und Phrasierungsfehler diese besondere Beziehung zwischen Musik und Text gestört. Da man an der Musik höchstens kleine Veränderungen vornehmen sollte²³, liegt es an dem/der ÜbersetzerIn, das Zusammenspiel von Text und Noten zu erschaffen. Dabei gilt es zu beachten, dass etwa gleichzeitig gesungene Passagen stark von musikalischen Aspekten bestimmt werden und auch polyphone Passagen „kompliziert aufgebaute musikalisch-sprachliche Textgestalten [sind], die durch metrische und rhythmische Tonakzente, melodische und dynamische Schwerpunktsetzung sowie

²³ In bestimmten Fällen ist es durchaus gängig und erwünscht, Noten je nach Textpassagen zu ändern, nicht jedoch bei Arien oder Ensembles. (vgl. Mertens 2011: 39)

Phrasierungsmuster [...] aufgebaut werden“. (Kaindl 1995: 132) Besonders bei solchen Passagen ist es von großer Wichtigkeit, dass der Text der Musik angepasst wird, ansonsten entsteht kein skoposgerechter Zieltext, der als eigenständiges Lied funktionieren soll.

Unter musikalische Aspekte werden zwei Faktoren gegliedert: der Faktor der Betonung bestimmter Wörter und der des Rhythmus. Beide stehen in einem sehr nahen Verhältnis zur musikalischen Ebene des Textes und stellen eine besondere Schwierigkeit aufgrund der Einschränkungen durch die Musik dar.

3.2.3.1 Betonung von *key words*

In musikalischen Bühnenwerken spielt die Betonung der verschiedenen Wörter oder ihrer Silben eine erhebliche Rolle für die Sangbarkeit. So sollten betonte und unbetonte Silben möglichst an die gleiche Stelle gesetzt werden, was mitunter eine Herausforderung darstellt, da Ausgangs- und Zielsprache von Natur aus unterschiedlich betont werden und es daher schwer ist, dennoch den natürlichen Sprachrhythmus der Zielsprache beizubehalten.

Weitere besondere Aufmerksamkeit brauchen kurze „under-sized vowels“ (Low 2005: 193) in Kombination mit langen und betonten Noten. Die englischen Wörter wie etwa „it“ und „the“ oder das deutsche „es“ eignen sich zwar aufgrund der kurzen Vokale hervorragend für Achtelnoten, sollten jedoch keine Viertelnote oder länger gehalten werden. So wird geraten, sich für ein ebenfalls 1-2-silbiges Wort mit einem längeren Vokal wie beispielsweise „these“ oder „those“ statt „it“ und „the“ zu entscheiden. Ähnlich verhält es sich mit dem englischen „tiny“ statt „little“. Der/die ÜbersetzerIn muss die korrekte Aussprache sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielsprache gut kennen, um zu wissen, welche Vokale, die auf lange Notenwerte fallen, unnatürlich klingen und mit welchen natürlich(er) klingenden Worten er/sie diese ersetzen könnte. Weiters muss beachtet werden, dass geschlossene Vokale weniger gut für hohe Töne und helle, offene Vokale nicht für tiefe Stimmlagen geeignet sind. (vgl. Low 2005: 193)

Sowohl Low (2005) als auch Mertens (2011) erwähnen die Betonung von bestimmten Wörtern durch musikalische Mittel, beispielweise durch einen hohen Ton oder ein *fortissimo*. „In jedem Falle problematisch, weil ‚textsemantisch‘ irreführend, ist die fehlende oder versetzte Platzierung elementarer, musikalisch markierter Begriffe – der dramaturgischen *key words*“. (Mertens 2011: 42) Solche *key words* sind oftmals stark emotionalisierte Schlüsselwörter wie beispielsweise Hass, Liebe oder Tod. Wird an dieser musikalisch verstärkten Stelle ein weniger wichtiges Wort wie beispielsweise Artikel oder Bindewörter gesetzt, so sind die musikalische Semantik und das Gleichgewicht zwischen Text und Musik gestört. (Low 2005: 193) Dies könnte im Gegensatz zur Erfüllung der Aspekte der Natürlichkeit und der Wortreihenfolge stehen, da häufig die Wörter so umgestellt und „erzwungen“ werden müssen, dass das betonte Wort auch in der Zielsprache erhalten bleibt.

Auch Silben werden in verschiedenen Sprachen unterschiedlich betont. Im Englischen und Deutschen werden meist die ersten Silben, während im Italienischen auch die letzten

betont werden. In solchen Situationen muss der/die ÜbersetzerIn aus der Partitur herauslesen, welchen Silben zusätzlich zur natürlichen Betonung der Sprache besondere Bedeutung zukommt und muss ihr/sein Bestes geben, um diese Faktoren in der Zielsprache zu erhalten. (vgl. Low 2005: 197) Mertens (2011: 41) schreibt dazu:

Betonungsfehler meinen die mangelnde Übereinstimmung von musikalischen und sprachlichen Akzenten auf der Wort- und Silbenebene. [...] Aber auch Wortgrenzen oder Wortgruppen, die sprachliche Sinneinheiten markieren, können in der Opernübersetzung zum Problem werden; dies führt von der sprachspezifischen Prosodie unmittelbar zum Bereich der – syntaxgebundenen – Phrasierung.

Aufgrund der Unterschiede zwischen Sprachen können jedoch Überbindungen und Zäsuren nicht immer übernommen werden. Dies führt häufig zu einer nicht verdienten schlechten Beurteilung des/der ÜbersetzerIn, da „[d]ie Grenze zwischen der mangelnden Anpassungsfähigkeit und -willigkeit des Übersetzers und der Bindung durch die Natur der Sprache“ (Mertens 2011: 41f) selten erkennbar ist.

3.2.3.2 Rhythmus und Silbenanzahl

Der Rhythmus der Musik bestimmt sowohl den Rhythmus des Ausgangstextes als auch den des Zieltextes. Diesen gilt es als ÜbersetzerIn zu respektieren. Viele WissenschaftlerInnen beschränken den Aspekt des Rhythmus allein auf die Problematik der Silbenanzahl und sind der Meinung, dass diese im Ausgangstext exakt und um jeden Preis in den Zieltext übernommen werden müsse. Low (2005: 196) kritisiert, dass dieser Aspekt zu streng gesehen wird. Als Entwickler eines Prinzips, das auf größtmögliche Flexibilität beruht, schreibt er, dass die Beibehaltung der Silbenanzahl zwar äußerst wünschenswert, nicht aber unverzichtbar sei; insbesondere wenn die Erreichung dieses Ziels eine gekünstelte und gezwungene Passage zur Folge hat. Als Argument führt er die Tatsache auf, dass selbst Ausgangstext-TexterInnen sich nicht peinlich genau an die exakte Silbenanzahl halten, um den Text interessanter und unvorhersehbarer zu gestalten. (vgl. 2005: 196f)

Die Änderung der Silbenanzahl kann durch verschiedene Methoden erfolgen. In Fällen, in denen aufgrund ihrer Beibehaltung eine unnatürliche Passage entstehen würde, kann der/die TranslatorIn Silben hinzufügen oder entfernen. Es ist jedoch zu beachten, an welchen Stellen dies durchgeführt wird. So sollten allgemein eher rezitative Stellen ausgesucht werden, als etwa lyrische bzw. gefühlvolle. Low (2005: 197) schlägt vor, Melismen für das Hinzufügen neuer Silben zu wählen, während wiederholte Töne sich am besten für das Weglassen von Silben eignen, da diese Methoden zwar den Rhythmus, nicht aber die Melodie verändern.

In manchen Fällen kommt es vor, dass die Silbenanzahl beispielsweise aufgrund vieler kurzer Silben im Ausgangstext oder zu knappem Zieltext gekürzt werden muss. Dies kann etwa so gelöst werden, dass der/die ÜbersetzerIn “choose[s] between adding a new word or phrase repeating a word or phrase, or dropping notes from the music”. (Low 2005: 197)

Normalerweise fällt die Entscheidung auf ersteres, wobei die hinzugefügten Wörter „must give the appearance of coming from the subtext of the source“. (2005: 197) Low ist weiters ein Befürworter der Veränderung der Melodie in Fällen, in denen beispielsweise die Bedeutung oder die Natürlichkeit leiden würde.

Schließlich betont er, dass Rhythmus nicht lediglich an der Silbenanzahl zu messen ist, da sich der Rhythmus in einem Lied nicht mit jenem in Gedichten vergleichen lässt:

What one seeks is not a replication of the SL [source language, Anm. der Verfasserin] poem's metrical form, it is a match for the existing music. For these reasons, a song-translator must pay attention to the length of vowels [...] without ignoring the role of consonants either. In some cases one must also take account of rests. (Low 2005: 198)

3.3 Aspekte der Sangbarkeit relevant für die Analyse

In den vorhergehenden Unterkapiteln wurden nun die artikulatorischen, sprachlichen und musikalischen Aspekte der Sangbarkeit erläutert. Diese bezogen sich hauptsächlich auf musikalische Bühnenwerke, die Live vorgetragen werden. Wie bereits öfter angedeutet, entsteht eine Verlagerung der Prioritäten, wenn es sich um musikalische Filme handelt, die über das Medium Fernsehen ausgestrahlt werden. Weiters kommen die Aspekte der Lippen- und Gestensynchronität hinzu. Im Folgenden sollen daher alle jene Aspekte der Sangbarkeit zusammengefasst werden, die speziell für Filmmusicals relevant sind und daher auch als Grundlage für den praktischen Teil dieser Arbeit dienen werden.

3.3.1 Artikulationsmodalitäten

Zu den Artikulationsmodalitäten, die für die Analyse von Bedeutung sind, zählen Artikulation und Lippensynchronität. Diese beiden Aspekte hängen eng zusammen, da die Artikulation zu einem großen Teil von der Lippensynchronität abhängt.

Wie bereits in Kapitel 3.2.1 beschrieben, ist die Artikulation von Vokalen und Konsonanten und in weiterer Folge auch die Atembarkeit in musikalischen Filmen von besonderer Bedeutung, auch wenn diese durch die Lippensynchronität im Gegensatz zu Stücken, die auf der Bühne vorgetragen werden, ein wenig an Wichtigkeit verliert. Auch im Film muss darauf geachtet werden, dass dunkle Vokale wie [o] und [u] für tiefe Tonlagen, helle Vokale wie das vordere [e] und [i] für hohe, und offene Vokale wie [a], offenes [e] und offenes [o] für extrem hohe Tonlagen verwendet werden. Erschwerend kommt hinzu, dass bei Filmen aufgrund des Gesangs stärker artikuliert wird, als in einem Film, in dem nur gesprochen wird, bzw. Töne lange gehalten werden, wodurch eventuelle Asynchronitäten des Zieltextes mit den Lippenbewegungen auffälliger sind, als bei gesprochener Sprache. In

Kapitel 2.5.3.1 wurde zwar beschrieben, dass Diskrepanzen im Bereich der qualitativen Lippensynchronität für RezipientInnen weniger störend wirken, als jene auf der Ebene der quantitativen Synchronität, wenn allerdings so offensichtlich und stark artikuliert wird, muss auch auf die qualitative Lippensynchronität näher geachtet werden. Bei der quantitativen Lippensynchronität muss nicht nur die Sprechdauer, sondern auch die gesungene Tondauer, die auf dem Bildschirm zu sehen ist, beachtet werden, was sich nur in jenen Fällen als herausfordernd erweisen sollte, in denen der/die ÜbersetzerIn Änderungen im Rhythmus vornehmen möchte, da die quantitative Lippensynchronität der gehaltenen Töne durch Musik und Rhythmus gegeben ist.

In Kapitel 3.2.1.2 wurde festgestellt, dass sich die Wahl von Konsonanten, insbesondere von jenen der stimmlosen wie p, t, k und ch, sehr stark auf die Atembarkeit auswirkt. Atemintensive Konsonanten verbrauchen durch die Verschlüsse des Luftweges viel Luft, was bei Live-Vorführungen ein Problem darstellen kann. In Filmen jedoch, wo es möglich ist, Passagen unabhängig voneinander aufzunehmen, erhält die Berücksichtigung der atemintensiven Konsonanten weitaus weniger Bedeutung. Dennoch sollte darauf geachtet werden, dass in Duetten oder Chören wenig Zischlaute wie s, sch, ch, h, w, f sowie v und schwer artikulierbare Worte vorkommen, um das Verstehen der RezipientInnen zu optimieren.

Das Einhalten von Atempausen spielt insofern eine Rolle, als dass es im Allgemeinen zeitsparender ist, Passagen in einem Durchlauf einzusingen. Dennoch wird die Luftkapazität der synchronisierenden SängerInnen durch das Weglassen der Kostüme sowie von Tanzchoreographien wesentlich erhöht, sodass mit der Atemluft nicht so stark gespart werden muss. Heutzutage gibt es zwar spezielle Programme, mit deren Hilfe man eingesungene Passagen leicht und zusammenhängend zusammenfügen kann, doch in den 1970-er Jahren, als das Musical *The Sound of Music* synchronisiert wurde, verfügte man noch nicht über solch fortgeschrittene Mittel, wodurch die Atembarkeit vermutlich etwas mehr Priorität hatte, als heutzutage. Dennoch gilt weiterhin auch für Filmmusicals, dass bei emotionalen Passagen Stimmhöhe, Lautstärke und die Dauer der Laute steigen und den meisten Luftverbrauch aufweisen, sodass diese Stellen besondere Aufmerksamkeit erfordern.

3.3.2 Formale Aspekte

Für unsere Zwecke werden Rhythmus und Silbenanzahl sowie Reime zu jenen Aspekten gezählt, die die Form betreffen. Ausgehend von Lows Meinung, dass nicht die (metrische) Form des Ausgangstextes peinlich genau übernommen werden, sondern ein Zieltext erstellt werden soll, der mit der bereits existierenden Musik zusammenpasst, sind diese Aspekte auf der Prioritätenliste eher hinten anzuordnen.

Sofern es sich mit den Lippenbewegungen sowie Mimik und Gestik der SchauspielerInnen synchronisieren lässt, kann bei Bedarf die Silbenanzahl geändert werden, etwa durch Wiederholung bestimmter Wörter oder durch das Weglassen von Silben bei wiederholten Tönen. Dabei muss sowohl auf die qualitative als auch auf die quantitative Lippensynchronität geachtet werden. Werden die Anzahl der Silben und damit auch der Rhythmus geändert, so können beide Aspekte darunter leiden. Handelt es sich jedoch nur um geringe Änderungen, ist es möglich, diese den Lippenbewegungen so anzupassen, dass es von den RezipientInnen nicht als störend empfunden wird. Dasselbe gilt auch für eventuelle Änderungen in der Melodie, wobei diese sich weniger stark auf die Lippenbewegungen auswirken, als Rhythmusänderungen.

Lows Ansicht über das Erhalten der Reime wird ebenfalls für die Analyse übernommen. Klingen Reime natürlich und liegen auf der Hand, sollten sie in jedem Fall im Zieltext verwendet werden. Allerdings wäre es wenig zielführend, krampfhaft nach Reimen zu suchen, die eventuell die Aspekte der Sangbarkeit oder der Lippensynchronität stören.

Ebenfalls zu den förmlichen Aspekten werden jene stilistischen Mittel gezählt, bei denen beispielsweise mehrere Zeilen mit den selben Phrasen beginnen. Auch hier gilt: lässt es sich mit dem Rhythmus und den Lippenbewegungen synchronisieren, ist es wünschenswert, solche Wiederholungen in den Zieltext zu übernehmen. Finden sich jedoch bessere Passagen, die die Aspekte der Sang- und Atembarkeit eher erfüllen, ist das Weglassen solcher Wiederholungen in Bezug auf alle anderen Kriterien des Pentathlon Prinzips (ergänzt durch das Kriterium der Lippen- und Gestensynchronität) kein allzu großer Verlust.

3.3.3 Inhaltliche Aspekte

Die inhaltlichen Aspekte, die für die Analyse wichtig sind, beinhalten Natürlichkeit, Sinnhaftigkeit, Betonung von *key words* sowie die Charakterdarstellung, wobei das wichtigste inhaltliche Kriterium das der Natürlichkeit ist. Von ihr hängt das Verstehen durch das Publikum ab. Wirkt ein Text unnatürlich und gekünstelt, fällt es den RezipientInnen schwer, ihn bei der ersten Rezeption zu verstehen. Auch wenn man Passagen etwa auf einer DVD öfters zurückspulen kann, so sollte dies dennoch vermieden werden.

Um einen natürlich klingenden Text zu gewährleisten müssen vor allem das richtige Sprachregister sowie die Wortreihenfolge beachtet werden. Stellt der/die ÜbersetzerIn nämlich die zielsprachlichen Wörter unnatürlich zusammen, etwa um einen Reim beizubehalten, so nimmt diese Passage die Aufmerksamkeit der RezipientInnen zu sehr in Anspruch, sodass eventuell die nächste Passage verpasst wird. Auch müssen Worte gefunden werden, die zwar zum Stück passen, allerdings sollten diese dem Zielpublikum bekannt sein. Ebenso wichtig ist die Übersetzung der *key words*, die durch die Musik verstärkt und die im Zieltext an die selbe Stelle zu platzieren sind. Welche Worte von dem/der ÜbersetzerIn gewählt

werden, ist auch für die Charakterdarstellung von Wichtigkeit. So müssen Charaktereigenschaften der verschiedenen Figuren berücksichtigt werden und diese wenn möglich im Zieltext beibehalten werden.

