



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der ‚kollektive Übersetzer‘ bei der Synchronisation des
österreichischen Star Wars-Fanfilmes ‚Regrets of the Past‘ “

verfasst von / submitted by

Maja Pletilić, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 070 331 363

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch,
Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Dr. Larisa Schippel

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die mich während meiner Schreibphase fachlich und persönlich unterstützt haben und somit zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt in erster Linie meiner Familie, die mich stets in allen Belangen und während meines gesamten Studiums unterstützt hat. Ein ebenso großes Dankeschön an meinen Freund Philip, der immer dafür gesorgt hat, dass ich mir genug Freizeit neben dem Studienalltag gönne und der auch vor allem in der letzten Phase des Schreibprozesses für mich da war.

Weiterhin danke ich auch all meinen Freunden und insbesondere meiner lieben Freundin sowie Korrekturleserin Lilly, die mir ebenfalls in der letzten Phase des Verfassens meiner Masterarbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat.

Besonders bedanken möchte ich mich auch bei Bernhard, der mir all seine Projektunterlagen von „Regrets of the Past“ zur Verfügung gestellt hat und ohne dessen Hilfe und Zusammenarbeit diese Masterarbeit nicht entstanden wäre. Bedanken möchte ich mich weiters bei Martin, der mir beim ersten Brainstorming mit nützlichen Tipps zur Seite gestanden und mir den Kontakt zu Bernhard vermittelt hat.

Schlussendlich gebührt ein besonderer Dank meiner Betreuerin Univ. -Prof. Dr. Larisa Schippel, die mich im Hinblick auf mein Thema inspiriert und mich stets mit wertvoller Kritik unterstützt hat.

Grundsätzlich seien in der vorliegenden Masterarbeit immer Frauen und Männer gleichermaßen angesprochen. Wo es sich anbietet, werden geschlechtsneutrale Formulierungen verwendet. Wenn im Folgenden aus Gründen der leichteren Lesbarkeit nur das generische Maskulinum verwendet wird, sind selbstverständlich stets beide Geschlechter gemeint.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung.....	1
2.	Translationswissenschaftliche Grundlagen	3
2.1.	Geschichtlicher Überblick.....	3
2.2.	Skopostheorie.....	4
2.2.1.	Skopos & Zielorientiertheit	5
2.2.2.	Translatoren als Kulturexperten.....	7
2.2.3.	Konzept der textuellen Kohärenz	8
2.3.	Theorie vom translatorischen Handeln	9
2.3.1.	Translatorische Kooperation	11
2.3.3.	Expertenhandlung	13
2.4.	Scenes-and-frames Semantik	14
3.	Übersetzungskritik.....	17
3.1.	Allgemeines	17
3.2.	Kritik an der Übersetzungskritik	18
3.2.1.	Negative vs. positive Kritik	19
3.2.2.	Nutzen der Translatkritik.....	20
3.3.	Funktionale Übersetzungskritik nach Ammann	21
4.	Translation und die multimediale Dimension	26
4.1.	Der Film als multimedialer Text	26
4.1.1.	Die Multimedialität.....	26
4.1.2.	Die Dominanz des Bildes	27
4.2.	Audiovisuelle Translation	29
4.2.1.	Gegenstand der audiovisuellen Translation.....	29
4.2.2.	Formen audiovisueller Translation.....	30
4.2.2.1.	Untertitelung	30
4.2.2.2.	Voice-Over	31
4.2.2.3.	Synchronisation	32
4.3.	Auswirkungen der Digitalisierung	43
4.3.1.	Digitalisierung und der (un)eingeschränkte Zugang zu audiovisuellen Medien	43
4.3.2.	Fanübersetzungen	44
4.3.2.1.	Zur Problematik von Fanübersetzungen	45
4.3.2.2.	Translatoren vs. Fanübersetzer: (K)eine homogene Gruppe?	47
4.3.3.	Alles eine Frage der Qualität	49
5.	Korpus.....	52

5.1. Eckdaten zum Untersuchungsgegenstand	52
5.2. Der Regisseur und sein Projekt.....	52
5.3. Inhalt.....	53
5.4. „Regrets of the Past“ & Kontroversen.....	53
5.4.1. Der „kollektive“ Übersetzer.....	54
6. Übersetzungskritische Analyse des Untersuchungsgegenstandes	57
6.1. Die Problematik bei der Übersetzungskritik für Synchronfassungen.....	57
6.1.1. Das erweiterte übersetzungskritische Modell nach Ammann	59
6.2. Das Konzept der Wirkung	60
6.3. Zur Problematik der (Ziel)Kultur.....	61
6.4. Die Funktion des Translats	64
6.5. Die Funktion des Ausgangstextes.....	65
6.5.1. Exkurs: Österreichische Aussprache.....	66
6.6. Analyse der Filmszenen	67
6.6.1. Szene 1 [02:10:01-03:57:00]	68
6.6.2. Szene 2 [17:29:23-18:47:11]	73
6.6.3. Szene 3 [19:47:13-21:22:09]	78
6.7. Fazit der Analyse.....	82
7. Diskussion.....	85
8. Literaturverzeichnis.....	88
8.1. Primärliteratur	88
8.2. Sekundärliteratur	88
8.3. Internetquellen.....	92
8.4. Unpublizierte Quellen	93
9. Anhang.....	94
9.1. Fragen an den Regisseur Bernhard Weber.....	94
9.2. Rezensionen aus diversen Printmedien	98
9.3. Abstracts.....	105
9.4. Originaldrehbuch von „Regrets of the Past“	106

1. Einleitung

Die Tatsache, dass sich das Medium Film in zunehmendem Maße als eine neue Darstellungsweise der Literaturvermittlung etabliert hat, veranlasst dazu, dass man verstärkt die Qualität bei der Filmsynchronisation hinterfragt. Ein Film ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Sprache, Ton und Bild. Die nonverbalen, visuellen Elemente sind ein ebenso wesentlicher Bestandteil des Gesamtwerkes wie die verbalen. Aufgrund dieser Multimedialität des Filmtextes stellt die Filmsynchronisation Translatoren vor diverse Herausforderungen. Doch wenn bereits eigenverantwortlich handelnde Experten bei der komplexen Übertragung des Textes immer wieder verschiedenen Schwierigkeiten ausgesetzt sind, stellt man sich die Frage, ob dieser komplizierte Übersetzungsvorgang auch von Laien abgewickelt werden könnte? Wenn ja, dann sollte man die Qualität dieser Translate genauer beleuchten, denn „Qualitätssicherung und -verbesserung sind ein zentrales Anliegen der Translationswissenschaftler und -didaktiker, aber auch der Anbieter und Bedarfsträger am Übersetzungsmarkt“ (Reinart 2014:11).

Dieser Frage wird im Laufe der Masterarbeit mithilfe von ausgewählten Beispielszenen des Star Wars-Fanfilmes „Regrets of the Past“ nachgegangen. Das Ziel dieser Arbeit besteht demnach darin, zum einen die vorherrschende Synchronisationspraxis und die damit zusammenhängenden translatorischen Herausforderungen zu beleuchten und zum anderen zu analysieren, ob auch Laien, die über kein translatorisches Expertenwissen verfügen, eine funktionsadäquate Synchronfassung anfertigen können. Hierzu wird eine übersetzungskritische Analyse des gegenständlichen Untersuchungsmaterials nach dem funktionalen Schema von Margret Ammann durchgeführt. An dieser Stelle sei anzumerken, dass in dieser Arbeit das Translationsergebnis, d.h. das Translat, im Vordergrund steht und nicht der translatorische Prozess, der zu diesem geführt hat.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in neun Kapitel und ist wie folgt aufgebaut: Nach der Einleitung wird im zweiten Kapitel ein Überblick über die translationswissenschaftlichen Grundlagen gegeben, wobei das Hauptaugenmerk auf der Skopostheorie nach Reiß und Vermeer, auf der Theorie vom translatorischen Handeln nach Holz-Mänttari und auf Fillmores *scenes-and-frames* Semantik liegt. Die eben angeführten Theorien sind Basis für das in Kapitel drei dargestellte übersetzungskritische Modell nach Margret Ammann. Die Wahl fiel auf dieses Analysemodell, da es dem Kritiker den meisten Freiraum ermöglicht, um auch die multimediale

Komponente des Mediums Film zu berücksichtigen. Zusätzlich ist das Ammann'sche Schema zieltextorientiert und vermittelt darüberhinausgehend das Bild von Translation als komplexes Gefüge von Expertenhandlungen. Im vierten Kapitel wird der Film als multimedialer Text vorgestellt, wobei das Zusammenspiel von nonverbalen und verbalen Elementen besonders beleuchtet wird. Im Anschluss wird der Gegenstand der audiovisuellen Translation diskutiert, wobei die drei gängigsten audiovisuellen Übertragungsmethoden vorgestellt werden. Dabei wird das Synchronisationsverfahren, das den eigentlichen Schwerpunkt darstellt, genauer beschrieben. Hierbei wird der komplexe Übertragungsprozess, an dem eine Vielzahl an Akteuren involviert ist, verdeutlicht und die dabei auftretenden translatorischen Herausforderungen skizziert. Anknüpfend daran wird das im Zuge der Digitalisierung auftretende Phänomen der Fanübersetzung näher beleuchtet. In diesem Zusammenhang werden Themen wie Qualifikationen, Kompetenzen und Kodizes besprochen, wobei hervorgehoben wird, dass die Grenze zwischen Fanübersetzern und ausgebildeten Translatoren zunehmend verschwimmt. Das darauffolgende fünfte Kapitel beschäftigt sich mit den Eckdaten des Untersuchungsgegenstandes, um das Hintergrundwissen für die nachfolgende übersetzungskritische Analyse bereitzustellen. Das sechste Kapitel widmet sich letztendlich der qualitativen Untersuchung der Synchronfassung, wobei der Fokus auf drei ausgewählten Szenen liegt. Anschließend werden die Forschungsergebnisse präsentiert und systematisch zusammengefasst. Im nachfolgenden Kapitel werden die Erkenntnisse dieser Masterarbeit nochmals reflektiert und diskutiert. Den Abschluss der gegenständlichen Arbeit bilden das Literaturverzeichnis und der Anhang.