Ein weiteres wichtiges Kriterium, das zu den inhaltlichen Aspekten gezählt wird, ist das der Sinnhaftigkeit. Da Liedtexte nicht in erster Linie dem informativen Texttyp zuzuordnen sind, sondern dem expressiven, müssen die Informationen nicht eins zu eins übernommen werden. Vereinfacht gesagt ist es wichtig, dass der Zieltext alle sieben Kriterien eines Textes erfüllt, dass er als eigenständiges und natürlich klingendes Lied funktioniert, die selben Gefühle im Zielpublikum auslöst und die selbe Geschichte erzählt. Mit welchen Mitteln dies geschieht, ist dem/der ÜbersetzerIn überlassen.

3.3.4 Visueller Aspekt

Unter den visuellen Aspekten fallen alle jene Elemente, die den audiovisuellen Texten eigen sind: die Beeinflussung des Textes durch den visuellen Kanal. Hierzu gehören Gestensynchronität sowie die inhaltliche Synchronität. Da jede Tätigkeit, die am Bildschirm zu sehen ist, mit dem Text synchronisiert werden muss, ist dies ein weiterer Aspekt, der in der Analyse als viertes Kriterium stehen soll. Es handelt sich einerseits um jegliche Arten von Geschehnissen wie beispielsweise das Vorbeifahren eines Autos oder die Verwendung eines Gegenstands und andererseits um Gestik und Mimik der SchauspielerInnen. Besonderer Wert muss auf die Gestensynchronität gelegt werden, da beim Gesang oft bestimmte Wörter durch Gestik betont oder etwa durch Armbewegungen dargestellt werden.

4 *The Sound of Music – Meine Lieder, meine Träume*

No one could have predicted the extraordinary popularity and reach of this movie. Within a year of the film's release in March 1965 it replaced 'Gone With the Wind' as the number one box-office champ of all time. One report claimed that in a town of 65.000 people there were over 80.000 tickets bought for its premier engagement.

I'm often asked why this film has remained so astonishingly popular after all these years. I don't think there is any one answer. Perhaps it's because 'The Sound of Music' is first and last about family. Perhaps it's about faith or that the values that the film embraces are so decent. Perhaps it's the scenery. Perhaps it's simply the breathtaking craftsmanship brought to bear on a movie musical of unprecedented scope and complexity. (Julie Andrews im Vorspann zur DVD *The Sound of Music – Meine Lieder, meine Träume*)

Mit diesen Worten eröffnet Julie Andrews die 2005 zum 40. Jubiläum erschienene DVD zum berühmtesten Filmmusical aller Zeiten: *The Sound of Music*. Doch wie ist der erfolgreichste Film aller Zeiten entstanden? Auf welcher wahren Geschichte beruht er und wer hat die Musik komponiert und die Texte geschrieben? Warum gehen die Meinungen so weit auseinander, wenn man Rezensionen findet, in denen „sticky with sweetness and light“ geschrieben wurde, in anderen wiederum „the full ripening of these two extraordinary talents“ (gemeint sind Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II, Anm. der Verfasserin)? Warum ist der Film auf der ganzen Welt ein Erfolg, und wird ausgerechnet in Österreich und Deutschland weder gemocht noch gekannt, wenn er doch so viele Preise gewonnen hat? Liegt es etwa an einer schlechten Übersetzung? Liegt es am Cast, der die deutschen Stimmen ungenießbar macht? Liegt es daran, dass dieses Filmmusical eines der ersten war, das vollständig synchronisiert wurde, und nicht wie davor die Lieder in der Ausgangssprache gelassen und lediglich Untertitel hinzugefügt wurden? Warum ist der Film bis heute noch so erfolgreich geblieben? Und wie beeinflusste er trotz Ablehnung der österreichischen Bevölkerung die Stadt Salzburg, wo die Geschichte spielt?

4.1 *Let's start at the very beginning – Die Trapp-Familie*

Die Geschichte der Trapp Familie ist nicht nur Ursprung für den Mythos „The Sound of Music“, sie ist auch der Spiegel eines Jahrhunderts, das die Welt veränderte. (<http://www.salzburgmuseum.at/664.html>)

Der Film *The Sound of Music* basiert auf der wahren Geschichte der jungen Novizin Maria Kutschera und der Trapp Familie zu Zeiten des Zweiten Weltkrieges. Wie es aus dem obigem Zitat hervorgeht, sollte die Geschichte und der Film ganze Generationen berühren und sogar die Welt verändern. Kennt man den Film, ist es vielleicht eine Überraschung, dass Maria Kutschera keine schöne Kindheit hatte. Sie wurde am 26. Jänner 1905 in einem Zug nach

Wien geboren und verlor ihre Mutter mit drei Jahren sehr früh. So lebte sie bei ihrem Vater, der sich nicht mit ihr beschäftigen konnte bzw. wollte, bis er 1914 starb und die damals 9-jährige Maria von einem Verwandten aufgenommen wurde. Um ihrem aggressiven Onkel zu entkommen, machte sie eine Ausbildung zur Lehrerin, was der Grundstein für ihr späteres Leben als Baronin werden sollte. Nach der Schule entschied sie sich jedoch, im Kloster Nonnberg in Salzburg Nonne zu werden. Durch ihre Liebe zu den Bergen und ihre fröhliche, laute Art entstand im Kloster jedoch schnell die Meinung, dass sich das stille zurückhaltende Leben einer Nonne nicht für sie eignen würde. So wurde sie in das Haus von Trapp zu einem verwitweten Kapitän geschickt, der seinen Rang nach dem Krieg verloren hatte. Dort sollte sie von den sieben Kindern die kränkliche Tochter unterrichten, da diese zu schwach war, um zur Schule zu gehen. Der überforderte Vater hatte seine Kinder mit einer Pfeife gerufen und sie Uniformen tragen lassen. Maria verstand sich auf Anhieb mit den Kindern und heiratete schließlich den Baron nicht etwa wegen ihrer Liebe zu ihm, wie dies im Film erzählt wird, sondern aus ihrer Liebe zu den Kindern. In Wahrheit kam sogar der Antrag von den Kindern („Poppa says he will marry you.“ Santopietro 2015: 11) und Maria war am Anfang unglücklich darüber, da sie ihr Herz weiterhin nur Gott widmen wollte. Die Hochzeit fand am 27. November 1927 in Nonnberg statt. (vgl. Santopietro 2015: 6-13) Später sollten in den USA noch drei Kinder aus dieser Ehe hervorgehen.

Ob die Familie bereits vor der Ankunft von Maria gesungen hatte, ist nicht geklärt. Es wird jedoch vermutet, dass die Kinder zumindest Instrumente spielen konnten. Durch Maria und Vater Franz Wasner, der damals ein Zimmer im Hause von Trapp gemietet hatte, entwickelten sich die Mitglieder der Familie zu professionellen SängerInnen. Franz Wasner war ausgebildeter Sänger und so blieb er während der gesamten Karriere der Familie sowohl ihr Dirigent als auch ihr Kaplan, selbst später im Exil in den USA. (vgl. Santopietro 2015: 13ff)

Aus finanziellen Nöten begann die Trapp Familie schließlich für Geld zu singen und wurde bald so erfolgreich, dass sie sogar in England, Italien, Frankreich, Holland und Schweden auftreten konnte. „Mixing sacred music with traditional Austrian folk melodies, the family's concerts struck a popular cord, coming as they did at the time of a significant revival of folk traditions.“ (Santopietro 2015: 15)

Der Widerstand der Familie gegen die Nazis (das Ablehnen ihres Konzertes zu Ehren von Hitlers Geburtstag und der Verzicht des Barons, gemeinsam mit den Nazis dem Dritten Reich zu dienen) machte es ihnen schwer, weiterhin in Österreich zu bleiben. Einen Tag bevor die österreichische Grenze geschlossen wurde, gelang es der Familie mit einem Zug nach Italien zu reisen. Von dort ging es über England und dank eines Vertrages nach New York auf eine Tournee, die allerdings nur so lange dauerte, bis das Visum abgelaufen ist und die Familie wieder zurück nach Europa musste. (vgl. Santopietro 2015: 15ff)

Einige Monate später emigrierte die Familie endgültig nach Amerika. Sie ließen sich in Stowe, Vermont nieder, wo sie eine Farm kauften und Musik-Camps veranstalteten, wann immer sie gerade nicht auf Tournee waren. Ein Teil der Familie erhielt auch im Laufe der

Jahre die amerikanische Staatsbürgerschaft. Die *Trapp Family Lodge*, die bis heute noch existiert, wurde 1950, nach dem Tode von Georg von Trapp 1947, eröffnet. Trotz wachsenden Erfolges hörte die Familie 1955 auf zu touren, da die meisten Mitglieder andere Wege eingeschlagen hatten. Nachdem sie die *Trapp Family Lodge* jahrelang geleitet, einige Zeit in Neuguinea als Missionarin verbracht hatte und mehrere Bücher²⁴ schrieb, starb Maria von Trapp im Jahr 1987. (vgl. Gearin 2005)

Die Bücher von Maria von Trapp sollten später als Grundlage für die deutschen Heimatfilme *Die Trapp-Familie* (1956) und *Die Trapp-Familie in Amerika* (1958), beide von Regisseur Wolfgang Liebeneiner geleitet, dienen. Maria von Trapp verkaufte die Filmrechte an die deutschen Produzenten und war daher am Drehbuch des Films *Die Trapp-Familie* nur minimal beteiligt. Der Film erwies sich in den deutschsprachigen Ländern als sehr erfolgreich und beliebt, wodurch zwei Jahre später die Fortsetzung *Die Trapp-Familie in Amerika* gedreht wurde. (vgl. Gearin 2005 und <http://www.salzburgmuseum.at/670.html>)

4.2 A very good place to start - Das Broadway-Musical

Basierend auf der Autobiographie von Maria von Trapp und die zwei deutschen Filme über die Trapp Familie entstand 1958 ein Broadway-Musical, das das weltweit meist aufgeführte Musical werden sollte. Es wurde geschrieben vom Dream-Team Richard Rodgers (Komponist) und Oscar Hammerstein II (Librettist). Diese beiden waren zu ihrer Zeit in den 1930-50er Jahren bereits berühmt geworden und hatten mehrere erfolgreiche Musicals geschrieben, darunter unter Anderem *Oklahoma!* (1943), *South Pacific* (1949) und *The King and I* (1951). Rodgers und Hammerstein gelten als das erfolgreichste Paar in der Geschichte der Broadway-Musicals. (vgl. Rodgers/Hammerstein 2006: 2f)

Ursprünglich sollte das Werk ein Theaterstück werden, doch auf den Wunsch von Mary Martin, die die Hauptrolle übernehmen sollte, wurden Rodgers und Hammerstein beantragt, ein Lied zu komponieren, das sie auf der Bühne singen konnte. So entstand die Idee des Komponisten und Librettisten, ein gesamtes Musical zu schreiben. Der Gedanke von Rodgers und Hammerstein, die Original-Lieder der Trapp Familie für das Musical zu verwenden, mussten aus urheberrechtlichen Gründen verworfen werden, und so begannen sie neue Lieder zu komponieren. Gemeinsam mit den Drehbuchautoren Howard Lindsay und Russel Crouse wurde das Musical binnen kürzester Zeit fertig und bereits zum Broadway-Erfolg:

[W]orking from L&C's [Lindsay & Crouse's, Anm. der Verfasserin] outline, R&H [Rodgers & Hammerstein, Anm. der Verfasserin] started writing the score in March of 1959. Rehearsals began in August; New Haven hosted the world premiere in October; and Broadway had a new musical hit by November. (Rodgers/Hammerstein 2006: 6)

²⁴ Unter Anderem die (Auto-)Biographien: *Die Trapp-Familie* (1952), *Vom Kloster zum Welterfolg* (USA 1949, Wien 1952), *A Family on Wheels* (1959). (vgl. <http://www.salzburgmuseum.at/669.html>)

Das Musical wurde am Lunt-Fontanne Theatre uraufgeführt, wurde bis Juni 1963 insgesamt 1.443 Mal gespielt und gewann nicht weniger als acht Tony Awards, unter Anderem für die Kategorie „Bestes Musical“, einen Gold Record und einen Grammy Award. Bis heute wurde das Musical weltweit unzählige Male aufgeführt. Auch am Londoner West End erreichte es einen Rekord als das am längsten aufgeführte amerikanische Musical. Nach einem Welterfolg startete im März 1998 das Broadway-Revival und lief zwei Spielzeiten. (vgl. Rodgers/Hammerstein 2006: 6f und Axton/Zehnder 2002: 242ff)

4.3 Die Verfilmung

Nachdem das Musical bereits solch großen Erfolg genoss, entschloss man sich, es zu verfilmen. Wie sich später herausstellen sollte, war dieser Schritt genau der Richtige, um die Geschichte und das Musical noch bekannter und beliebter zu machen. Der 1965 erschienene Hollywood-Film hatte Robert Wise als Regisseur, enthielt von Rodgers²⁵ überarbeitete und hinzugefügte Lieder (*I have Confidence* und *Something Good*) und hatte eine Starbesetzung mit Julie Andrews, Christopher Plummer und Peggy Wood. Außerdem bekamen der damalige Singstar Marni Nixon (bekannt als Stimme in *Der König und ich*, *West Side Story* und *My Fair Lady*) als Schwester Sophia und die echte Maria von Trapp als Bürgerin Salzburgs, wie sie die Straße überquert, jeweils kleine Rollen.

Der Film wurde teils zwischen 26. April und 1. September 1964 in Salzburg und Umgebung, teils in Filmstudios in Salzburg und teils in Studios in Los Angeles gedreht. Nachdem er 1965 in den Kinos uraufgeführt wurde, wurde er mit fünf Academy Awards, unter Anderem in der Kategorie „Bestes Bild“, ausgezeichnet. (vgl. Rodgers/Hammerstein 2006: 7)

Die Trapp Familie erhielt außer der öffentlichen Anerkennung nichts von der Geldmaschine des Musicals und des Filmes. Da Maria von Trapp 1956 die Rechte bereits bei der Entstehung der deutschen Filme verkaufte, hatten sie und ihre Familie kaum Mitspracherecht in den Filmen. Es wurden zwar einige wenige Meinungen Marias berücksichtigt, doch im Großen und Ganzen hatte sie kaum Einfluss auf die deutschen Filme. Der Hollywood-Film entstand Jahre später, nachdem der 20th Century Fox die Rechte am Musical im Juni 1960 gekauft hatte. (vgl. <http://www.salzburgmuseum.at/673.html>)

Das Musical und der Film handeln von jenem Ausschnitt aus Marias Leben, in dem sie vom Kloster zur Trapp Familie geschickt wird, bis hin zum Zeitpunkt, als die Familie Österreich verlässt. Im Gegensatz zur wahren Geschichte wurden einige Inhalte geändert. So kam beispielsweise Maria im Film nicht als Lehrerin für ein krankes Kind zur Familie, sondern als Gouvernante für alle sieben Kinder, Maria und Georg heirateten im Film kurz vor

²⁵ Hammerstein starb 1960, weshalb Rodgers die Arbeiten für den Film alleine übernehmen musste.

ihrer Flucht, und nicht 11 Jahre davor. Die Namen, Geschlechter und Alter der Kinder wurde geändert, sie flohen laut Hollywood über die Schweiz, und Georg von Trapp wurde fälschlicherweise als „detached, cold-blooded patriarch of the family who disapproved of music“ (Gearin 2005) dargestellt. Weiters wurde die Liebe zwischen Maria und dem Baron zu einem zentralen Thema gemacht, was in dieser Form ebenfalls nicht stimmte. Obwohl diese Änderungen die wahre Maria von Trapp störten, war sie dennoch vom Film *The Sound of Music* und ihrer Musik begeistert.

Das Musical und der Film blieben das erfolgreichste Werk von Rodgers und Hammerstein. Ann Sears (2009: 160f) schreibt:

The components that had guaranteed the success of the first big shows appeared in force in *The Sound of Music*: tightly integrated book, lyrics, and music with significant dramatic use of song reprises; an atypical love story; important child characters; strong women (a whole abbey of them, along with Maria von Trapp!); narrative use of dance, for example the ‚Ländler‘ during which Captain von Trapp and Maria fall in love; the trademark ‚almost love song‘; and a brilliant depiction of the story’s environment through poetic, musical and design elements.

4.4 Die deutsche Übersetzung des Filmes und ihre Rezeption

Der Erfolg, den der Film weltweit hatte, blieb bis heute in den deutschsprachigen Ländern aus. Während der Film in den USA fünf Academy Awards, einen Golden Globe, einen Gold Record für das Cast Album und zahlreiche andere Preise gewonnen hat, wird er in Österreich und Deutschland kaum gekannt. Obwohl man gehofft hatte, dass die erstmalige komplette Synchronisation des Filmes diesen beliebter machen würde, wurde er weithin ignoriert.

Interessant ist, dass die Namen der ÜbersetzerInnen kaum auffindbar sind. Sie stehen weder auf der Hülle der DVD, der zum 40. Jubiläum des Filmes herauskam und die deutsche Version vollständig enthält, noch im Booklet dieser DVD. Auch musste zahlreiche Literatur durchsucht werden, um die Namen zu finden. Im Werk *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland* (Grosch, Juchem 2012: 62) wurden sie schließlich erwähnt: Ute Horstmann und Eberhard Storch. Eine andere Quelle (<http://www.aboutgerman.net/AGNlessons/sound-of-music-trivia.htm>) erwähnt weitere Namen (wie etwa Peter Pikl und Christoph Wagner-Trenkwitz), die am Übersetzungsprozess beteiligt waren, doch diese konnten nicht auf ihre Richtigkeit überprüft werden. Leider konnten auch über Horstmann und Storch keine Hintergrundinformationen gefunden werden, doch aus Axton/Zehnder (2002: 242) geht hervor, dass sie die ÜbersetzerInnen des Musicals waren. Da allerdings der Film direkt nach seiner Erscheinung in den Kinos auch in Deutschland gezeigt wurde, und die deutsche Übersetzung des Musicals erst in den 1990-er Jahren uraufgeführt wurde, wird davon ausgegangen, dass die ÜbersetzerInnen zuerst den Film übersetzt haben und das Musical sich an diese Übersetzung anlehnt.