2. Translationswissenschaftliche Grundlagen

In diesem Kapitel wird ein kurzer Überblick über die Entstehung der Disziplin und die grundlegendsten Entwicklungen im Bereich der Translationswissenschaft gegeben.

2.1. Geschichtlicher Überblick

Übersetzen und Dolmetschen zählen zu den ältesten zwischenmenschlichen Tätigkeiten. Sobald man über Sprachgrenzen hinweg miteinander kommunizieren wollte, benötigte man Sprachmittler (vgl. Snell-Hornby 2008:33). Dennoch existiert bis „heute noch keine Gesamtgeschichte der Übersetzung“ (vgl. Snell-Hornby 2008:33f.).

Es war ein langer Weg bis sich die Übersetzungswissenschaft als eigenständige Disziplin etablieren konnte. Die Anfänge für eine theoretische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Übersetzungstätigkeit entwickelten sich nach dem zweiten Weltkrieg aus dem gescheiterten Versuch ein maschinelles Übersetzungssystem zu schaffen. Die Gründung der linguistisch geprägten Leipziger Schule in den 1960er Jahren brachte dann den Stein ins Rollen: Der Terminus „Translation“ wurde von Otto Kade als „wissenschaftlicher Oberbegriff für das Dolmetschen und Übersetzen“ eingeführt (Snell-Hornby 2008:37). Übersetzen wurde somit bis in die 1970er Jahre als Teilbereich der Angewandten Linguistik angesehen.

Translation wurde grundsätzlich als zweistufiger Umkodierungsprozess verstanden, das heißt, „als die Umwandlung einer Kette von Einheiten in eine Kette äquivalenter Einheiten in der jeweiligen Zielsprache“ (Snell-Hornby 2008:38). Sprache wurde demnach als „Kode“, als ein Zeichensystem betrachtet und so „verharrte man in der Denkweise der damaligen Linguistik, die sich vornehmlich mit der *langue*, dem Sprachsystem befasste“ [Hervorhebung im Original] (Snell-Hornby 2008:38). Im Zentrum stand dabei der Begriff der Äquivalenz, der trotz langer Diskussionen nie ganz klar definiert wurde (2008:38).

In den 1980er Jahren war die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft schon so weit fortgeschritten, dass die Forderung nach einer eigenständigen Disziplin und einer Neuorientierung endlich umgesetzt wurde (vgl. Snell-Hornby 1986:12f.). Die in den 1970er Jahren eingetretene „pragmatische Wende“ in der Sprachwissenschaft hatte zur Folge, dass die „bisher streng durchgeführte Trennung von Sprache und der sogenannten ‚außersprachlichen Realität‘ überwunden wurde“ (Snell-Hornby 2008:38). Somit erweiterte

sich die Perspektive der Übersetzungswissenschaft, indem neue theoretische Ansätze entwickelt wurden, die sich von der rein linguistischen Betrachtungsweise lösten, und es wurden funktionale Ansätze fokussiert. Fundamentalen Einfluss auf die neue Disziplin übte die von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer begründete Skopostheorie aus, bei welcher nicht mehr der Ausgangstext maßgebend ist, sondern der Zweck des Translats in der Zielkultur. Sprache wird im Rahmen der Skopostheorie nicht mehr als isolierter Gegenstand betrachtet, sondern als Teil einer Kultur. Auch der Text wird nun nicht mehr als ein loses Fragment angesehen, sondern dieser wird immer in „Beziehung zur außersprachlichen Situation gesetzt, in die er eingebettet ist, und somit wird er zum ‚Teil eines Weltkontinuums‘“ (Snell-Hornby 2008:38f.).

Vermeers Skopostheorie und Holz-Mänttärís Theorie vom translatorischen Handeln (1984), welche ebenso von fundamentaler Bedeutung für die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft ist, werden in den Kapiteln 2.2. und 2.3. näher beleuchtet, denn diese stellen für die vorliegende Arbeit eine wichtige theoretische Grundlage dar.

Auf die eben genannten Theorien stützt sich auch Margret Ammann in ihrem funktionalen Modell der Übersetzungskritik, das in dieser Arbeit für die Analyse der Synchronfassung herangezogen wird.

2.2. Skopostheorie

Hans J. Vermeer ermöglichte im Jahr 1978 durch die Veröffentlichung seines Artikels „Ein Rahmen für eine Allgemeine Translationstheorie“ zum ersten Mal Einblicke in seine Skopostheorie, die er 1984 mit Katharina Reiß in ihrem gemeinsamen Werk „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“ weiter ausarbeitete.

Bis zur Einführung der Skopostheorie wurde Translation als „ein *zweistufiger Kommunikationsvorgang*“ [Hervorhebung im Original] (Reiß/Vermeer 1984:41) definiert, wobei zunächst der Ausgangstext von einem Translator entschlüsselt und dann von diesem in die Zielsprache übertragen wurde. Mit dieser Auffassung von Translation reduzierte man den komplexen Übersetzungsvorgang auf einen Umkodierungsprozess, in welchem dem Übersetzer lediglich die Rolle eines „passiven Umschalters“ zugeschrieben wurde (vgl. Reiß/Vermeer 1984:41).

Mit ihrem obengenannten Werk durchbrechen Reiß und Vermeer alle bis dahin geltenden Vorstellungen von Translation, denn in ihrer revolutionären Theorie beschreiben sie den Übersetzungsprozess als zweckgesteuerte und anspruchsvolle Handlung, die sich immer auf

den Primat des Zwecks stützt: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß/Vermeer 1984:96).

2.2.1. Skopos & Zielorientiertheit

Die „Skoposregel“¹ gilt als oberste Maxime in Reiß‘ und Vermeers allgemeiner Translationstheorie:

„Als oberste Regel einer Translationstheorie setzen wir die ‚Skoposregel‘ an: Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt (ist eine Funktion ihres Zwecks) [...] – Mit anderen Worten: Für Translation gilt, ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘.“ (Reiß/Vermeer 1984:101)

Reiß und Vermeer definieren Translation als eine „Sondersorte interaktionalen Handelns“ (vgl. Reiß/Vermeer 1984:100) und wie jede andere Form von Handlung verfolgt auch die translatorische Handlung ein bestimmtes Ziel beziehungsweise erfüllt einen bestimmten Zweck (vgl. 1984:95f.). Dieses anvisierte Ziel, der Skopos, ist maßgebend für jede Art von Translation: Er bestimmt was und wie etwas übersetzt beziehungsweise gedolmetscht wird und auch „ob und inwieweit und in welcher Form ein Ausgangstext für die Herstellung des Zieltextes eingesetzt wird“ (Vermeer 1990:31).

Obwohl Reiß und Vermeer in ihrem Werk die Ausdrücke „Zweck“, „Skopos“, „Ziel“ und „Funktion“ synonym verwenden, gilt es dennoch folgende Begriffsunterscheidung zu beachten: Der Skoposbegriff lässt sich in den *Translationsskopos* (Intention) und in den *Translatoskopos* (Funktion) unterteilen. Während der Translatoskopos die in der Zielkultur rezipierte Funktion des Translats meint, stellt der Translationsskopos das vom Translator intendierte Ziel dar (vgl. Dizidar 2006:104f.).

Translatoren sind dazu verpflichtet, den Skopos und die Weise, wie dieser realisiert werden soll, mit den jeweiligen Auftraggebern auszuhandeln (vgl. Vermeer 1990:73). Um einen translatorischen Auftrag ausführen zu können, ist es zwingend notwendig, dass dessen Zweck im Vorfeld spezifiziert wird. Es sei auch anzumerken, dass Ausgangs- und Zieltext nicht immer denselben Skopos haben müssen und dass auch „Stücke eines Textes verschiedene Skopoi haben“ können, aber „jeder Text als Ganzes hat doch letzten Endes einen übergeordneten Skopos“ (Vermeer 1990:120). Laut Vermeer kann der Skopos aber nur dann bestimmt werden, wenn die Rezipienten bekannt sind: „Eine Skoposbestimmung kann nur bei

¹ Der Begriff *skopos* wurde aus der griechischen Sprache entlehnt und bedeutet Zweck oder Ziel (vgl. Reiß/Vermeer 1984:96).

möglicher Einschätzung der Zielempfänger vorgenommen werden. Man kann nicht entscheiden, ob eine Funktion für unbekannte Zielempfänger sinnvoll ist.“ (Reiß/Vermeer 1984:102)

Jede Form von Interaktion, somit auch translatorische Interaktion, unterliegt den geltenden kulturspezifischen Normen. Obwohl Normen eine einschränkende Funktion auf das translatorische Handeln haben können, ermöglichen sie den Handelnden dennoch einen gewissen Spielraum hinsichtlich der Art ihrer Handlung. Wichtig ist nur, „daß auf eine Situation so reagiert wird, daß die Reaktion als sinnvoll erklärt werden kann“ (Reiß/Vermeer 1984:98). Eine translatorische Handlung ist dann erfolgreich durchgeführt, wenn sie als situationsadäquat beziehungsweise sinnvoll empfunden wird (vgl. 1984:99).