Es gibt unterschiedliche Gründe für die Unbeliebtheit und Unbekanntheit des Filmes in Deutschland und Österreich. Zum einen war man in Österreich der Meinung, dass das Land ebenso wie seine Bräuche „verkitscht“ und falsch dargestellt wurden. Zum anderen empfand man es als störend, wie die Schauplätze – die Villa Trapp, die Straßen und Plätze Salzburgs – vermischt dargestellt wurden; im Gegensatz zu den amerikanischen RezipientInnen, die sich gerade für diesen Aspekt begeisterten. (vgl. <http://www.salzburgmuseum.at/674.html>) Weiters waren die beiden Heimatfilme *Die Trapp-Familie* und *Die Trapp-Familie in Amerika* in Deutschland und Österreich so beliebt, dass der Film *Meine Lieder, meine Träume* keine Begeisterung mehr fand. Es galten die Heimatfilme als die „echten“ Trapp-Geschichten.

Nicht zuletzt wurde der Film in Deutschland aufgrund seiner Nazi-Thematik lange Zeit nur zensiert gezeigt. Im Deutschland der 1950-er Jahre wurden Images über die „häßlichen“ Deutschen“ (Garncarz 1992: 11) systematisch für das deutschsprachige Publikum entfernt. Erst Ende der 1960-er Jahre wurden diese Filme wieder neu bearbeitet, um die früheren Zensuren wieder aufzuheben. Der Film handelt davon, dass die Trapp Familie mit Unterstützung der Nonnen aus Österreich vor den Nationalsozialisten fliehen müssen, da sich der Baron weigert, der deutschen Marine beizutreten. Im März 1966 wurde der Film in Deutschland in voller Länge gezeigt, wobei lediglich das Lied *Climb Ev'ry Mountain* gekürzt wurde. Zwei Monate später, im Mai 1966 wurde jedoch der Film so gekürzt und durch Synchronisation geändert, dass jeglicher Bezug auf die Nationalsozialisten wegfiel und nur die Liebesgeschichte übrig blieb. Garncarz (1992: 97) schreibt dazu:

Der Sinn aller dieser Filmvariationen besteht darin, das negative Image der Deutschen, wie es sich in amerikanischen Filmen darstellt, für ein bundesdeutsches Publikum zu eliminieren bzw. zu retouchieren. Figuren, die Deutsche darstellen, sind in den genannten Filmen keine Nazis mehr, diskriminieren nicht länger Juden, sind als Soldaten keine Barbaren und auch in Zivil keine Mörder oder skurrilen Witzfiguren mehr.

Nachdem sich im Laufe der Jahre die nationale Identifizierung der Deutschen zum Positiven gewendet hatte und der „Grad, in dem sie eine Kritik des Auslandes akzeptierten“ (Garncarz 1992: 116) ebenfalls gewachsen war, wurden Filme mit nationalsozialistischem Inhalt seit 1967 wieder in unveränderten Fassungen gezeigt. Der Film *Meine Lieder, meine Träume* blieb allerdings bis heute in Deutschland und Österreich unbekannt und unbeliebt.

Dennoch kann nicht abgestritten werden, dass der Film einen großen Einfluss auf den Tourismus Österreichs und Salzburgs hatte. In Salzburg merkte man das Potential von Ausstellungen und Programmen, die thematisch mit dem Film zusammenhingen. Im Jahr 2002 wurden nicht weniger als 300.000 Gäste aus aller Welt gezählt, die Salzburg aufgrund ihrer Liebe zum Film besucht hatten. So entstand eine Vielzahl an Touren durch die Stadt zu den unterschiedlichen originalen Drehorten, Shops für Souvenirs, Dinner Shows usw. (vgl. <http://www.salzburgmuseum.at/674.html>)

4.5 Die Sangbarkeit der deutschen Übersetzung

In Kapitel 3 haben wir bereits die Schwierigkeiten gesehen, mit denen die Übersetzung von Liedtexten verbunden ist, deren Skopos ein sangbarer und gut verständlicher Zieltext ist. Kommt der Aspekt der Synchronisation hinzu, hat der/die ÜbersetzerIn ein weiteres Kriterium, das er/sie beachten muss. Es wurden vier Aspekte als Sangbarkeit festgelegt, die für diese Analyse von Bedeutung sind und zwischen welchen der/die ÜbersetzerIn eines Filmmusicals stets Kompromisse finden muss, da es unmöglich ist, alle vier Kriterien in jedem Fall gleich gut zu erfüllen. Im Folgenden soll nun der Film *The Sound of Music* auf diese vier Aspekte hin untersucht und anhand von Beispielen veranschaulicht werden, welche der Artikulationsmodalitäten, der förmlichen, der inhaltlichen sowie der visuellen Aspekte besser und welche weniger gut erreicht wurden.

Dazu werden Ausschnitte aus den einzelnen Liedern oder ganze Lieder auf Englisch und auf Deutsch aufgeführt, um diese miteinander zu vergleichen. Dabei wird die Reihenfolge der Aspekte aus Kapitel 3 beibehalten. Es ist zwar unmöglich ein Lied nur auf einen Aspekt hin zu untersuchen, da alle vier zusammenhängen und voneinander abhängig sind, doch aus Gründen der Übersicht soll dennoch versucht werden, die Aspekte zu trennen.

Als Analysematerial wurden die im Film vorkommenden Lieder mit Hilfe des Vocal Score (Rodgers/Hammerstein 2006) und den Untertiteln transkribiert, um die endgültige Version der Lieder nach allen Verbesserungen und Änderungen zu untersuchen. Dabei sei angemerkt, dass sowohl die englischen als auch die deutschen Untertitel oftmals fehlerhaft waren und häufig ausgebessert werden mussten. Der Vocal Score enthält sowohl die Noten als auch den Text, der jedoch ebenfalls an einigen Stellen, vermutlich im letzten Moment für die Aufnahme des Films, geändert wurde²⁶. Die Noten dienen als Unterstützung für das Verständnis der Notenwerte und –höhe; es werden auch immer wieder Passagen daraus zitiert.

Es ist ebenfalls bekannt, dass mehrere Versionen der deutschen Übersetzung existieren. So wurde beispielsweise das Broadway Musical für die Aufführungen in Wien ab 2005 neu übersetzt und verändert. Allerdings soll in dieser Analyse lediglich die Film-Version untersucht werden.

4.5.1 Artikulationsmodalitäten

Die Artikulation von Vokalen und Konsonanten sowie die Atembarkeit stellen, wie wir in Kapitel 3.2 gesehen haben, die Grundlage für die gute Sangbarkeit des Textes und somit für die Erreichung des Skopos dar. Leicht artikulierbare Wörter sowie die richtigen Vokale an den richtigen Stellen und die bewusste Wahl von Konsonanten hinsichtlich Aussprache und Atembarkeit fassen sich als ein Aspekt zusammen, dem besondere Aufmerksamkeit gewidmet

²⁶ z.B. ist dies der Fall beim Lied *The Sound of Music*, bei Minute 00:03:30 im Vocal Score steht „To laugh like a brook when it trips and falls over stones in its way“, wobei im Film „on its way“ gesungen wird.

werden muss und mitunter eine Herausforderung an den/die ÜbersetzerIn stellt. Der zweite wichtige Aspekt für die Erreichung des Skopos, nämlich das Erzeugen der Illusion, dass die SchauspielerInnen in der Zielsprache singen, ist die Synchronität. Hierbei werden Gesten- und inhaltliche Synchronität getrennt behandelt, wodurch bei den Artikulationsmodalitäten vorerst nur die Lippensynchronität untersucht wird.

4.5.1.1 Artikulation und Atembarkeit

Ebenso, wie sich die Atembarkeit nicht von der Artikulation von Konsonanten getrennt betrachten lässt, ist auch die Analyse der Artikulation von Vokalen und Konsonanten meines Erachtens untrennbar und wurden aus diesem Grund hier zusammengefasst. Im vorherigen Kapitel haben wir gesehen, mit welchen Schwierigkeiten die Erstellung eines sangbaren Zieltextes und mit wie vielen zu beachtenden Kriterien sie verbunden ist. Eine perfekte Sangbarkeit im Zieltext erscheint daher als unmöglich²⁷. Dennoch wurde im Film *The Sound of Music*, ebenso wie in seiner deutschen Übersetzung *Meine Lieder – meine Träume* versucht, diesen Aspekt so gut wie möglich zu erfüllen.

Hinsichtlich der Vokale kann gesagt werden, dass meist [a], [e] und [o] für sehr hohe, das vordere [e] und [i] für die hohen und [o] und [u] für die tiefen Töne verwendet wurden. Dies ließ sich auch gut durch die Ähnlichkeit der deutschen Sprache mit der englischen erreichen. So ist es von Vorteil, wenn sich Wörter wie „hand“ mit „Hand“, „knee“ mit „Knie“, „sand“ mit „Sand“ bzw. „Strand“ (siehe *Maria*), „beginning“ mit „beginnen“ (siehe *Do Re Mi*) oder „to sing“ mit „singen“ (siehe *Der Klang der Berge*, *Do Re Mi* usw.) übersetzen lassen. Können diese Wörter außerdem an die selbe Stelle wie im Ausgangstext platziert werden, so wirkt sich das auch auf die qualitative Lippensynchronität positiv aus.

Betrachtet man beispielsweise das erste Lied im Film, *The Hills are Alive*, so wurden Vokale, die auf hohe und/oder lange Töne fielen, in der Übersetzung meist gut durch Wörter ersetzt, die offene Vokale enthalten. Hier der englische Ausgangstext, in dem die hohen Töne gekennzeichnet wurden:

The hills are alive with the sound of music
With songs they have sung for a thousand years
The hills fill my heart with the sound of music
My heart wants to sing every song it hears

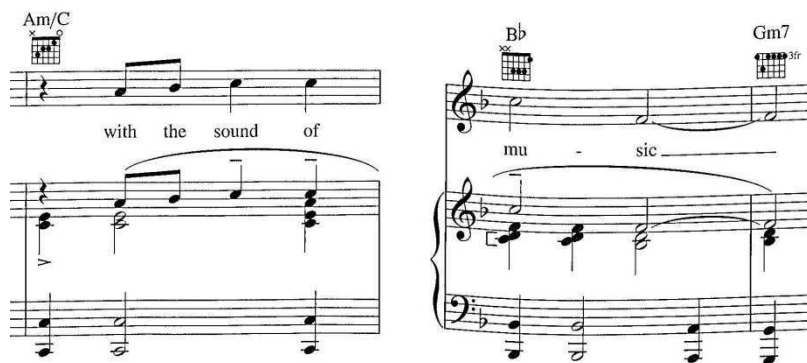
My heart wants to beat like the wings of the birds
That rise from the lake to the trees
My heart wants to sigh like a chime
That flies from a church on a breeze

²⁷ Bei genauerem Nachdenken grenzt selbst ein perfekt sangbarer Ausgangstext an Unmöglichkeit, da eine Sprache nicht ohne bestimmten Vokalen bzw. Konsonanten auskommen kann. Dadurch werden immer schwierig zu singende Texte entstehen, seien es Ausgangs- oder Zieltexte.

To laugh like a brook when it trips
And falls over stones on its way
To sing through the night
Like a lark who is learning to pray

I go to the hills when my heart is lonely
I know I will hear what I've heard before
My heart will be blessed with the sound of music
And I'll sing once more (00:02:43 – 00:04:40)

Die durch hohe Noten betonten Wörter bzw. Silben sollen dem Lied eine fröhliche Stimmung verleihen, da Maria hier von ihrer Liebe zu den Bergen singt, die sie stets aufmuntern können. Betrachtet man diese Töne genau, fällt auf, dass hauptsächlich helle Vokale bzw. Diphthonge in diesen Passagen vorkommen. Die Wörter „hills“, „every“, „pray“, „heart“ oder „sound“ eignen sich hervorragend für hohe Tonlagen, selbst wenn diese auf halbe oder ganze Noten fallen. Die einzige Schwierigkeit, die auffällt, ist in der vorletzten Zeile. Die Wörter „sound of mu(sic)“ fallen auf den gleichen Ton, nämlich einem c^2 , wobei sich der u-Laut in „music“ weniger gut für solch hohe Tonlagen eignet.



Rodgers/Hammerstein 2006: 77

Nichtsdestotrotz meistert die Sängerin diesen Teil gut. Es kann allgemein behauptet werden, dass sich dieses Lied im Original gut für den Gesang eignet.

Zieht man nun die deutsche Übersetzung in Betracht, so fallen die selben hohen Töne auf folgende Wörter:

Die Täler entlang klingt das Lied der Berge
Wie schönster Gesang fern von uns'rer Zeit
So tief in mein Herz dringt das Lied der Berge
Mein Herz möchte singen vor Seligkeit.

Mein Herz wünscht, ein Vogel zu sein
Dessen frohes Lied hoch vom Baume erklingt
Mein Herz möchte schlagen wie Glockenklang
den der Schall zu mir bringt

Und jauchzen vor Fröhlichkeit
wie ein Bach der von Felsklippen springt
und jubeln so laut
wie die Lerche im Ätherblau singt

Die Täler entlang klingen meine Lieder
Weil Lieder für mich meine Träume sind.
Mein Herz wird beglückt durch das Lied der Berge,
das der Wind herweht

Hier wurden in jedem Wort (mit Ausnahme von „jubeln“) ein offener Vokal oder offene Diphthonge gewählt: [a], [e], [ä], [ei], [au]. Einzig das Wort „jubeln“ fällt aus der Reihe, sowie das [i] in „tief“, „singt“, „sind“ und „Lied“. Der i-Laut wird nicht als offener Vokal erachtet, wodurch er sich nicht so gut für sehr hohe Noten eignet. Bei diesen vier Wörtern handelt es sich um die Noten h^1 , c^2 und d^2 , die in Kombination mit dem i-Vokal bereits Schwierigkeiten verursachen könnten. Dennoch meistern sowohl die englische als auch die deutsche Sängerin den i-Laut ganz gut in dieser Höhe. (vgl. „hills“, „sing“ vs. „tief“, „singt“ usw.) Die Silbe „ju“ fällt jedoch auf einen Ton, der nicht höher als ein a^1 ist, wodurch der u-Laut ebenfalls keine allzu große Gefahr bei dieser Tonhöhe bedeutet. Bei der Passage „wie die Lerche im Ätherblau singt“ bilden die Noten eine steigende Tonleiter, wodurch die letzten fünf Silben bereits ziemlich hoch gesungen werden. Die Übersetzung verweist nicht nur auf ein in Österreich bekanntes Lied²⁸, sondern erweist sich auch als leicht artikulierbar durch den offenen e-Laut sowie den Diphthong [au]. Auch in der deutschen Übersetzung kann also im Bereich der Vokale gute Sangbarkeit festgestellt werden, ebenso wie im englischen Original.

Betrachten wir ein weiteres Beispiel. Der Song *Über die Berge*, den die Mutter Oberin singt, als Maria vor ihren Problemen und ihrer Liebe zum Baron ins Kloster flüchtet, ist eines der Lieder, in dem die höchsten Töne vorkommen. Das englische Original *Climb Ev'ry Mountain* besteht aus folgendem Text:

Climb ev'ry mountain
Search high and low
Follow ev'ry byway
Ev'ry path you know.

²⁸ Franz Schubert: *Ständchen*. Text von William Shakespeare: *Cymbeline, King of Britain* um 1611; erste deutsche Übersetzung: Johann Joachim Eschenburg 1777. (vgl. <http://www.aphorismen.de/zitat/100437>)

||: Climb ev'ry mountain
 Ford ev'ry stream
 Follow ev'ry rainbow
 'Till you find your dream. :||

||: A dream that will need
 All the love you can give
 Ev'ry day of your life
 For as long as you live. :|| (01:56:07 – 01:57:46)

Zur Besonderheit dieses Liedes zählt der ruhige und leise Anfang, dessen tiefe Töne „with deep feeling, like a prayer“ (Rodgers 2006: 10) gesungen werden, und dann die Steigerung der Intensität und der Lautstärke zum Ende hin. Der Umfang der Tonhöhe steigert sich von c^1 bis hin zu f^2 :

The musical score is presented in two systems. The first system covers the lyrics 'Follow ev'ry by-way, ev'ry path you know.' and the second system covers 'rainbow till you find your'. Above the vocal staff, guitar chords are indicated: Fm6/D, C/G, Dm7, G7, C, Dm/F, Dm7, C, E+, C7#5, F6, and G7. The piano accompaniment is written for both hands, with the right hand often playing chords and the left hand providing a harmonic foundation.

Rodgers/Hammerstein 2006: 10 und 12

Nun ist es an sich bereits eine Herausforderung, solch einen Tonumfang erfolgreich zu singen, insbesondere, wenn sich die Lautstärke ebenfalls steigert. Umso mehr muss bei der Übersetzung darauf geachtet werden, dass für die hohen Töne offene Vokale und bei den Passagen, wo viele halbe Noten hintereinander vorkommen, leicht artikulierbare Wörter möglichst ohne stimmlose Konsonanten gewählt werden.

Wieder wurden die durch die Tonhöhe hervorgehobenen Silben unterstrichen. Sowohl im Bereich der Vokale als auch in dem der Konsonanten eignen sich „rainbow“, „byway“ und „love“ für hohe Töne. Alle Vokale sind offene, und es kommen keine harten Konsonanten vor.