Indem Reiß und Vermeer in der Skopostheorie hauptsächlich die Rezeptionssituation beleuchten, entthronen sie gleichzeitig den Ausgangstext. Dieser ist nicht mehr die „oberste Richtschnur für eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur“ (Vermeer 1990:68). Der Originaltext bekommt in der Skopostheorie somit erstmals eine untergeordnete Stellung, denn laut Reiß und Vermeer gibt es eigentlich gar keinen Ausgangstext, sondern „nur einen Text in einer gegebenen Rezeptionssituation“ (Reiß/Vermeer 1984:90). Schließlich wird ein Text „in der Rezeption erst voll und ganz konstituiert – für diese Situation“ (Reiß/Vermeer 1984:90).

Des Weiteren führen Reiß und Vermeer an, dass jeder Zieltext - ganz gleich ob es eine Übersetzung oder Verdolmetschung ist - „unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur [...]“ (Reiß/Vermeer 1984:76) fungiert. Translation ist somit nicht einfach eine „Weitergabe einer Kommunikation“ (Reiß/Vermeer 1984:77), sondern vielmehr ein Angebot an Informationen über eine Kommunikationshandlung.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass ein Text seine Sinnhaftigkeit erst durch die Rezipierenden erhält und der Skopos infolgedessen als „rezipientenabhängige Variabel“ (Reiß/Vermeer 1984:101) beschrieben werden kann. Ziel der Skopostheorie ist es, dass ein „Translat auftragsgemäß unter den Umständen der Zielkultur möglichst gut funktioniere“ (Vermeer 1990:120).

2.2.2. Translatoren als Kulturexperten

Es kann festgehalten werden, dass Texte zu einem bestimmten Zweck für eine bestimmte Rezipientengruppe produziert werden. Ein Text ist eine „Handlung, die man im Hinblick auf einen anderen (oder mehrere andere) zur Erreichung eines Zwecks ausführt. Mit einer solchen Handlung will man mit einem oder mehreren anderen [...] in ‚Interaktion‘ treten“ (Reiß/Vermeer 1984:18). Damit eine Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen stattfinden kann, müssen Translatoren als Kulturexperten fungieren (vgl. Vermeer 1990:149). Das heißt, ein Translator ist nicht nur ein „Sprachmittler“, sondern auch ein „Kulturmittler“, der „eigenständig kreativ tätig“ ist (Reiß/Vermeer 1984:7).

Jeder Produzent bzw. Rezipient eines Textes ist in einen soziokulturellen Raum – d.h. in eine bestimmte „Situation“ – eingebettet:

„Die ‚Situation‘ besteht aus kulturellen Vorgegebenheiten, aktuellen äußeren Gegebenheiten und inneren und sozialen Bedingungen der Kommunikationspartner und ihres Verhältnisses zueinander. Zur Kultur gehört die Sprache.“ (Reiß/Vermeer 1984:18)

Da Sprache Teil einer Kultur ist, sollte ein Translator „bikulturell“ (Reiß/Vermeer 1984:26) sein. Das heißt, er sollte sowohl die Ausgangs- als auch die Zielkultur kennen, um zwischen diesen vermitteln zu können. Reiß und Vermeer stützen sich auf die Kulturdefinition von Göhring:

„Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten.“ (Göhring 1978:10)

Ausgehend von dieser Definition beschreiben Reiß und Vermeer Sprache als „das konventionelle Kommunikations- und Denkmittel einer Kultur“ (Reiß/Vermeer 1984:26) und Kultur als „die in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck“ (Reiß/Vermeer 1984:26). Da jeder Mensch Mitglied einer bestimmten Kulturgemeinschaft ist, unterwirft sich dieser der jeweiligen geltenden Norm. Im Laufe seiner Erziehung wächst das Individuum in eine bzw. mehrere Gemeinschaften hinein und übernimmt somit „deren spezifische Vorstellungen (Meinungen, Theorien) von der Welt“ (Reiß/Vermeer 1984:24). Doch es übernimmt nicht nur deren Weltanschauungen, sondern auch deren spezielle Ausdrucksweisen, denn der Mensch wird gleichzeitig auch in die „Sprach- oder [...] Kommunikationsgemeinschaften hineinerzogen“ (Reiß/Vermeer 1984:24).

Genauso wie Menschen in einen soziokulturellen Raum eingebettet sind, so sind auch Texte immer Teil einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit. Die Bedeutung und Interpretation eines Textes hängt von dessen Einbettung im jeweiligen Kulturraum ab. Dies bedeutet für Translatoren, dass die sprachliche Kompetenz allein nicht ausreicht, um eine adäquate Übersetzung für die Zielkultur anzufertigen, denn, wie bereits erörtert, ist Sprache Teil einer Kultur und somit ist es sehr wichtig, dass man sich als Translator mit der Zielkultur, für die man übersetzt, bestens vertraut macht (vgl. Reiß/Vermeer 1984:24ff.).

Dizidar (vgl. 2006:106f.) betont, dass genau diese Berücksichtigung des kulturellen Aspekts in der Translation den Unterschied zwischen Laien und ausgebildeten Übersetzern ausmacht. Das Beachten der Zielkultur und der Zielleser ist für eine professionelle translatorische Expertise unumgänglich. An dieser Stelle sollte aber auch betont werden, dass Translatoren einen Zieltext erst produzieren können, nachdem sie den Ausgangstext rezipiert haben. Das heißt, ihr translatorisches Handeln wird durch ihre eigene kulturelle Einbettung maßgeblich beeinflusst.

2.2.3. Konzept der textuellen Kohärenz

Mit der „Kohärenzregel“ (Reiß/Vermeer 1984:112) setzen sich Reiß und Vermeer am Ende ihrer allgemeinen Translationstheorie auseinander:

„Eine Nachricht gilt als ‚verstanden‘, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretiert werden kann bzw. wird. Umgangssprachlich sagt man, die Nachricht sei in gegebener Situation für den Rezipienten sinnvoll.“ (Reiß/Vermeer 1984:109)

Textuelle Kohärenz meint also grundsätzlich das Verstehen einer Botschaft. Damit sich die Kommunizierenden jedoch verstehen können, sollten sie über ähnliche kulturelle Wahrnehmungen und gleichartige Erfahrungen verfügen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:107).

Margret Ammann (1995), die sich mit ihrem übersetzungskritischen Modell an dieses Konzept der textuellen Kohärenz stützt, erläutert den Begriff der Textkohärenz folgendermaßen:

„Die Textkohärenz [...] entsteht durch die Arbeit des Lesers, der bei der Lektüre das Nichtgesagte durch sein kulturspezifisches Wissen ergänzt. Wenn ihm dieses Wissen fehlt, erscheint ihm der Text u.U. nicht mehr als kohärenter Text. Ein Text ist nicht per se kohärent oder nicht.“ (Ammann 1995:90)

Ein Text ist dann inkohärent, wenn der Translator zu sehr am Ausgangstext „klebt“ und den Skopos der Botschaft nicht beachtet beziehungsweise, wenn er während des translatorischen Prozesses keine Rücksicht auf das Vorwissen der Zielrezipienten nimmt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:112). Die Kohärenz eines Textes ergibt sich demnach „durch die Verknüpfung von kulturellem Vor- (bzw. Sach-) und sprachlichem Wissen (von kultureller und sprachlicher ‚Kompetenz‘)“ (Reiß/ Vermeer 1984:112).

Die textuelle Kohärenz setzt sich weiters aus der inter- und der intratextuellen Kohärenz zusammen. Die erstgenannte Kohärenz, die auch Fidelität genannt wird, „ist der intratextuellen des Translats nachgeordnet“ (Reiß/Vermeer 1984:114), weil die Beziehung zwischen dem Ausgangstext und dem Translat erst dann analysiert werden kann, wenn das Translat „als Text in sich verständlich (‚stimmig‘)“ (Reiß/Vermeer 1984:114) ist.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass „in einer Translation als Sondersorte von Transfer [...] neben der [...] Kohärenz-für-den-Rezipienten (der intratextuellen Kohärenz) auch eine Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext (intertextuelle Kohärenz) als Transferbedingung“ (Reiß/Vermeer 1984:114) angestrebt wird. Die intertextuelle Kohärenz hängt davon ab, wie der Translator den Ausgangstext interpretiert und welchen Skopos er diesem letztendlich zuschreibt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:114).

2.3. Theorie vom translatorischen Handeln

Eine weitere die Translationswissenschaft prägende Theorie wurde ebenfalls im Jahr 1984 entwickelt und zwar von Justa Holz-Mänttari. Ihr Werk „Translatorisches Handeln. Theorie und Methode“ (1984) basiert auf Reiß‘ und Vermeers Skopostheorie, die im selben Jahr vorgestellt wurde (vgl. 1984:5).

Holz-Mänttari's Theorie beschäftigt sich hauptsächlich mit den Fragen „*Was tut* der Übersetzer?“ [Hervorhebung im Original] (Holz-Mänttari 1984:17) und „*Wie tut* er es?“ [Hervorhebung im Original] (1984:17). Ihre systematischen Überlegungen zielen „theoretisch und methodisch darauf ab, die Faktoren greifbar zu machen, die das translatorische Handeln steuern“ (1984:17).