Die Strophe „Climb ev’ry mountain | Ford ev’ry stream“ wird zuletzt als den lautesten und höchsten Teil des Liedes gesungen, daher bedarf es genauerer Untersuchung. Folgende Wörter werden langgezogen: „climb“, „mountain“, „ford“, „stream“ und „(rain)bow“. Alle Vokale und Diphthonge können gut in hohen Tonlagen gesungen werden. Allein das langgezogene „live“ bei 01:56:47 und 01:57:20 mit dem Vokal [i] scheint auf so einer hohen Note als ein wenig gefährlich, doch sollte die Sängerin damit Schwierigkeiten gehabt haben, so hört man dies nicht heraus. Die letzte Zeile „‘till you find your dream“ erreicht die höchsten Noten und stellt somit auch den dramatischen Schluss des Liedes dar. Hier könnte lediglich der u-Laut in „you“ für Schwierigkeiten sorgen. Betrachten wir nun analog dazu die deutsche Übersetzung:

Die höchsten Berge
Steige hinauf
Folge jedem Almweg
Jedes Baches Lauf

||: Such‘ in den Bergen
Nebelverhüllt
Folg’ dem Regenbogen
Bis dein Traum erfüllt :||

||: Nur Liebe vermag
Was du hoffend erstrebst
Liebe gibt jeden Tag
Und solange du lebst :||

Wieder sind die selben betonten Stellen unterstrichen. Die Vokale [a] und [o] bei „Almweg“, „Regenbogen“ sowie „hoffend“ erfüllen ebenso das Kriterium der Sangbarkeit, wie der englische Ausgangstext. Die letzte Strophe „Such‘ in den Bergen...“ besteht hauptsächlich aus e- und o-Tönen. Auch das langgezogene „lebst“ bei 01:56:47 und 01:57:20 wird durch das offene [e] für die Sängerin erleichtert. Einzig die Vokale [u] und [ü] in „such“ und „nebelverhüllt“ widersprechen dem Grundsatz der offenen Vokale bei hohen Noten. Hierunter fällt auch der letzte Ton, der sogleich am längsten gehalten wird: [ü] in „erfüllt“. Zu Beginn des Liedes weisen diese Vokale keine Schwierigkeiten auf; für Noten wie c² eignen sie sich allerdings weniger gut. Hier scheinen die Übersetzer ihre Priorität auf den Aspekt des Reimes gesetzt zu haben (nebelverhüllt – erfüllt) bzw. auf die feste Verbindung des Nomens „Traum“ mit dem Verb „erfüllen“²⁹. Warum dies beim Synchronisationsvorgang von der Sängerin nicht angesprochen bzw. geändert wurde, bleibt ungeklärt. Die Sängerin scheint diese Stelle im Film jedenfalls angesichts der Umstände ganz gut zu meistern.

²⁹ „Traum“ hat ebenfalls etwa die Verbindung mit „wahr werden“, dies wurde jedoch etwa aufgrund der Überzahl an Silben verworfen.

Im Bereich der Konsonanten ergeben sich in der letzten Zeile „bis dein Traum erfüllt“ einige Hürden. Das englische „till you find your dream“ besteht, außer dem [t] am Anfang, nur aus weichen stimmhaften Konsonanten. Im Deutschen ist jedoch die Kombination aus [t] und [r] keine glückliche, insbesondere, wenn man die Atembarkeit in Betracht zieht. Der Konsonant [t] ist ein Explosivlaut, der durch das darauffolgende [r] weiter zu einem erhöhten Verbrauch an Luft führt. Hört und sieht man allerdings genau zu, merkt man, dass die Sängerin vor dem letzten dramatischen Wort noch Zeit hat, Luft zu holen, auch wenn es in den Noten nicht vermerkt ist. Die weiteren Konsonanten in der letzten Strophe sind hauptsächlich Frikative und stimmhaft.

Einen weiteren Aspekt und Schwierigkeit bei den Konsonanten stellen etwa Zischlaute bei Chören oder schwer artikulierbare Wörter insbesondere bei Duetten oder Chören dar. Es wurde festgestellt, dass in der deutschen Übersetzung immer wieder schwer artikulierbare Wörter auftauchen. So ist beispielsweise die Passage „Ist es zu lösen, das Problem Maria“ im Song *Maria* (Minute 00:11:34) aufgrund der vielen Zischlaute schwer zu artikulieren, auch wenn es in diesem Fall nur von einer Person gesungen wird. Das englische „How do you solve a problem like Maria“ ist konsonantenärmer und wirkt weicher, wodurch diese Passage auch leichter zu artikulieren ist. Weiters kommen in der Übersetzung häufig Wörter wie „aufjauchzen“ (siehe *Ich hab' Selbstvertrau'n*, Minute 00:17:37), „Kupferkessel“, „Apfelstrudeln“, „Cremetorten“, „Kirschtorten“ (siehe *Finde ich schön*, Minute 00:45:06, 00:45:20, 00:45:22), „Biertrinkerbauch“ (siehe *Der junge Geißhirt*, Minute 01:17:28) vor, die aufgrund ihrer Konsonantenkombinationen schwer artikulierbar und in weiterer Folge eine Gefahr für die Einteilung der vorhandenen Menge an Luft darstellen. Im Englischen wurden nicht so viele Wörter mit stimmlosen Konsonanten gefunden. Lediglich „crisp apple strudels“, „schnitzel“ (siehe *My Favorite Things*, Minute 00:45:19 und 00:45:23), „the goatherd's throat heard“ (siehe *The Lonely Goatherd*, Minute 01:16:40) und „auf Wiedersehen“ (siehe *So Long, Farewell*, u.a. Minute 01:34:13) erweisen sich als schwer artikulierbar, wobei dies jedoch hauptsächlich daran liegt, dass es sich um deutsche Wörter handelt, die für Englischsprachige schwer auszusprechen sind. In den Liedern, wo im Chor gesungen wird, wurden keine weiteren schwierigen Passagen gefunden. Die Einhaltung der richtigen Vokale und Konsonanten wurde weithin eingehalten. Lediglich beim Lied *Ade, lebt wohl* könnte der etwas schnelle Rhythmus eine Herausforderung darstellen, insbesondere, da der Chor aus Kindern besteht.

There's a sad sort of clanging from the clock in the hall
And the bells in the steeple too.
And up in the nursery, an absurd little bird
Is popping up to say, "Cuckoo cuckoo!" (01:33:30 – 01:33:51)

Deutsch:

Traurig schlägt in der Halle vom Kamin eine Uhr
Und sie mahnt, nun geht heim, seid klug
Auch oben im Kinderzimmer mahnt eine Uhr
Ins Bettchen und sie sagt "Kuckuck"

Die Nebensätze in „Und sie mahnt, nun geht heim, seid klug“ erweisen sich als etwas unnatürlich, was in Kombination mit dem schnellen Rhythmus unter Umständen zu Schwierigkeiten führen kann. Im englischen Original finden sich durch die stimmlosen Konsonanten in „clanging“, „clock“ und etwa „steeple“ ebenfalls potentielle Schwierigkeiten, doch ist es weitaus leichter zu artikulieren, als die deutsche Übersetzung. Dies liegt meines Erachtens allerdings weniger an der Übersetzung selbst, als eher am Konsonantenreichtum der deutschen Sprache.

4.5.1.2 Lippensynchronität

Die Lippensynchronität besteht aus der qualitativen und der quantitativen, wobei die quantitative Lippensynchronität jener Aspekt ist, bei dem Fehler auch Laien leicht auffallen können. Fehler im Bereich der qualitativen Synchronität fallen wiederum nur dann auf, wenn es grobe sind. Weiters ist zu beachten, dass das Kriterium der qualitativen Lippensynchronität nicht immer gleich erfüllt sein muss: die Lippenbewegungen müssen nur bei Nahaufnahmen und Licht genauer angepasst werden. Ist beispielsweise der/die SchauspielerIn im Schatten (siehe beispielsweise *Ich hab' Selbstvertrauen* oder *Über die Berge*) oder sieht man ihn/sie nur von der Seite, müssen lediglich auffallende Lippenbewegungen angepasst werden. Solange jedoch der gesprochene Text gleichzeitig mit den Lippenbewegungen der SchauspielerInnen beginnt und endet, fallen genaue Anpassungen bezüglich der qualitativen Synchronität in den Hintergrund.

Allgemein kann gesagt werden, dass – schaut man den Film mit Laien Augen – im Bereich der Lippensynchronität keine groben Fehler aufgefallen sind. Genauer betrachtet können jedoch einige holprige Stellen im Bereich der qualitativen Lippensynchronität entdeckt werden. Dabei fallen Lieder wie *Über die Berge*, *Der junge Geißhirt* oder *Dein Immerzu* aufgrund der Kameraeinstellungen und der Unsichtbarkeit der Lippenbewegungen der SchauspielerInnen für die Untersuchung weg. Im Lied *Edelweiß* wiederum wird der Baron zwar in der Nahaufnahme gezeigt, jedoch artikuliert er sehr wenig und macht kaum signifikante Lippenbewegungen, was die Arbeit sowohl des/der ÜbersetzerIn als auch des/der SynchronsprecherIn erheblich erleichtert.

Es kann gesagt werden, dass der Aspekt der Lippensynchronität gut eingehalten wurde. Die ÜbersetzerInnen haben darauf geachtet, den Zieltext runden und aufgerissenen (a, o usw.) sowie geschlossenen (m, b, p usw.) Lippenstellungen anzupassen. Im Lied *Ich hab' Selbstvertrauen* finden sich einige Stellen, die gut synchronisiert sind. Das englische Original zum Vergleich:

What will this day be like? I wonder.
What will my future be? I wonder.
It could be so exciting to be out in the world
to be free
My heart should be wildly rejoicing
Oh, what's the matter with me?

I've always longed for adventure
To do the things I've never dared
And here I'm facing adventure
Then why am I so scared? (00:17:08 – 00:18:05)

Der deutsche Text zu dieser Passage:

Was dieser Tag mir bringt? Wer weiß es?
Was in der Ferne winkt? Wer weiß es?
Ich hab oft sagen hören, es wär schön in der Welt,
Wär man frei
Mein Herz müsste fröhlich aufjauchzen
Und doch ist es schwerer als Blei

Ich wollt ja ein Abenteuer
Was keiner wagt, das wollte ich
Nun hab ich mein Abenteuer
Und ach! Nun fürcht ich mich

Bezüglich der Lippensynchronität können die Passage „Wer weiß es?“ und die Wörter „winkt“, „frei“ und „aufjauchzen“ als gut geglückt erachtet werden. Zwar ist das erste „Wer weiß es?“ kaum sichtbar, da sich die Sängerin noch im Schatten befindet, das zweite Mal fällt jedoch bereits Licht auf sie, wodurch ihre Lippenbewegungen sichtbar werden. Das [e] in „wer“, das [a] in „weiß“ sowie das [e] in „es“ stimmen gut mit den Lippenstellungen von „I wonder“ überein. Auch der offene, lang gezogene Diphthong [ei] in „frei“ (vom englischen „free“) ist von der Lippenstellung her sehr passend; ebenso wie das „aufjauchzen“, da sich das Ende des englischen Wortes „rejoicing“ gut mit dem „-zen“ der deutschen Übersetzung deckt. Zwei Besonderheiten in diesem Lied sind die Seufzer bei 00:17:39 („und doch“) und bei 00:17:58 („und ach!“), die ebenfalls von den Übersetzern in Betracht gezogen wurden. Das englische „oh, what's (the matter with me)“ enthält gerundete Lippenstellungen. Die Vokale [o] und [u] liegen von den Stellungen her nahe, und das dunkle [a] im englischen „what“ ähnelt ebenfalls einem [o]. Bei der Passage „und ach“ wird das [a] lang gezogen und die Schauspielerin macht einen Seufzer. Dies wurde von „then why (am I so scared?)“ übersetzt und dadurch der Seufzer sowohl inhaltlich als auch von der Artikulation her perfekt getroffen.

Im selben Lied wird Maria im Bus wieder in der Nahaufnahme gezeigt. Hier gibt es

eine Passage, die stark artikuliert und auch durch Gestik betont wird („und bleiben“ bei 00:19:11). An dieser Stelle wird der Konsonant m im englischen „mind me“ beide Male für das b in „bleiben“ angepasst. Schließlich dient die letzte Passage dieses Liedes als gutes Beispiel, wo Maria langsam auf die Trapp-Villa zugeht und dabei von vorne in der Nahaufnahme gezeigt wird (00:20:45). Das langgezogene „allein“ passt gut zum englischen „alone“, da die Schauspielerin sehr stark artikuliert, wodurch das englische [o] wie ein [a] aussieht.

Das Beispiel für weniger gute Synchronität findet sich in den Liedern *Finde ich Schön* und *Do Re Mi*. Im ersteren findet sich zweimal die Zeile „and then I don’t feel so bad“. Der letzte Vokal fällt an beiden Stellen (00:46:00 und 00:49:45) auf hohe Noten und wird außerdem langgezogen, wodurch sich eine aufgerissene Mundstellung ergibt. Dies passt nicht zur runden Lippenstellung des Vokals [ö] in „schön“.

Im Lied *Do Re Mi* finden sich mehrere nicht so gut synchronisierte Stellen, wie z.B. „Nau“ bei 00:53:39, „Waldeshöh’n“ bei 00:53:42 oder „so“ bei 00:53:44. Diese Stellen bestehen jeweils aus längeren Tönen als der Rest, wodurch unpassende Mundstellungen auffallen. In diesem Fall ist jedoch klar, dass für die ÜbersetzerInnen die Priorität auf dem inhaltlichen Aspekt lag, da dieses Lied Wortspiele enthält, die sehr schwer zu übersetzen sind, insbesondere, wenn Musik dazukommt. So ist es kein Wunder, dass hier nicht allzu genau auf die Lippenbewegungen geachtet werden konnte.

Abschließend lässt sich sagen, dass es schwer zu beurteilen ist, inwieweit die Übersetzer den Aspekt der Lippensynchronität beispielsweise gegenüber dem des Reimes oder der Sinnhaftigkeit vorgezogen haben. Es kann jedenfalls gesagt werden, dass lediglich „kleine“ Fehler gefunden wurden, die erst bei häufigerer Rezeption und genauerer Analyse bemerkt wurden.

4.5.2 Formale Aspekte

Formale Aspekte betreffen einerseits Rhythmus, Silbenanzahl, sowie Reime und stilistische Mittel (wie etwa die Wiederholung bestimmter Phrasen zu Beginn jeder Zeile oder der Aufbau des Liedes). Sie konzentrieren sich nicht auf den Inhalt, sondern darauf, wie dieser vermittelt wird. Aufgrund der vorgegebenen Musik und des (damals) unveränderbaren Bildes, ist es kaum möglich, etwa den Rhythmus stark zu verändern, ohne, dass dies mit Musik oder Bild kollidiert. Ist es möglich, die Silbenanzahl und somit den Rhythmus unverändert zu übernehmen, wo sich doch zwei Sprachen so stark voneinander unterscheiden? Inwieweit haben die ÜbersetzerInnen etwa Wiederholungen in den Zieltext übertragen (können)? Schließlich soll auch untersucht werden, wie stark sie vom Gedanken des Reimes geleitet wurden und welche Rolle dieses Kriterium im Film *The Sound of Music* spielt.

4.5.2.1 Rhythmus, Silbenanzahl, Wiederholungen

Diese drei Aspekte stehen in engem Zusammenhang und lassen sich schwer getrennt untersuchen. Ändert sich die Silbenanzahl, so ändert sich meist auch zwingend der Rhythmus. Können stilistische Mittel wie Wiederholungen nicht in die Zielsprache übernommen werden, muss eventuell ebenfalls der Rhythmus geändert werden. Dazu kommt die allgemeine Schwierigkeit der Lippensynchronisation, sodass keine große Freiheit im Bereich der formalen Aspekte besteht.

Laut Low besteht keine Pflicht, die Silbenanzahl krampfhaft beizubehalten. Dies gilt jedoch hauptsächlich für Bühnenwerke, in denen bei Bedarf auch der Rhythmus oder die Melodie verändert werden können. Sehen wir uns nun anhand von Beispielen an, inwieweit der visuelle Kanal dieses Kriterium beeinflusst.

Im Allgemeinen haben die ÜbersetzerInnen versucht, die Silbenanzahl möglichst gleich zu halten, oft auf Kosten der Kohärenz oder der Sinnhaftigkeit (etwa in *Finde ich schön*: „Tiere im Wald und Feld finde ich schön“ bei Minute 00:45:27 oder „dass diese Kinder (Gott beschütze“) | so will ich mich bemüh'n | und bleiben.“ in *Ich hab' Selbstvertrauen*, Minute 00:19:06). Im Falle von vermehrter Anzahl an Silben wurde oft die im Deutschen gängige Methode des Zusammenführens von Wörtern oder der Verkürzung von Silben, eingesetzt. Beispiele dafür sind etwa „Wie schönster Gesang fern von uns'rer Zeit“ (siehe *Die Täler Entlang*, Minute 00:02:49), „Ich sag's nicht gern, doch hab' ich“ oder „Halt' eine Wolke fest“ (siehe *Maria*, Minute 00:11:19 und 00:11:38), „Tu ich's nicht, ja, dann fehlt mir's an Mut“ (siehe *Ich hab' Selbstvertrauen*, Minute 00:18:17), „Sonnige Frühlingstag' finde ich schön“ (siehe *Finde ich Schön*, Minute 00:45:42) oder „Bleib' mir treu für's Leben“ (siehe *Edelweiß*, Minute 01:24:50).