Bevor jedoch näher auf das translatorische Handeln eingegangen wird, sollte zuerst einmal geklärt werden, was die Autorin allgemein unter dem Substantiv „Handeln“ versteht:

„Handeln setzt das Vorhandensein eines motivierten Aktanten voraus, der ein Gesamtziel erreichen will. Handeln hat den Zweck, Sachverhalte zu verändern und findet in einer Situation statt. [...] Erfolg hat eine Handlung, wenn sie aus der Sicht des Aktanten ihren Zweck erfüllt hat, also funktionsgerecht war. [...] Handeln sei aufgefasst als zweckgerichtete Tätigkeit, die nach Vergleich eines Ist-Zustandes mit einem Soll-Zustand zur Erreichung des gemeinten Soll-Zustandes unter bestimmten Bedingungen und in gegebener Situation ausgeführt wird.“ (Holz-Mänttari 1984:29f.)

Vereinfacht ausgedrückt bedeutet das, dass für eine Handlung ein handelnder Akteur notwendig ist, der ein bestimmtes Ziel in einer bestimmten Situation verfolgt. Wenn dieses Ziel erreicht wird, dann war die Handlung erfolgreich.

Im Hinblick auf das translatorische Handeln betont Holz-Mänttari, dass die translatorische Tätigkeit, welche sie als Expertenhandlung definiert, viel mehr erfordert als nur bloße Sprachkompetenz:

„Durch ‚translatorisches Handeln‘
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger ‚Text‘
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger ‚Text‘,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrieren hinweg
seine Funktion erfüllt.“ (Holz-Mänttari 1986:366)

Wie an dem obigen Ausschnitt zu erkennen ist, führt die Autorin für die Beschreibung des translatorischen Handelns neue Begriffe ein. Dies macht sie ganz bewusst, denn sie möchte dadurch zu neuen Denkanstößen verhelfen – der Übersetzungsprozess sollte als „aktives Rezipieren“ (Holz-Mänttari 1986:360) verstanden werden.

Die translatorische Tätigkeit ist demnach immer eine „Expertenhandlung“, Translatoren sind „Experten“ und Auftraggeber bezeichnet sie als „Bedarfsträger“ (Holz-Mänttari 1984:6). Holz-Mänttari spricht auch nicht von Texten, sondern von sogenannten „Botschaftsträgern“, die verbale und nonverbale Komponenten enthalten und mithilfe derer Übersetzer als Experten

gemeinsam mit anderen Handlungsträgern handeln und somit dafür sorgen können, dass ein „transkultureller Botschaftstransfer“ (Holz-Mänttari 1984:23) gewährleistet wird.

Holz-Mänttari schreibt den Translatoren eine besondere Expertise zu, indem sie sie nicht nur auf die Rolle der Sprachmittler reduziert, sondern sie als „Experten für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern“ (Holz-Mänttari 1986:354) wahrnimmt. Risku (2006) äußert sich hierzu folgendermaßen:

„Ihr Verdienst liegt [...] im Versuch, allen translatorischen Handlungen des Translators [...] eine theoretische Grundlage zu liefern. Schließlich ist die Bearbeitung des sprachlichen Materials nur ein Teil des Ganzen – und bleibt sinnlos, solange nicht berücksichtigt wird, dass die behandelten Sachverhalte, das Bildmaterial [...] in der Zielkultur auf Unverständnis stoßen. Der Kern der Theorie ist deshalb die Darstellung der Tätigkeit von Translatoren als einer beruflichen Leistung für Fremdbedarf unter Einbeziehung der jeweils relevanten verbalen und non-verbalen Aspekte.“ (Risku 2006:108)

2.3.1. Translatorische Kooperation

Ein weiterer innovativer Aspekt, der im Rahmen der Theorie vom translatorischen Handeln zum Vorschein kommt, ist jener, dass Translation in ein komplexes Handlungsgefüge eingebettet ist und nicht isoliert betrachtet werden darf: „Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen.“ (Holz-Mänttari 1984:87)

Holz-Mänttari begreift Translation in erster Linie nicht als kommunikative Handlung, sondern als einen zweck- und zielorientierten Akt, der in ein übergeordnetes System integriert ist (vgl. 1984:29). In modernen Gesellschaften müssen „vielfältig[e] [...] Grundbedürfnisse“ (1984:23) der Menschen befriedigt werden und dies kann nur mittels guter Arbeitsteilung erfolgen. Arbeitsteilung wird durch translatorische Kooperation von Experten ermöglicht. Experten haben „durch Lernvorgänge [...] die sachliche Kompetenz und die pragmatische Qualifikation“ (1984:23) erworben und können somit „bei Bedarf Spezialhandlungen“ (1984:23) ausführen. Das heißt, sie können aufgrund ihrer erzielten Kompetenzen translatorische Handlungen „effizienter und ökonomischer“ (1984:23) erledigen, als andere nicht in diesem Bereich ausgebildete Mitglieder der Gesellschaft.