Es ist auffallend, dass kaum Stellen gefunden wurden, wo die Silbenanzahl abweicht. Das Lied *Ich hab' Selbstvertrauen* (Minute 00:19:42) stellt eine Ausnahme dar:

Ab/C Am7b5 Eb/Bb Ebdim7/Bb Fm7 Bb7 Eb

spring will come a - gain. Be - sides which, you see, I have con - fi - dence in me.

sf

Rodgers/Hammerstein 2006: 27

Die deutsche Übersetzung:

Ich vertraue auf den Frühling jedes Jahr,
Was kann ich denn dafür?
Ich hab' Selbstvertrauen zu mir

Interessant ist, dass die letzten beiden Zeilen zwei Mal im Lied vorkommen. Im zweiten Fall wurde die Passage „besides which, you see“ mit „Was kann ich dafür?“ übersetzt, während im ersten Fall ein weiteres Wort „denn“ hinzugefügt wurde. Hier liegt das Wort „which“ auf einer halben Note, während „besides“ und „you“ nur Achtelnoten gehalten werden. Diese Viertelnote wurde im Deutschen auf zwei Achtelnoten aufgeteilt. Weshalb es an dieser Stelle zu einer Änderung der Silbenanzahl und des Rhythmus kam, bleibt offen. Weitere Änderungen im Bereich der Silben oder Rhythmus wurden nicht gefunden. Diese Kriterien schienen also für die ÜbersetzerInnen sehr wichtig gewesen zu sein, da sie sie mit besonderer Aufmerksamkeit behandelten. Auffallend ist jedoch, dass die deutsche Übersetzung mit weit weniger Wörtern auskommen muss, um die Silbenanzahl zu erhalten. Dies erweist sich als zusätzliche Schwierigkeit in diesem Bereich.

Als Zweites sollen die stilistischen Mittel wie Wiederholung untersucht werden. In mehreren Liedern kommt Wiederholung vor. So beispielsweise bei *Maria*:

How do you solve a problem like Maria?
How do you catch a cloud
And pin it down?
How do you find a word that means Maria?
A flibbertigibbet
A will-o'-the-wisp
A clown
Many a thing you know
You'd like to tell her
Many a thing she ought to understand
But how do you make her stay
And listen to all you say?
How do you keep a wave upon the sand?
How do you solve a problem like Maria?
How do you hold a moonbeam
in your hand? (00:11:35 – 00:12:13)

Weiters:

She is gentle, she is wild,
She's a riddle, she's a child,
She's a headache,
She's an angel,
She's a girl (00:12:31 – 00:12:42)

Die Wiederholungen wurden bzw. konnten nicht in die deutsche Übersetzung übernommen werden. Hier verwendeten die ÜbersetzerInnen zwar eine kreativere Lösung, jedoch ging dadurch das stilistische Mittel verloren:

Ist es zu lösen das Problem Maria?
Halt' eine Wolke fest

Mit dickem Tau
Wer definiert mit einem Wort Maria?
Ein flatternder Irrwisch
Ein Nimm-mich-nicht-ernst
Ein Clown

Ihr möchtet über Vieles
Mit ihr reden
Bitte, dann tut es, nehmt sie an die Hand
Doch wie stelle ich es an
Dass ich sie auch fesseln kann?
Greif doch mal eine Welle auf dem Strand
Ja, ist es zu lösen das Problem Maria?
Halt einen Stern vom Himmel
In der Hand

Auch die zweite Stelle wurde gänzlich ohne Wiederholungen gelöst:

Sie ist artig, sie ist fein,
Und sie kann ein Rätsel sein,
Sie ist schrecklich,
Nein, ein Engel,
Sie ist ein Kind

Bei diesen Beispielen kommen wieder die strukturellen Unterschiede der deutschen und englischen Sprache zum Vorschein, da es den ÜbersetzerInnen nicht möglich war, solche Wiederholungen problemlos zu übernehmen und sie sich stattdessen für neue Strukturen entschieden. Würde man im ersten Beispiel die markierten Zeilen wie im Englischen etwa mit „wie aber...“ beginnen, würden Probleme in den Bereichen der Silbenanzahl oder der Sinnhaftigkeit bzw. Kohärenz auftreten. Beim zweiten Beispiel stellt es einen Nachteil dar, dass das englische „she’s“ nicht ins Deutsche übernommen werden kann. Im Deutschen gibt es zwar mehrere Methoden, um die Silbenanzahl zu verringern, doch „sie ist“ kann nicht verkürzt werden. So konnten die Stellen „she’s a riddle, she’s a child“ oder „she’s an angel“ nicht mit „sie ist ein Rätsel, sie ist ein Kind“ oder „sie ist ein Engel“ übersetzt werden, da eine zusätzliche Silbe an so vielen Stellen mit dem Rhythmus und der Musik kollidieren würde. So wurde zwar die Wiederholung nicht übernommen, doch wurde die Übersetzung dennoch kreativ gelöst, sodass sie verständlich ist und den Inhalt richtig wiedergibt.

4.5.2.2 Reime

Das Beibehalten von Reimen ist einerseits mit großen Schwierigkeiten verbunden, andererseits ist es laut Low besser, bei Bedarf auf Reime zu verzichten, um etwa die Kohärenz oder die Sinnhaftigkeit nicht zu vernachlässigen. Lange Zeit bestand der Irrglaube, dass Reime aus ästhetischen Gründen in jedem Fall beibehalten werden müssen, wodurch

oftmals gekünstelte und schwer verständliche Zieltexte entstanden sind. Betrachten wir nun die Herangehensweise der ÜbersetzerInnen von *The Sound of Music*.

Als erstes Beispiel für die Beibehaltung von Reimen soll das Lied *Sixteen, Going on Seventeen* dienen. Hier war es den ÜbersetzerInnen möglich, alle Reime zu übernehmen.

Rolf :You wait, little girl, on an empty stage
For fate to turn the light on
Your life, little girl, is an empty page
That men will want to write on

Liesl: To write on...

Rolf: You are sixteen going on seventeen
Baby, it's time to think
Better beware, be canny and careful
Baby, you're on the brink

You are sixteen going on seventeen
Fellows will fall in line
Eager young lads and rogues and cads
Will offer you food and wine

Totally unprepared are you
To face a world of men
Timid and shy and scared are you
Of things beyond your kin

You need someone older and wiser
Telling you what to do
I am seventeen going on eighteen
I'll take care of you

Liesl :I am sixteen going on seventeen
I know that I'm naive
Fellows I meet may tell me I'm sweet
And willingly I'll believe

I am sixteen going on seventeen
Innocent as a rose
Bachelor dandies, drinkers of brandies
What do I know of those? (00:35:36 – 00:37:37)

Die letzten zwei Strophen wurden hier nicht zitiert, da diese sich wiederholen und somit keine neuen Erkenntnisse bringen. Zum Vergleich die deutsche Übersetzung:

Rolf: Du weißt, dass dein Herz einen Liebsten hat
Es will nicht einsam bleiben
Dein Leben mein Kind ist ein leeres Blatt
Die Männer wollen drauf schreiben

Liesl: Dann schreib' doch...

Rolf: Du bist sechzehn und du wirst siebzehn
Baby, nun ist bald Zeit
Pass auf dich auf, bedenke bald hängen
Buben an deinem Kleid

Du bist sechzehn und du wirst siebzehn
Bald stehen die Herren an
Sei auf der Hut und halte dich gut
Der Feind Nummer 1 heißt Mann

Nichts ahnend und verwundert stehst
Du vor der Männerwelt
Du bist so schüchtern und du weißt
Nicht, ob sie dir gefällt

Du kennst einen älter und weise
Einen, der denkt für dich
Ich bin siebzehn und werde achtzehn
Halte dich an mich

Liesl: Ich bin sechzehn und werde siebzehn
Ich weiß ich bin naiv
Vielen, die meinen ich bin so süß
Vertraue ich impulsiv

Ich bin sechzehn und werde siebzehn
Unschuldig wie ein Kind
Boys ohne Kragen, Männer mit Wagen
Weiß ich denn wie sie sind

In jeder Strophe findet sich mindestens ein Reim. Die häufigste Form im englischen Ausgangstext ist ABCB, einmal kommt ABAC (4. Strophe) vor, und ebenfalls einmal ABAB (1. Strophe). Die ÜbersetzerInnen haben sich bemüht, alle Reime in der selben Form zu übernehmen, was ihnen bis auf eine Strophe auch gelungen ist. In der 4. Strophe, wo im

Englischen der Reim die Form ABAC hat, wurde im Deutschen ABCB verwendet. Der Reim wurde daher nicht weggelassen, sondern erhielt lediglich eine andere Form. Im Englischen kommen sowohl reine („stage – page“, „think – brink“, „line – whine“), als auch identische („you – you“, „on – on“) sowie unreine („naive – believe“) Reime vor. Im Gegensatz dazu findet sich im deutschen Zieltext eine größere Menge an unreinen Reimen („Männerwelt – gefällt“, „naiv – impulsiv“), doch es wurden ebenso auch reine Reime verwendet („hat – Blatt“, „bleiben – schreiben“, „dich – mich“). Zwar lassen sich geringe inhaltliche Veränderungen erkennen (etwa die Übersetzung „Der Feind Nummer 1 heißt Mann“ für „Will offer you food and whine“, oder „Du bist so schüchtern und du weißt | Nicht, ob sie dir gefällt“ für „Timid and shy and scared are you | of things beyond your kin“), jedoch ist der Zieltext trotz vollständigem Beibehalten der Reime verständlich und kohärent und wirkt nicht gekünstelt.

Auch in anderen Liedern wurde versucht, trotz der geringeren Reimmöglichkeiten der deutschen Sprache möglichst alle Reime aus dem Englischen ins Deutsche zu übernehmen. Hier ein weiteres Beispiel für ihre gelungene Beibehaltung. Im Lied *The Lonely Goatherd* endet fast jede Zeile mit identischen oder unreinen Reimen:

High on a hill was a lonely goatherd

Loud was the voice of the lonely goatherd

Folks in a town that was quite remote, heard

Lusty and clear from the goatherd's throat heard

A prince on the bridge of a castle moat, heard

Men on a road, with a load to tote, heard

Men, in the midst of a table d'hote, heard

Men, drinking beer with the foam, afloat heard

One little girl, in a pale pink coat, heard

She yodeled back to the lonely goatherd

Soon her Mama, with a gleaming gloat, heard

What a duet for a girl and goatherd (01:16:20 – 01:18:06)

Aus Gründen der Übersicht wurden sich wiederholende Passagen nicht zitiert. Wie man sieht, endet jede Zeile mit dem Wort „heard“, manchmal in Kombination mit „goat“ oder „coat“. Das macht dieses Lied einerseits sehr speziell, da es von den verschiedenen Menschen erzählt, die den einsamen Geißhirten hören, andererseits bedeutet genau dies eine Herausforderung für ÜbersetzerInnen. Horstmann und Eberhard entschieden sich, nicht an jedem Zeilenende fast das gleiche Wort zu benutzen, jedoch bemühten sie sich das ganze Lied hindurch um Reime am Zeilenende:

Hoch auf der Alm lebt ein junger Geißhirt
Laut von der Alm blieb der junge Geißhirt

Und in der Stadt hörten alle Leute
Wie sich der Geißhirt des Lebens freute

Ein Prinz, der in seinem Palast war, hörte
Wer auf dem Wege zur Rast war, hörte

Und im Lokal hörte man zur Speise
Biertrinkerbauch, denn die frohe Weise

Ein kleines Mädchen, das langsam dreist wird
Singt voller Freude das Lied vom Geißhirt

Doch die Mama rief durchs halbe Städtchen
Welch ein Duett zwischen Hirt und Mädchen

Zwar findet sich das Verb „hören“ nicht am Ende jeder Zeile, wie im englischen Original, doch kommt es stets an anderen Stellen in den einzelnen Strophen vor. Für die Endreime wählten die ÜbersetzerInnen passenderweise hauptsächlich identische („Geißhirt – Geißhirt“, „hörte – hörte“) oder reine Reime („Leute – freute“, „Speise – Weise“).

Bei der Untersuchung der verschiedenen Lieder konnte festgestellt werden, dass die ÜbersetzerInnen viel Wert auf Reime gelegt haben. Zwar konnten nicht in jedem Lied alle Reime übernommen werden, doch das ist nicht verwunderlich. Meist gelang es den ÜbersetzerInnen auch, die Inhalte bzw. die Emotionen gut zu übertragen und etwa die Wortreihenfolge nicht zu gekünstelt zu gestalten, sodass Kohärenz oder Sinnhaftigkeit kaum durch die Reime gestört werden.

4.5.3 Inhaltliche Aspekte

In diesem Abschnitt soll untersucht werden, inwieweit der Inhalt übernommen oder geändert wurde, ob *key words* beachtet und berücksichtigt wurden, wie passend Sprachregister und Wortreihenfolge gewählt wurden, ob sich Sinnwidrigkeiten in der deutschen Übersetzung finden lassen und ob die Charakterdarstellung berücksichtigt wurde. Alle diese Kriterien beeinflussen die RezipientInnen in ihrer Wahrnehmung und in ihrem Verständnis. Es sollen hauptsächlich die intratextuellen Aspekte, wie der der Kohärenz, untersucht werden.

4.5.3.1 Inhalt

Da es sich bei diesen Liedtexten nicht um informative Texttypen handelt, sondern um expressive, ist das Ziel weniger die Erhaltung jeder Information, sondern das Ausdrücken und

Auslösen der selben Gefühle, sowie der Aufbau des Liedes in der Zielsprache als eigenständiges verständliches Lied. In diesem Bereich haben sich die ÜbersetzerInnen viel Freiheit genommen und im Allgemeinen die Inhalte vieler Passagen geändert, etwa zugunsten der Silbenanzahl.

Als erstes Beispiel soll das Lied *Do Re Mi* dienen. Dieses Lied ist in zweierlei Hinsicht interessant: erstens werden die italienischen Benennungen der Noten gesungen, wobei im englischsprachigen Raum für den 7. Ton „ti“ gängiger ist, während im restlichen Europa eher die Benennung „si“ verwendet wird³⁰. Zweitens werden eben diese Benennungen für Wortspiele verwendet, mit denen Maria den Kindern das Erlernen der Tonleiter erleichtern will:

Let's start at the very beginning
A very good place to start
When you read you begin with A B C
When you sing you begin with Do Re Mi
Do Re Mi? Do Re Mi.
The first three notes just happen to be
Do Re Mi, Do Re Mi
Do Re Mi Fa So La Ti

Doe, a deer, a female deer
Ray, a drop of golden sun
Me, a name I call myself
Far, a long long way to run
Sew, a needle pulling thread
La, a note to follow sew
Tea, a drink with jam and bread
That will bring us back to Do, oh oh oh (00:53:04 – 00:54:03)

Die italienischen Benennungen werden mit Worten ersetzt, die gleich klingen und dennoch existierende Wörter im Englischen sind. So entstehen für die Tonleiter die Wörter „doe“ (Hirschkuh), „ray“ (Strahl), „me“ (ich), „far“ (weit), „sew“ (Nähen) und „tea“ (Tee). Allein für das „la“ wurde kein ähnlich klingendes Wort gefunden, weshalb es als Note „la“ beibehalten wurde. Nun ist es aufgrund des Wortspiels nicht möglich, die deutschen Übersetzungen der den Noten ähnlich klingenden Wörter zu verwenden, da sie den Sinn verlieren würden. Stattdessen mussten die ÜbersetzerInnen mit neuen kreativen Ideen aufkommen. Sie mussten neue deutsche Wörter finden, die den Noten „do re mi fa so la ti“ ähnlich klingen. Diese Hürde lösten sie folgendermaßen:

³⁰ Interessant ist, dass sich in den letzten Jahrzehnten eben durch den Film *The Sound of Music* die Variante „ti“ auch im restlichen Europa mehr etabliert hat.

Jetzt sollten wir aber beginnen
 Auf welche Art merkst du dir
 Wenn du liest, wie beginnst du? A B C
 Wenn du singst, so beginn mit Do Re Mi
 Do Re Mi? Do Re Mi.
 Tons eins, zwei, drei singt immer nur die
 Do Re Mi, Do Re Mi.
 Do Re Mi Fa So La Si
 Ich werde es leichter für euch machen
 Do, das ist ein Fluss mit „Nau“
 Reh, das gibt's in Waldeshöh'n
 Mi heißt „mich“, hier sagt man's so
 Fa, so soll es weitergeh'n
 So, das sagt' ich eben schon
 La, das ist der nächste Ton
 Si, sagt man in Rom für „ja“
 Dann kommt „Do“ und wir sind da, oh oh oh

Abgesehen davon, dass die ÜbersetzerInnen den Unterschied „ti“-„si“ berücksichtigt und die in den deutschsprachigen Ländern gängigere Version verwendet haben, ist weiters interessant, dass sie sich hier, im Gegensatz zum englischen Original, öfters der Umgangssprache bedient haben. Sie lösten die Note „do“ mit „do“, das Wort für „da“ im (u.a. österreichischen) Dialekt. Weiters wurde die Szene miteinbezogen, da Maria mit diesem Wort auf einen Fluss hinweist, den man zwar im Film nicht sieht, doch ist es gut vorstellbar, dass sich irgendwo in der Nähe ein Fluss befindet³¹. Auch das Wort „Nau“ entspringt der Umgangssprache, doch dazu in den folgenden Kapiteln mehr. Die Note „re“ wurde praktischerweise mit „Reh“ gelöst, bei „mi“ handelt es sich wieder um ein umgangssprachliches Wort für „mich“. Für „fa“ wurde kein ähnlich klingendes Wort gefunden, ebensowenig wie für „so“ und „la“. Schließlich wurde aus der letzten Note „si“ das italienische „ja“.

Betrachtet man den englischen Ausgangstext, so fällt auf, dass im Englischen mehr Wortspiele für die Tonleiter mit den italienischen Benennungen möglich sind. So wurden für sieben Noten sechs existierende Wörter gefunden, während es im Deutschen nur fünf sind, die nicht immer in der gleichen Form Teil des Wortspiels sind, wie im Englischen (beispielsweise „do, das ist ein Fluss mit ,Nau“).

Die ÜbersetzerInnen haben gut erkannt, dass ein Festhalten am Inhalt dieses Ausgangstextes keinen Sinn macht, und haben eine neue deutsche „Eselsbrücke“ erfunden, deren Zweck es ist, Kindern das Erlernen der Tonleiter zu erleichtern. Dies ist ihnen, dank der Entfernung vom Ausgangstext gelungen.³²

³¹ Kennt man die Geographie Österreichs, weiß man, dass durch Salzburg der Fluss Salzach hindurchfließt.

³² Für die Neuaufführung des Musicals an der Volksoper in Wien im Februar 2005 wurde der Text des Liedes *Do Re Mi* neu übersetzt, wobei die Tatsache, dass in den deutschsprachigen Ländern nicht die italienische Benennung der Tonleiter, sondern die alphabetische Benennung „c d e f g a h“ gängig ist, berücksichtigt wurde.

Leider wurde auch der Beginn des Liedes geändert, der einer der bekanntesten und meistzitierten Passagen im Film ist: „Let’s start at the very beginning | a very good place to start“. Da das Englische Marias Willen, den Kindern etwas beizubringen, so gut widerspiegelt, und diese Passage auch ihre spielerische Herangehensweise betont, erscheint die deutsche Übersetzung „Jetzt sollten wir aber beginnen | auf welche Art merkst du dir“ als eher ungeschickt, wobei der Humor verloren geht. Eine Vermutung ist, dass die ÜbersetzerInnen das Wort „beginnen“ an die gleiche Stelle wie „beginning“ platzieren wollten, um die Ähnlichkeit zwischen der englischen und der deutschen Sprache auszunutzen und dadurch der Lippensynchronität gerecht zu werden, wodurch die Struktur und Grammatik der deutschen Sprache eine genaue Beibehaltung des Inhalts unmöglich machte.

Betrachten wir nun weitere Beispiele, in denen der Inhalt des Ausgangstextes verändert wurde. Im Lied *Maria* beschwerten sich die Nonnen über das Verhalten von Maria und zählen verschiedene Dinge auf, die sie verbotenerweise macht. So wurde beispielsweise aus „I’ve even heard her singing in the abbey“ (bei Minute 00:11:06) in der deutschen Übersetzung „und immer singt sie Schlager, g’rade Abends“. Hier fällt zwar das Kloster weg, da es durch „Abends“ ersetzt wurde. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass sich die ÜbersetzerInnen aufgrund der Lippensynchronität für dieses Wort entschieden haben, da „abbey“ aufgrund des bilabialen b eine markante Lippenstellung aufweist. Interessant ist, dass aus dem einfachen „singing“ aus dem Englischen „Schlager“ im Deutschen wurde. Dies zeigt wieder die Neigung der ÜbersetzerInnen zu kulturspezifischen Inhalten. Es finden sich noch zwei weitere inhaltliche Änderungen:

She’s always late for chapel
but her penitence is real
she’s always late for everything
except for every meal
I hate to have to say it
but I very firmly feel
Maria’s not an asset to the abbey (00:11:10 – 00:11:25)

Die deutsche Version:

Und kommt sie zur Kapelle
meist zu spät stellt sie sich ein
es ist einfach kein Verlass auf sie
und so wird’s immer sein
ich sag’s nicht gern, doch hab’ ich
so ein komisches Gefühl
Maria kennt noch nicht den Ernst des Lebens

Es entstand eine neue Version dieses Liedes mit dem Titel: *C-D-E*. Dies war eine gute Idee, da auf der Bühne der Aspekt der Lippensynchronität wegfällt, wodurch die Buchstaben statt den italienischen Benennungen nicht störend ist. Weiters ist es auch leichter, Wörter zu finden, die mit eben diesen Buchstaben beginnen (z.B. „C, wie Cellophanpapier“). Diese neu übersetzte Passage findet sich hier:
<http://www.aboutgerman.net/AGNlessons/sound-of-music-trivia.htm>.

Zum einen geht verloren, dass Maria tatsächlich auch Reue zeigt, also selbst weiß, dass sie für das ruhige Leben im Kloster zu stürmisch und laut ist. In der deutschen Übersetzung fällt diese Information ganz weg. Zum zweiten einigen sich die Nonnen (siehe letzte unterstrichene Zeile), dass Maria keine Bereicherung für das Kloster sei. Auch dies wird – vermutlich wieder aus Gründen der Lippensynchronität – mit „kennt noch nicht den Ernst des Lebens“ übersetzt, was etwas ganz anderes aussagt. Diese zwei Informationen kommen auch im restlichen Lied der deutschen Übersetzung nicht vor, was einerseits die Absichten der Nonnen ändert und andererseits Maria verzerrt darstellt. Der Rest des Liedes wurde im Großen und Ganzen vollständig übernommen; es wurden keine groben Änderungen mehr festgestellt.

Ein weiteres Beispiel, das zur Veranschaulichung der inhaltlichen Änderungen in der deutschen Übersetzung dient, ist im Song *I have Confidence*:

Somehow I will impress them
I will be firm but kind
And all those children (Heaven bless them!)
They will look up to me

And mind me. With each step I am more certain
Everything will turn out fine
I have confidence the world can all be mine
They'll have to agree I have confidence in me (00:19:00 – 00:19:30)

An dieser Stelle grübelt Maria auf ihrem Weg zur Trapp-Villa darüber nach, wie sie mit den Kindern umgehen und sich durchsetzen soll, und versucht sich selbst Mut zu machen. Der Aspekt des Mutmachens bleibt in der Übersetzung zwar erhalten, doch die Überlegung nach der richtigen Strategie geht verloren:

Wenn's einen Weg für mich gibt
Ich will ihn mutig geh'n
Dass diese Kinder (Gott beschütze!)
So will ich mich bemüh'n

Und bleiben. Jeder Schritt gibt mir Gewissheit
Alles geht nach meinem Sinn
Ich hab ja Vertrauen, weil ich gläubig bin
Warum steh ich hier? Ich hab Selbstvertrauen zu mir

Im deutschen Text will sie die Familie nicht beeindrucken und nimmt sich auch nicht vor, „firm but kind“ zu sein. Durch die ungeschickt übersetzte dritte und vierte Zeile geht nicht nur Marias Wunsch verloren, dass die Kinder zu ihr hinaufschauen, sondern die deutsche Übersetzung mit „dass diese Kinder [...] | so will ich mich bemüh'n | und bleiben.“ macht außerdem keinen Sinn, es fehlt die Kohärenz. Die Frage, ob das eine Notlösung von seiten der ÜbersetzerInnen war, eventuell aus Gründen der Lippensynchronität, oder ob diese Passage

etwa aus Zeitgründen weniger Aufmerksamkeit erhalten hat, als notwendig, bleibt offen. Ebenfalls als großer Eingriff zählt in der vorletzten Zeile die Information „weil ich gläubig bin“ in der Übersetzung. Es mag zwar stimmen, dass Maria gläubig ist, doch kommt im Original an keiner Stelle vor, dass sie ihr Selbstvertrauen aus ihrem Glauben schöpft.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass an zahlreichen Stellen der Inhalt teils geringfügig, teils stärker geändert wurde, um etwa der Lippensynchronität oder der Silbenanzahl gerecht zu werden. Das Lied *Do Re Mi* bildet eine Ausnahme, da es aus Wortspielen besteht, dessen Inhalt nicht zum Geschehen und zur Geschichte beiträgt.

4.5.3.2 Betonung von *key words*

Die Identifizierung und möglichst genaue Übertragung der *key words* ist ebenfalls von nicht zu vernachlässigender Bedeutung. Da diese Wörter musikalisch oder von den SängerInnen etwa durch hohe oder lange Noten verstärkt werden, müssen auch in der Übersetzung Schlüsselwörter an diese Stellen platziert werden. Wird das von dem/der ÜbersetzerIn nicht berücksichtigt, verlieren erstens die Schlüsselwörter ihre Bedeutung und zweitens werden unwichtige Wörter unnötigerweise betont, was wiederum mit der Intention des/der KomponistIn und LibrettistIn des Ausgangstextes nicht konform geht.

Es sollen zwei Beispiele aufgezeigt werden, in denen *key words* eindeutig betont werden, um zu untersuchen, ob sie in die deutsche Übersetzung übernommen wurden. Als erstes Beispiel soll das Lied *The Sound of Music* dienen. Bei der Passage ab Minute 00:03:10 werden immer wieder Wörter durch höhere Noten betont:

The image displays a musical score for the song "The Sound of Music". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Chord symbols are placed above the vocal line, and some are placed above the piano line. The first system of music has the lyrics: "My heart wants to beat like the wings of the birds that rise from the lake to the". The second system of music has the lyrics: "trees. My heart wants to sigh like a chime that flies from a church on a". The chord symbols for the first system are: Bb, Bbdim7, F/A, F/C, Bb, Bbdim7. The chord symbols for the second system are: F/A, F/C, Bb, Bbdim7, F/A, F/C, G7/D, Db7b5. The piano accompaniment is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic.

Rodgers/Hammerstein 2006: 75

Wie man an den Noten erkennen kann, werden folgende Wörter betont: „rise“ und „flies“ durch (im Gegensatz zu den anderen) hohe Noten , sowie „lake“, „trees“, „church“ und „breeze“ (nicht in der Abbildung) durch halbe Noten. Hier ist die deutsche Übersetzung zu dieser Stelle:

Mein Herz wünscht, ein Vogel zu sein
 Dessen frohes Lied hoch vom Baume erklingt.
 Mein Herz möchte schlagen wie Glockenklang
 den der Schall zu mir bringt

Im Englischen wurden kurze Wörter gewählt, die Natur oder Freiheit symbolisieren. Wie wir am deutschen Text sehen, mussten oft mehrsilbige Wörter gewählt werden, wobei nur eine Silbe auf die betonte Note fallen kann. Das ist der Fall bei „Bau(me)“ statt „lake (to)“, „(er)klingt“ statt „(the) trees“ und „(Glocken)klang“ statt „(chime that) flies“. Man kann jedoch feststellen, dass die betonten Wörter oder Silben im Deutschen ebenfalls so gewählt wurden, dass sie mit dem Thema Natur oder (in dem Fall) Musik zusammenhängen.

Betrachten wir ein zweites Beispiel. Auch im Lied *I have Confidence* wurde das Betonen von *key words* erkannt:

Moderato (rubato)

MARIA:

What will this day be like? I won-der. — What will my fu-ture

mp *p*

Più mosso

be? I won-der. — It could be so ex-cit-ing to be out in the world, to be

mp

free. My heart should be wild-ly re-joic-ing. Oh, what's the mat-ter with

mp

Rodgers/Hammerstein 2006: 22

Durch hohe Noten werden die Wörter „day“, „fu(ture)“, „out“ und „free“ betont. Auf den folgenden Seiten auch „adventure“, „things“ und „dared“ durch halbe Noten. Die deutsche Übersetzung sieht folgendermaßen aus:

Was dieser Tag mir bringt? Wer weiß es?
Was in der Ferne winkt? Wer weiß es?
Ich hab oft sagen hören, es wär schön in der Welt,
Wär man frei
Mein Herz müsste fröhlich aufjauchzen
Und doch ist es schwerer als Blei
Ich wollt ja ein Abenteuer
Was keiner wagt, das wollte ich (00:17:06 – 00:17:55)

Auch hier wurden Wörter gewählt, die Zukunft, Freiheit und Abenteuer symbolisieren, es wurde also auf die Betonung der *key words* geachtet. Allgemein lässt sich daher sagen, dass die Betonung wichtiger Wörter durch hohe bzw. lange Töne berücksichtigt und im Großen und Ganzen übernommen wurde.

4.5.3.3 Wortreihenfolge, Sinnhaftigkeit, Kohärenz

Versucht man diese drei Kriterien getrennt voneinander zu betrachten, wird man schnell merken, dass das wenig zielführend und auch kaum durchführbar ist, da eine allzu verdrehte Wortreihenfolge die Sinnhaftigkeit und damit auch die Kohärenz stört. Deswegen sollen diese drei Aspekte im Zusammenhang zueinander untersucht werden.

Wenig nachvollziehbare Wortreihenfolgen finden sich immer wieder im Film. Im Lied *Ich hab‘ Selbstvertrauen* findet sich im Deutschen die Zeile „ein bisschen mehr Mut fehlt mir allein | mir keine Feigheit zu verzeihen“ (00:18:28). Hier merkt man sofort, dass die ÜbersetzerInnen dem Reim Priorität gaben, jedoch ist diese Passage aufgrund der Wortstellung schwer verständlich. Auch die ständige Frage „warum steh‘ ich hier?“ (z.B. bei Minute 00:18:57) erscheint ein wenig aus dem Kontext gerissen. Im Englischen werden ganze Sätze verwendet wie „but I’ll make them see I have confidence in me“ oder „they’ll have to agree I have confidence in me“. Vermutlich wurde diese Passage mit solch einer ungeschickten Frage übersetzt, da eine wörtlichere Übersetzung im Deutschen eine Gefahr für die Silbenanzahl bedeuten würde.

Wie bereits beschrieben, weist auch das Lied *Do Re Mi* eine nicht kohärente Stelle auf: „Let’s start at the very beginning | a very good place to start | When you read you begin with“ bei Minute 00:53:04 wurde übersetzt mit „Jetzt sollten wir aber beginnen | auf welche Art merkst du dir | wenn du liest, wie beginnst du?“ Die zweite Zeile wirkt völlig unpassend, da es ohne logischem Grund nach der ersten Zeile eingefügt wurde und in der dritten Zeile nicht weitergeführt wird.

Weitere „holprige Stellen“ finden sich schließlich im Lied *Finde ich Schön*. Bei Minute 00:45:12 singt Maria „These are a few of my favorite things“. Diese Zeile kommt insgesamt 6

mal in diesem Lied vor, weshalb sie eine wichtige Rolle einnimmt. Im Deutschen wurde das geändert und es wurde für jede dieser Zeilen ein neuer Text geschrieben, die allerdings alle mit „finde ich schön“ enden, um zumindest einen Teil der Repetition beizubehalten. In der zweiten Strophe wurde diese Zeile mit „Tiere im Wald und Feld finde ich schön“ (Minute 00:45:28) übersetzt. Nicht nur ist diese Passage grammatikalisch verwerflich, sie ist eben deshalb (und aufgrund des schnellen Tempos) schwer bis gar nicht verständlich. Hier hatten die ÜbersetzerInnen versucht, die Silbenanzahl beizubehalten, denn eine weitere Silbe hätte man nicht mehr hinzufügen können, um etwa „Tiere im Wald und am Feld finde ich schön“ zu erhalten. Die zweite ähnlich störende Stelle ist bei Minute 00:45:47: „When the dog bites, when the bee stings“ hatte man mit „Wenn der Hund bellt und ist bissig“ übersetzt. Es wurde versucht, das Bild des Hundes beizubehalten, jedoch entstand vermutlich ebenfalls aufgrund der Silbenanzahl eine störend unnatürliche Passage. Dennoch ist diese zumindest verständlich. Schließlich soll die Stelle bei Minute 00:45:54 aufgeführt werden: „I simply remember my favorite things | and then I don’t feel so bad“. In der deutschen Version: „Ganz einfach sofort wird mein Kummer vergeh’n | ich denke an das, was schön“. Zum einen ist der Teil „ganz einfach sofort“ ungeschickt. Zum anderen wird die letzte Zeile als störend empfunden. Es ist zwar verständlich, doch grammatikalisch fehlt im Nebensatz das Verb, was man vermutlich ebenfalls aufgrund der Silbenanzahl wegließ.

Anhand der Beispiele sollte gezeigt werden, dass nicht selten etwa zugunsten der Silbenanzahl auf Kohärenz und Sinnhaftigkeit verzichtet wurde. Ob diese Entscheidungen bewusst getroffen wurden oder ob den ÜbersetzerInnen zu wenig Zeit für kreativere Lösungen zur Verfügung stand, bleibt offen.

4.5.3.4 Charakterdarstellung

Die Wahl der Wörter bzw. des Sprachregisters ist in großem Maße von der Charakterdarstellung abhängig. So müssen Charaktereigenschaften der verschiedenen DarstellerInnen berücksichtigt werden und der Zieltext dementsprechend gestaltet werden. Wie bereits erwähnt, neigen die ÜbersetzerInnen zu umgangssprachlichen Ausdrücken bzw. Wörtern aus Dialekten, was die Tatsache, dass der Film in Salzburg spielt und die Figuren ÖsterreicherInnen sind, verstärkt und unterstützt. So singt Maria häufig Schlager (Minute 00:11:06), anstatt nur „singing in the abbey“. Es wurden Wörter wie „Nau“ (Minute 00:53:37), was aus dem Süddeutschen bzw. Schweizerischen stammt (Nauen) und „kleines Schiff“ heißt, verwendet.

Schließlich werden in der deutschen Übersetzung beispielsweise oft Nebensätze oder Füllwörter als stilistisches Mittel verwendet. So drücken Nebensätze beispielsweise im Lied *Ich hab’ Selbstvertrauen* die Unsicherheit und Zerstreutheit von Maria aus, während sie versucht, sich selbst Mut zu machen: „Ein Kapitän mit sieben Kindern | Ist nichts Schlimmes, wirklich nicht“ (00:18:07), „Tu ich’s nicht, ja, dann fehlt mir’s an Mut“ (00:18:17) oder

„Wenn du erwachst, steh auf! Und tu was!“ (00:19:57)

Das Lied *So Long, Farewell* dient ebenfalls der Charakterdarstellung, doch dieses soll im Unterkapitel der inhaltlichen Synchronität behandelt werden, da es von beiden Blickwinkeln betrachtet werden sollte.

4.5.4 Visuelle Aspekte

Der Zieltext muss mit jeglichen am Bildschirm sichtbaren Gestiken, Mimiken, Gegenständen usw. übereinstimmen. Die Beeinflussung des Textes durch den visuellen Kanal wird für unsere Zwecke in zwei Kriterien eingeteilt: die Gestensynchronität sowie die inhaltliche Synchronität.

4.5.4.1 Gestensynchronität

Insbesondere beim Gesang werden manche Wörter oder ganze Passagen durch Gestik oder Mimik der SchauspielerInnen betont. Hierzu gehören Kopf- bzw. Handbewegungen sowie etwa Gesichtsausdrücke. Hier finden sich einige Beispiele, die die Berücksichtigung solcher Passagen durch die ÜbersetzerInnen gut veranschaulichen und zeigen, dass sie die Herausforderung gut gemeistert haben.

Betrachtet man das Lied *Maria*, so kommen hier mehrere Stellen vor, in denen die Nonnen ihr Gesagtes durch Handbewegungen unterstreichen:

She climbs a tree and scrapes her knee (00:10:56)

And underneath her wimple

She has curlers in her hair (00:11:03)

How do you catch a cloud

And pin it down? (00:11:38)

But how do you make her stay

And listen to all you say? (00:11:54, 00:13:03)

She'll out pester any pest

Drive a hornet from its nest

She can throw a whirling dervish

Out of whirl (00:12:25)

Die unterstrichenen Passagen sind jene, die Gesten irgendeiner Form enthalten. In der ersten Zeile sieht Schwester Berthe bei „scrapes her knee“ hinunter und deutet auf ihr Knie. Dank der Ähnlichkeit der englischen Sprache mit der deutschen ist es nicht schwer „knee“ mit „Knie“ zu übersetzen. Zwar ist die Wortreihenfolge bei „Sie hopst und schlägt sich auf das Knie“ ein wenig verdreht, doch der Text passt unumstritten mit der Geste überein. Die weiteren deutschen Lösungen zu oben zitierten Stellen sehen folgendermaßen aus:

Sie hopst und schlägt sich auf das Knie

Und unter ihrem Schleier
Trägt sie Lockenwickler gar

Halt‘ eine Wolke fest
Mit dickem Tau

Doch wie stelle ich es an
Dass ich sie auch fesseln kann?

Sie erbittet und erpresst
Treibt Hornissen aus dem Nest
Und dann kann sie so verdreht sein
wie der Wind

Das Wort „curlers“ wird durch eine Deutung auf den Kopf verstärkt. Zwar besteht „Lockenwickler“ aus mehreren Silben, doch wurde dieses Wort an die richtige Stelle eingesetzt, sodass es mit der Handbewegung übereinstimmt. Die Stelle „pin it down“ wird von der Mutter Oberin verbildlicht, indem sie mit der Hand einen Seil zeichnet, der am Boden festgemacht wurde. So ist es passend, dass die ÜbersetzerInnen für die deutsche Übersetzung nicht das Verb übernommen, sondern einen Nomen mit einem passenden Adjektiv gewählt haben: „mit dickem Tau“. Bei der nächsten Passage zeigen die Nonnen bei den Worten „how“ und „listen“ durch eine Gestik, die Ungeduld andeutet, ihre Frustration. Die erste Passage wurde passend mit dem Wort „wie“ gelöst, für die zweite musste jedoch statt einem Verb das Personalpronomen „ich“ eingefügt werden, was ebenso passend ist. Gegen Ende des Liedes kommt diese Passage erneut vor (Minute 00:13:04), doch da wurde das Personalpronomen mit „er“ ersetzt: „doch wie stellt’s einer an | dass er sie auch fesseln kann“. Schließlich werden in der letzten aufgeführten Passage die Wörter „hornet“ und „out of whirl“ zwar nicht verbildlicht, jedoch ebenfalls durch Gesten unterstrichen. Das deutsche „Hornissen“ wurden wieder problemlos an die richtige Stelle gesetzt, und „so verdreht sein wie der Wind“ passt ebenfalls, wenn Nonne Sophia die Augen dreht und dabei gestikuliert.

Es finden sich weitere Beispiele für gute Gestensynchronität. Wie bereits erwähnt, finden sich zwei gut gelöste Stellen im Lied *I have Confidence*. Hier seufzt Maria an zwei Passagen auf: bei 00:17:39 „oh, what’s (the matter with me?)“ und bei 00:17:58 „Then why (am I so scared?)“, wobei sie stockt und an der ersten Stelle ihre Schultern nach vorne fallen lässt und bei der zweiten Stelle bleibt sie stehen und zieht die Schultern nach oben. Es wurde bereits festgestellt, dass „und doch (ist es schwerer als Blei)“ und „Und ach! (Nun fürcht‘ ich mich)“ sich als Lösungen sehr gut eignen.

Es kann daher festgestellt werden, dass die Gestensynchronität gebührend berück-

sichtigt und keine groben Fehler in diesem Bereich gefunden wurde.

4.5.4.2 inhaltliche Synchronität

Bei der inhaltlichen Synchronität konnte nur ein Beispiel gefunden werden, das untersucht werden konnte. Hier handelt es sich um die Synchronität des Gesagten bzw. in diesem Fall Gesungenen mit dem Geschehen am Bildschirm. Oft lässt sich daher die inhaltliche Synchronität nur schwer von der Gestensynchronität trennen. Ist beispielsweise das Wegwerfen eines Apfels Gesten- oder inhaltliche Synchronität? Oder die mimische Darstellung von Trinken Teil einer Choreographie? Auch von der Charakterdarstellung lässt sich die inhaltliche Synchronität schwer unterscheiden, da Charakterzüge oft erst durch Gestiken, Mimiken oder dem Gesagten bzw. Gesungenen ausgedrückt werden.

Bei dem Beispiel, das untersucht werden soll, handelt es sich um das Lied *So Long, Farewell*. Wie bereits im Unterkapitel der Charakterdarstellung erwähnt, überschneiden sich diese beiden Aspekte. In diesem Lied verabschieden sich die Kinder bei einem Ball von Gästen, um schlafen zu gehen. Dafür haben sie gemeinsam mit Maria ein Lied vorbereitet, in dem jedes der Kinder eine kurze Passage, die zu seinem Charakter und Alter passt, singt:

So long, farewell, auf wiedersehen, good night.

I hate to go and leave this pretty sight.

So long, farewell, auf wiedersehen, adieu

Adieu, adieu, to you and you and you.

So long, farewell, au revoir, auf wiedersehen.

I'd like to stay and taste my first champagne

So long, farewell, auf wiedersehen, goodbye

I leave and heave a sigh and say goodbye

I'm glad to go, I cannot tell a lie

I flit, I float, I fleetly flee, I fly

The sun has gone to bed and so must I (01:34:11 – 01:36:02)

Analog die deutsche Übersetzung:

Ade, lebt wohl, auf Wiedersehen, gut Nacht

Ich hätt' noch gar nicht an mein Bett gedacht

Ade, lebt wohl, auf Wiedersehen, adieu

Adieu, adieu, nun ist's genug, ich gehe

Ade, lebt wohl, Au revoir, auf Wiedersehen

Nur ein Glas Sekt, das darf ich nicht verschmähen

Ade, lebt wohl, auf Wiedersehen, goodbye

Es hilft ja nichts, es sei adieu, goodbye

Ich möcht' nicht lügen, gern enteile ich jetzt

Ich fliege wie ein Vogel in sein Nest

Ich wünsche, dass ihr mich nicht gleich vergesst

Die Stellen, die mit „So long“ bzw. „Ade, lebt wohl“ beginnen, werden von allen Kindern gemeinsam gesungen. Die restlichen Zeilen sind diejenigen, die die Kinder charakterisieren. Die Zeile „I hate to go and leave this pretty sight“ wird von Martha, der zweitjüngsten der Trapp-Kinder gesungen. Zwar sieht man ihrem Gesichtsausdruck nicht an, dass sie traurig ist zu gehen, doch der Charakterdarstellung willen ist es von Bedeutung, dass die Emotionen des Kindes richtig übertragen werden. Hierfür eignet sich „Ich hätt‘ noch gar nicht an mein Bett gedacht“ gut. Die vierte Zeile ist Kurts Passage. Er ist der ältere der beiden Buben, weshalb er seine Zeile mit Souveränität und Ernsthaftigkeit singt, um erwachsen zu wirken. Die Zeile „Adieu, adieu, to you and you and you“ mit „Adieu, adieu, nun ist’s genug, ich gehe“ zu übersetzen ist insofern gelungen, als dass sie auch Souveränität ausdrückt und Kurt sich – wie ein Erwachsener – ohne Widerrede zurückzieht, wenn die Zeit dafür reif ist. Als nächstes ist Liesl, die älteste der Kinder dran: „I’d like to stay and taste my first champagne“. Sie ist diejenige, die sich bereits in die Gruppe der Erwachsenen integrieren möchte. Als ihr Vater jedoch ihre Bitte um ihren ersten Glas Sekt verneint, sieht man ihr die Enttäuschung an. Deshalb ist es wichtig, dass sowohl der kurze Dialog mit dem Vater als auch der enttäuschte Gesichtsausdruck in der Übersetzung berücksichtigt werden. Passend wurde diese Passage mit „nur ein Glas Sekt, das kann ich nicht verschmähen“ übersetzt. Als nächstes folgt der jüngere Sohn mit „I leave and heave a sigh and say goodbye“. Danach folgt während seinem Verlassen des Schauplatzes ein langgezogenes „goodbye“, das wie ein Seufzen klingen soll. Dieser Inhalt ist zwar im Deutschen „es hilft ja nichts, es sei adieu, goodbye“ verloren gegangen, doch spricht m.E. das langgezogene „goodbye“ an sich genug für das Charakter des Kindes. Die beiden nächsten Zeilen werden von den beiden mittleren, verträumteren Mädchen gesungen. Auch hier passt zum Gesichtsausdruck von Brigitta, dass sie nun gern schlafen geht („Ich möcht‘ nicht lügen, gern enteile ich jetzt“), ebenso wie die Zeile „Ich fliege wie ein Vogel in sein Nest“ zur kleinen Tanzeinlage von Louisa. Das Wortspiel aus dem Englischen geht zwar verloren, doch das Bild eines Vogels wurde beibehalten, um dem Flügelschlagen von Louisa gerecht zu werden. Schließlich kommt die Kleinste der Kinder dran, bei der nicht ausdrücklich auf den Gesichtsausdruck geachtet werden muss.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei der Passage im Film, wo die inhaltliche Synchronität eine große Rolle spielt, sehr wohl darauf geachtet wurde. Es sind keine groben Fehler aufgefallen. Es wurden also sowohl Charakterzüge, als auch die inhaltliche Synchronität berücksichtigt. Im restlichen Film wurde keine weitere Stelle gefunden, bei der inhaltliche Synchronität eine große Rolle spielt.

4.5.5 Fazit

Es konnte anhand der Untersuchung gezeigt und bestätigt werden, was bereits in Kapitel 3 festgestellt wurde, nämlich, dass das Übersetzen von Liedern, insbesondere, wenn diese in einen Film eingebettet sind, keine leichte Tätigkeit ist und von den ÜbersetzerInnen eine große Menge an Kreativität, Hintergrundwissen und Flexibilität abverlangt.

Die Wichtigkeit der vier Aspekte – Artikulationsmodalitäten, formale, inhaltliche sowie visuelle Aspekte – muss ständig abgewogen werden und es muss stets versucht werden, eine Balance zwischen ihnen zu finden. Die Untersuchung ergab, dass sich im konkreten Fall der Übersetzung von *The Sound of Music* die ÜbersetzerInnen die Priorität hauptsächlich auf die Reime (formaler Aspekt) sowie Lippen- und Gestensynchronität (Artikulationsmodalitäten bzw. visueller Aspekt) gesetzt haben, während etwa Sinnhaftigkeit und Kohärenz (inhaltliche Aspekte) darunter litten.

5 Zusammenfassung

Thema dieser Arbeit war die Problematik der Sangbarkeit in Übersetzungen von Filmmusicals. Dies stellt sich aufgrund der dem visuellen Kanal und der den audiovisuellen Texten eigenen Charakteristika insofern als eine Herausforderung dar, als dass manche Aspekte der Sangbarkeit bei musikalischen Bühnenwerken modifiziert oder weggelassen und der Aspekt der Lippen-, Gesten- und inhaltlichen Synchronität hinzugefügt werden müssen. Der erste Teil der Arbeit über die theoretischen Grundlagen aus der Translationswissenschaft dient als Vorbereitung für die Analyse. Im Mittelteil wurde das Thema der Sangbarkeit näher beleuchtet, aus dem dann das Modell für die Analyse zusammengestellt werden konnte. Der letzte Abschnitt zeigt die Überlegungen und Erkenntnisse der Untersuchung, wobei der Film *The Sound of Music* und seine deutsche Übersetzung hinsichtlich Artikulationsmodalitäten, formale, inhaltliche und visuelle Aspekte analysiert wurde.

Zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen zählen die funktionsorientierte Theorien der Skopostheorie (Reiß und Vermeer 1984) und die Theorie des Translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984). Aus diesen ging hervor, dass sich der/die ÜbersetzerIn stets den Zweck seines Zieltextes vor Augen halten muss. Im Fall der Synchronisation eines Filmmusicals besteht der Skopos aus der Sangbarkeit und dadurch der Verständlichkeit des übersetzten Liedtextes. Die zweite Erkenntnis war, dass nach Holz-Mänttari (1984) TranslatorInnen in einem Translationsgefüge ExpertInnen sind, und ihr ExpertInnenwissen mit jenem der anderen AktantInnen teilen müssen, um ein zufriedenstellendes Produkt erstellen zu können. Um also dem Skopos und dem ExpertInnenwissen gerecht zu werden, sollte der/die ÜbersetzerIn eines Filmmusicals immer mit SynchronregisseurInnen, SängerInnen, TontechnikerInnen usw. zusammenarbeiten.

Filmmusicals sind audiovisuelle Texte. Das bedeutet, dass der/die ÜbersetzerIn mit den spezifischen Schwierigkeiten der Übersetzung solcher Texte vertraut sein muss. Er/Sie muss die visuellen und akustischen Kanäle, sowie ihr Zusammenwirken bzw. Abhängigkeit voneinander kennen, um diese bei der Übersetzung berücksichtigen zu können. Es müssen sowohl verbale als auch non-verbale Zeichen verstanden und beachtet werden. Schließlich gilt es, den übersetzten Text unter anderem sowohl den Lippenbewegungen als auch den Gesten, Mimiken und den am Bildschirm sichtbaren Geschehen anzupassen.

Das Thema der (Film-)Musicalübersetzung und Sangbarkeit forderte besondere Aufmerksamkeit. Es wurde festgestellt, dass Filmmusicals sowohl aus modalen als auch aus medialen Aspekten bestehen, wobei die modalen Aspekte den multimodalen Charakter und sprachliche, musikalische und szenische Zeichen eines solchen Filmes beinhalten, und dass es sich bei den medialen Aspekten um das Medium Fernsehen und ihren Einfluss auf den Film, den Liedtexten und in weiterer Folge auch auf die Übersetzung handelt. Der Abschnitt über Sangbarkeit sollte dazu dienen, einen Überblick über dieses Thema zu geben, wobei die Sangbarkeit hauptsächlich aus der Perspektive der Bühne beleuchtet wurde, da keine konkrete

Literatur über Sangbarkeit bei Filmmusicals gefunden wurde. Diese artikulatorischen, sprachlichen und musikalischen Aspekte der Sangbarkeit dienten schließlich als Grundlage für jene Aspekte, die für Filmmusicals relevant sind und die im dritten Abschnitt festgehalten wurden. Hier wurden die Unterschiede zwischen Sangbarkeit auf der Bühne und Sangbarkeit im Film festgelegt, wobei etwa der Atembarkeit ein geringerer Stellenwert zugeschrieben wird, und jene Aspekte wie etwa Kostüme oder Spielbarkeit weggelassen sowie der Aspekt der Lippen-, Gesten- und inhaltlichen Synchronität hinzugefügt wurden.

Das letzte und analytische Kapitel dieser Arbeit wurde dem Film *The Sound of Music* und ihrer Übersetzung, sowie deren Analyse gewidmet. Als Hintergrundinformationen dienten die wahre Geschichte über Maria von Trapp, die deutschen Heimatfilme *Die Trapp-Familie* (1956) und *Die Trapp-Familie in Amerika* (1958), welche in den deutschsprachigen Ländern großen Erfolg genossen, die Idee zum und die Anfänge des Broadway-Musicals, das nach weltweitem Erfolg als Grundlage für den Film *The Sound of Music* diente. Schließlich wurden auch die Rezeption und die Unbekanntheit des Filmes in den deutschsprachigen Ländern untersucht, um klarzustellen, dass nicht etwa eine schlechte Übersetzung oder Synchronisation des Filmes der Grund für die Ablehnung gewesen ist.

Im Analyseteil wurde die englische Original- mit der deutschen Synchronfassung verglichen. Es wurden die Artikulationsmodalitäten sowie die formalen, inhaltlichen und visuellen Aspekte aus dem vorherigen Kapitel sowohl am Original als auch an der Übersetzung untersucht und die Ergebnisse miteinander verglichen. Dabei wurde jede Erkenntnis mit Beispielen untermauert, um diese zu veranschaulichen. Die getrennte Untersuchung der vier festgelegten Aspekte erwies sich als Herausforderung, weshalb oft Überschneidungen zu finden sind. Dabei wurde unter anderem gezeigt, dass die Schwierigkeiten, die im theoretischen Teil vorgestellt wurden, alle vorhanden sind, wobei aber die ÜbersetzerInnen des Filmes die Gewichtung auf jeweils andere Aspekte legten, als erwartet.

Wie aus dem letzten Kapitel hervorgeht, konnten leider keine Hintergrundinformationen über die ÜbersetzerInnen gefunden werden. So musste die Analyse ohne diese Informationen durchgeführt werden. Allerdings kann – insbesondere nach der Untersuchung – angenommen werden, dass sie entweder über Erfahrung im Bereich der Translation bzw. Synchronisation verfügten oder aber selbst LibrettistInnen waren. Anhand der Analyse wird klar, dass sich die ÜbersetzerInnen Gedanken darüber machten, welchem Aspekt sie an welcher Stelle mehr Priorität geben, um einen möglichst sangbaren und verständlichen Zieltext produzieren zu können.

Aus der Analyse geht zum einen hervor, dass die ÜbersetzerInnen zwar die Artikulationsmodalitäten, also die Artikulation von Vokalen und Konsonanten im Hinblick auf Atembarkeit, beachtet und gut umgesetzt haben, dass sie aber etwa den Kriterien des Reimes oder der Silbenanzahl gleich viel Priorität zugeschrieben haben. Die Beispiele zeigen, dass die Wahl der Vokale und Konsonanten meist im Bezug auf Tonhöhe und Lautstärke gewählt wurden. Selbstverständlich ist es aufgrund der Unterschiede zweier Sprachen nicht möglich,

stets die gleichen Vokale wie im Original zu verwenden, doch wurde versucht, hohe bzw. sehr hohe sowie tiefe Töne für die SynchronsprecherInnen so angenehm wie möglich zu gestalten. Im Bezug auf die Konsonanten wurde herausgefunden, dass die deutsche Sprache konsonan-tenreicher ist, als die englische, wodurch – handelte es sich um die Übersetzung eines Bühnenwerkes – die Atembarkeit leiden würde. Da es beim Synchronisationsprozess allerdings mehrere Möglichkeiten der Aufnahme gibt und die Gegebenheiten in einem Synchronstudio sich von jenen auf der Bühne unterscheiden, stellt dieser Aspekt kein so großes Problem dar. Weiters wurde mit großer Zufriedenheit festgestellt, dass sowohl die qualitative als auch die quantitative Lippensynchronität im Großen und Ganzen erreicht wurde.

Im Bereich der formalen Aspekte war auffällig, dass der Silbenanzahl sowie den Reimen von den ÜbersetzerInnen große Wichtigkeit zugeschrieben wurde. Dabei ist verständlich, dass insbesondere bei einem Film, wo geänderte Musik bzw. Rhythmus sehr schwer dem Bild anzupassen sind, die ÜbersetzerInnen die Silbenanzahl möglichst konstant zu halten ver-suchen. Auch unterlagen sie dem Irrglauben, dass möglichst alle Reime so gut es geht im Zieltext erhalten bleiben sollten. Die gesetzten Prioritäten auf diese beiden Aspekte wirkten sich negativ auf den Bereich der Sinnhaftigkeit und Kohärenz aus, da übersetzte Passagen oft sinnlos waren oder eine gekünstelte Wortreihenfolge aufwiesen. Die Betonung von *key words* und die Charakterdarstellung wurden gut erfüllt.

Auch der Inhalt wurde an nicht wenigen Stellen verändert. Dies passierte teilweise zugunsten der Charakterdarstellung, teilweise etwa der Reime willen, jedoch ist es nicht in jedem Fall nachvollziehbar. Schließlich wurde ebenfalls mit Zufriedenheit erkannt, dass die Aspekte sowohl der Gesten- als auch der inhaltlichen Synchronität erfüllt wurden.

Die Hypothese dieser Arbeit war, dass ÜbersetzerInnen von Liedtexten sich Grundkenntnisse im Bereich der Sangbarkeit aneignen, und sich den Skopos des Zieltextes immer vor Augen halten sollten, um jene Flexibilität entwickeln zu können, die sie für die ständige Gewichtung der einzelnen Aspekte brauchen. Beides kann bestätigt werden. Ohne Grundkenntnisse ist es unmöglich, auch nur einen annähernd sangbaren Text zu verfassen. Jedoch muss man sich auch im Klaren sein, dass die Sangbarkeit aus vielen verschiedenen Aspekten besteht, zwischen denen es immer eine Balance zu finden gilt. Schließlich wurde zusätzlich festgestellt bzw. bestätigt, dass die Zusammenarbeit der ÜbersetzerInnen mit dem gesamten Produktions- bzw. Synchronisationsteam von essentieller Wichtigkeit für die Erstellung eines sangbaren Zieltextes ist.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

- Aphorismen.de – Aphorismen, Zitate, Sprüche und Gedichte. In: <http://www.aphorismen.de/zitat/100437>, Stand: 15.08.2015
- Duden online. <http://www.duden.de>, Stand: 5.08.2015.
- IMDb. The Sound of Music. http://www.imdb.com/title/tt0059742/?ref =nv_sr_1, Stand: 3.08.2015.
- Rodgers, Richard; Hammerstein, Oscar. 2006. *The Sound of Music – vocal selections*. Milwaukee: Hal Leonard.
- The Sound of Music – Meine Lieder, meine Träume*. DVD. 2005, Film von 1965. Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Sekundärliteratur:

- Antonini, Rachele; Chiaro, Delia. 2005. The Quality of Dubbed Television Programmes in Italy: the experimental design of an empirical study. In: Boni, M.; Maxwell, N. *Cross-Cultural Encounters: Linguistic perspectives*. Rom: Officina Edizioni.
- Axton, Charles; Zehnder, Otto. 2002. *Reclams Musicalsführer*. Stuttgart: Reclam.
- Chaume Varela, Frederic. 2004a. Synchronization in dubbing – A translational approach. In: Orero, Pilar. *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Chaume Varela, Frederic. 2004b. Film Studies and Translation Studies: Two Discipline at Stake in Audiovisual Translation. In: *Meta* 49 (1).
- Chiaro, Delia. 2009. Issues in Audiovisual Translation. In: Munday, Jeremy. *The Routledge companion to translation studies*. London: Routledge.
- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. In: *Babel. International Journal of Translation* 35:4.
- Díaz Cintas, Jorge. 2003. Audiovisual Translation in the Third Millennium. In: Anderman, Gunilla. *Translation today – Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, Jorge; Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publ.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008. Audiovisual Translation comes of age. In: Chiaro, Delia. *Between text and image – updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Fawcett, Peter. 1983. Translation modes and constraints. In: *The Incorporated Linguist* 22.
- Fodor, István. 1976. *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.

- Franzon, Johan. 2005. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. In: Gorlée, Dinda. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Gambier, Yves. 2003. Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. In: *The Translator* 9 (2).
- Gambier, Yves. 2013. The position of audiovisual translation studies. In: Millán, Carmen. *The Routledge handbook of translation studies*. London: Routledge.
- Garncarz, Joseph. 1992. *Filmfassungen – Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Garncarz, Joseph. 2006. Untertitel, Sprachversion, Synchronisation – Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distemeyer, Jan. *Babylon in FilmEuropa – Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München: Ed. Text und Kritik.
- Gearin, Joan. 2005. *Movie vs. Reality: The Real Story of the von Trapp Family*. In: <http://www.archives.gov/publications/prologue/2005/winter/von-trapps.html>, Stand: 18.08.2015.
- German Language & Culture. <http://www.aboutgerman.net/AGNlessons/sound-of-music-trivia.htm>. Stand: 21.08.2015.
- Gottlieb, Henrik. 1994. Subtitling: people translating people. In: Dollerup, Cay. *Teaching translation and interpreting – Insights, aims, visions*. Amsterdam: Benjamins.
- Grosch, Nils; Elmar, Juchem. 2012. *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*. Münster: Waxmann.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien – Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen – eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln – Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Just. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Kadric, Mira; Kaindl, Klaus; Cooke, Michéle. 2005⁵. *Translatorische Methodik* - Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus. 1995. *Die Oper als Textgestalt – Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus. 1996. Multimedialer Beziehungszauber: Überlegungen zu Theorie und Praxis der Opernübersetzung. In: Heiss, Christine. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e al scena*. Bologna: Ed. CLUEBB, Cooperativa Libr. Univ. Ed.
- Kaindl, Klaus. 2013. Multimodality and translation. In: Millán, Carmen. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge.

- Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation – the choice between subtitling and revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi.
- Königs, Frank G. 1981. Zur Frage der Übersetzungseinheit und ihre Relevanz für den Fremdsprachenunterricht. In: *Linguistische Berichte* 74.
- Lefevere, André. 2000. Mother Courage's Cucumbers. In: Venuti, Lawrence. *The Translation studies reader*. London: Routledge.
- Lehmann, Dorothea. 1981. Aspekte der Übersetzungsäquivalenz: Versuch einer Differenzierung. In: Kühlwein, Wolfgang; Thome, Gisela; Wilss, Wolfram. *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. München: Fink.
- Lisa, Claudia. 1996. Singende Übersetzer – übersetzende Sänger: Teamarbeit als Faktor der Sangbarkeit am Beispiel von *Les Misérables*. In: Heiss, Christine. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e al scena*. Bologna: Ed. CLUEBB, Cooperativa Libr. Univ. Ed.
- Low, Peter. 2003. Singable translations of songs. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. 11: 2. Cleveland: Multilingual Matters.
- Low, Peter. 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: Gorlée, Dinda. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Luyken, Georg-Michael et al. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: European Institute for the Media.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main: Lang.
- Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy; Gallardo, Natividad. 1988. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. In: *Meta* 33 (3).
- Mertens, Eva. 2011. *Der deutsche Verdi – Librettoübersetzung im gesellschaftlich-ästhetischen Wandel*. Wien: Praesens-Verl.
- Nord, Christiane. 1997a. *Translating as a purposeful activity – functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publ.
- Nord, Christiane. 1997b. A Functional Typology of Translations. In: Trosborg, Anna. *Text Typology and Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Paquin, Robert. 1998. Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the audiovisual. In: *Translation Journal* 2 (3).
- Paquin, Robert. 2003. First Take on Film Dubbing. In: *The Translator* 9 (1).
- Pérez-González, Luis. 2009. Audiovisual translation. In: Baker, Mona; Saldanha, Gabriela. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies – 2nd edition*. London: Routledge.
- Pisek, Gerhard. 1991. *Die große Illusion – Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation: dargestellt an Woody Allens „Annie Hall“, „Manhattan“ und „Hannah and her sisters“*. Univ. Diss.
- Pruys, Guido Marc. 1994. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation – Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

- Reiß, Katharina. 1986³. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik – Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Salzburg Museum. <http://www.salzburgmuseum.at>, Stand: 18.08.2015.
- Santopietro, Tom. 2015. *The Sound of Music Story – How One Young Nun, One Handsome Austrian Captain, and Seven Singing Von Trapp Children Inspired the Most-Loved Film of All Time*. New York: St. Martin's Press.
- Sears, Ann. 2002². The coming of the musical play: Rodgers and Hammerstein. In: Everett, William; Laird, Paul. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snell-Hornby, Mary. 1993. Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung. In: Reiß, Katharina; Holz-Mänttari, Justa. *Traducere Navem – Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Snell-Hornby, Mary; Reiß, Katharina. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft – Wiener Vorlesungen*. Wien: WUV-Univ.-Verl.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The turns of translation studies – New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: Benjamin.
- Taylor, Christopher John. 2013. Multimodality and audiovisual translation. In: Gambier, Yves. *Handbook of Translation Studies 4*. Amsterdam: Benjamins.
- Titford, Christopher. 1982. Sub-titling – Constrained Translation. In: *Lebende Sprachen* 27 (3).
- Toepser-Ziegert, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation – dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensberg.
- Vermeer, Hans; Reiß, Katharina. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Vermeer, Hans. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Vermeer, Hans. 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.
- Vermeer, Hans. 2000. Skopos and Commission in Translational Action. In: Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1993. *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. University of Lleida: unveröffentlichte Dissertation.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit hat die Problematik der Sangbarkeit in der Übersetzung von Filmmusicals als Gegenstand. Dies stellt aufgrund der Kombination der Charakteristika audiovisueller Texte mit den Aspekten der Sangbarkeit eine große Herausforderung dar. Anhand des Beispiels *The Sound of Music* und dessen deutscher Übersetzung *Meine Lieder, meine Träume* wurde untersucht, ob die ÜbersetzerInnen den Aspekt der Sangbarkeit berücksichtigt und erfüllt haben. Dabei wurde die Hypothese, dass sich ÜbersetzerInnen, die sich mit Liedtexten beschäftigen, ein Grundwissen über Sangbarkeit aneignen und die Fähigkeit besitzen sollten, sich vom Ausgangstext zu entfernen, um mit der notwendigen Flexibilität an die Übersetzung herangehen zu können, bestätigt.

Die Arbeit besteht aus fünf Kapiteln. Das erste stellt die Skopostheorie sowie die Theorie des Translatorischen Handelns als funktionsorientierte Translationstheorien und Grundlage des Standpunktes vor. Im zweiten Kapitel werden Einblicke in Forschung, Terminologie, unterschiedliche Zeichen und Kanäle sowie ein Forschungsüberblick der Audiovisuellen Translation geboten. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit den spezifischen Schwierigkeiten im Bereich der (Film-)Musicalübersetzungen und mit der allgemeinen Beschreibung der Sangbarkeit. Als Abschluss werden jene Aspekte der Sangbarkeit zusammengefasst und festgelegt, die für die folgende Analyse von Bedeutung sind. Im vierten Kapitel werden schließlich der Film *The Sound of Music* und seine Übersetzung anhand des erstellten Modells auf die verschiedenen Aspekte der Sangbarkeit hin überprüft. Schließlich werden im fünften Kapitel die Ergebnisse und Erkenntnisse der Analyse zusammengefasst und festgestellt, inwieweit die Sangbarkeit in der Übersetzung erfüllt wurde.

Abstract (Englisch)

This Master's thesis deals with singability in the translation of film musicals. Due to the combination of the special characteristics that audiovisual texts have and the different issues of singability, translating a song in a film musical is indeed a challenge. By the example *The Sound of Music* and its German translation *Meine Lieder, meine Träume*, I have examined, whether or to what extent the translators have considered singability in their translation. As a result, the hypothesis has been corroborated, that translators who translate song lyrics need to have at least basic knowledge about singability and that they need to be able to distance themselves from the source text in order to create the flexibility that is needed to translate songs successfully.

The thesis consists of five chapters. The first chapter introduces the reader to functional theories of translation in order to form the foundation of my position: the Skopos theory by Katharina Reiß and Hans Vermeer and the Theory of Translational Action by Justa Holz-Mänttari. The second chapter deals with the research, the terminology of, the different channels and codes of and a literature review about Audiovisual Translation. The third chapter presents the specific challenges when dealing with the translation of (film)musicals and a description of singability in general. In the third part of that chapter I have summarized and determined all issues of singability that is relevant for the analysis in the next chapter. Chapter four is dedicated to the film *The Sound of Music* and its German translation. Based on the points in chapter three I have examined to what extent the translators have taken the singability into account by comparing the different issues in the English original and the German translation. Finally, in the fifth and last chapter the results of the analysis are discussed and summarized

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Zsuzsánna Gábor, Bakk. BA
Wohnadresse: Leystr. 50/3
1200 Wien
Tel.: +43 699 172 676 80
E-Mail: zsuzsanna.gabor@outlook.com
Geburtsdaten: 10.6.1987 in Tg. Mures (Rumänien)

Berufliche Erfahrungen

Bisherige Übersetzungen:

- Hadik, András; *Nationale und volkstümliche Einflüsse in der ungarischen Baukunst der 1940er und 1950er Jahre*; in: Stiller, Adolph; *Ungarn – Bauten der Aufbruchszeit 1945-60*. 2014, Mury Salzmann Verlag, Wien; ISBN: 978-3-99014-097-0

Facheinschlägige Tätigkeiten

- August 2010 - Bürokauffrau Computerfirma *Midas Mikro-Datensysteme HandelsgesmbH*; Gußhausstr. 20, 1040 Wien

Aufgaben: Verkauf von Druckerverbrauchsmaterial an ungarische Großkunden, Übersetzungen von ungarischen E-Mails ins Deutsche und umgekehrt, Führen von Telefonaten mit ungarischen Kunden sowie Dolmetschen an KollegInnen, Abwicklung von Lieferantenbestellungen, Erstellung von Angeboten an Kunden, Ablage, diverse Bürotätigkeiten

Ausbildung

- ab Feb./März 2014 Kandidatenmitglied bei der Interessenvertretung der literarischen und wissenschaftlichen ÜbersetzerInnen des Wiener Literaturhauses (Anmeldung bereits eingereicht)
- ab Okt. 2013 Jungmitglied bei Universitas – Berufsverband für Dolmetschen und Übersetzen

- ab Okt. 2012 Masterstudium Fachübersetzen (Deutsch, Ungarisch, Englisch), Universität Wien

- 1.9.2009 – 31.5.2010 Auslandsstipendium über ERASMUS (Europäisches Studienaustauschprogramm) an der Universität Tampere in Tampere, Finnland

- März 2006 – Juni 2012 BA Interkulturelle Kommunikation (Deutsch, Ungarisch, Englisch), Universität Wien

- Okt. 2006 – Feb. 2012 Bakk. Fennistik, Universität Wien

- 1997 – 2005 Realgymnasium (Abschluss Matura), 1210 Wien

Weiterbildung außerhalb der Universität

- 16.2. – 21.2.2015
- 11.2. – 16.2.2014 Stipendium für literarisches Übersetzen Ungarisch-Deutsch, Stiftung Ungarisches Übersetzerhaus, Balatonfüred, Ungarn

- 9.5. – 11. 5. 2014 Teilnahme am 30. Österreichischen Übersetzerseminar des Wiener Literaturhauses, Ysper, Niederösterreich

Sprachkenntnisse

- Deutsch A-Sprache (Bildungssprache)
- Ungarisch B-Sprache (Muttersprache)
- Englisch B-Sprache
- Finnisch passive C-Sprache

IT-Kenntnisse

Microsoft Office, SDL MultiTerm, SDL Trados