Translation wird somit von nun an als Teil eines komplexen Handlungsgefüges verstanden, in dem verschiedene Akteure unterschiedliche Rollen ausüben und dabei ist ihr translatorisches Handeln immer einem „übergeordneten Gesamtziel“ unterstellt (1984:23f.). Innerhalb eines solchen Gefüges führt Holz-Mänttari sechs „Schlüsselpositionen“ (Holz-Mänttari 1984:109) an: Die Position des Bedarfsträgers bzw. Translations-Initiators, der einen

Text, somit die translatorische Handlung benötigt; des Bestellers, der die Anfertigung des Zieltextes „bestellt“; des Ausgangstext-Texters, der den zu übersetzenden Text produziert hat; des Translators, der den Zieltext erstellt; des Zieltext-Applikators, der mit dem erstellten Zieltext arbeitet; und letztendlich die Position des Zieltext-Rezipienten, der das Translat rezipiert (vgl. Holz-Mänttari 1984:109).

Es gilt zu beachten, dass nicht alle Positionen immer realisiert sein müssen und dass oftmals mehrere Rollen von einem Individuum ausgeübt werden können. So sind Bedarfsträger und Besteller meistens ein- und derselbe Akteur.

2.3.2. Botschaftsträger

Wie bereits kurz erwähnt wurde, sind Texte als Botschaftsträger „nicht die einzigen Kommunikationsmittel, die beim Botschaftstransfer über Kulturgrenzen eingesetzt werden können. Sie werden [...] oft im Verbund mit anderen Mitteln eingesetzt“ (Holz-Mänttari 1984:82). Translatoren sollten demnach in der Lage sein, auch andere Arten von Botschaftsträgern, wie zum Beispiel Bilder oder Melodien, in die Zielkultur transferieren zu können. Ihre Aufgabe besteht dabei darin, zu entscheiden, welche Mittel und Medien eingesetzt werden müssen, um die beabsichtigte Funktion des Botschaftsträgers erfüllen zu können. Dank ihrer Expertise ermöglichen sie so Kommunikation über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg. Es ist äußerst wichtig, dass das translatorische Handeln „fallbezogen spezifiziert“ wird, denn auch ein Botschaftsträger „muss bei professioneller Herstellung wie jedes [andere] Produkt hinsichtlich seines Verwendungszwecks in einer bestimmten Situation beschrieben werden“ (Holz-Mänttari 1986:351).

Daraus lässt sich schließen, dass das translatorische Handeln im Sinne von Holz-Mänttaris Theorie weitaus mehr als die bloße sprachliche Übertragung von verbalen Elementen ist. Der translatorische Prozess umfasst sowohl verbale als auch nonverbale Kommunikationsmittel, die kulturspezifischen Normen und Konventionen unterliegen (vgl. Holz-Mänttari 1984:82f.). Es wird auch verdeutlicht, dass sich Translatoren vielmehr auf das neu zu erstellende Produkt konzentrieren sollten, als auf den Ausgangstext (vgl. Holz-Mänttari 1984:60). Der Zweck der neuen Situation in der Zielkultur bestimmt welche Informationen aus dem Ausgangstext relevant sind (vgl. Holz-Mänttari 1986:363).

Indem Justa Holz-Mänttari bereits in den 1980er Jahren darauf aufmerksam machte, dass die nonverbalen Botschaftsträger immer bedeutsamer werden würden, prophezeite sie uns dadurch, dass Kommunikation durch die Integration semiotischer Elemente immer komplexer werden würde.

2.3.3. Expertenhandlung

Wie jetzt schon des Öfteren erwähnt wurde, begreift Holz-Mänttari den Translator als Experten, der im Hinblick auf den translatorischen Prozess eigenständig und eigenverantwortlich handelt (vgl. Holz-Mänttari 1986:354). Die weit verbreitete Auffassung, dass doch jeder übersetzen könne, der zwei Sprachen spricht oder ein gutes Wörterbuch besitzt, widerlegt die Autorin mit ihrer Theorie, indem sie die Unterschiede zwischen einem professionellen Translator und einem Laien aufzeigt.

Im Vergleich zu einem Laien verfügt ein ausgebildeter Übersetzer über ein theoretisch erlangtes Basiswissen und über pragmatische Fähigkeiten. Auch wenn alle Individuen von Geburt an die Fähigkeit zur Kommunikation besitzen, das heißt, dazu befähigt sind, sich anderen mitzuteilen und andere zu verstehen, kann man sie dennoch nicht mit Translationsexperten vergleichen, die meistens zweckbezogen und analytisch handeln (vgl. Holz-Mänttari 1986:364). Verglichen mit diesen agieren Laien beziehungsweise auch unqualifizierte Übersetzer meistens intuitiv und unreflektiert: Sie schieben den Ausgangstext in den Fokus und beachten dabei nicht, dass der neue Botschaftsträger Teil einer neuen Kultur und einer neuen Rezeptionssituation wird, und in dieser demnach auch funktionieren sollte (vgl. Holz-Mänttari 1984:91 und 117).

Durch seine professionellen Kompetenzen betrachtet der Translator einen Botschaftsträger niemals losgelöst von seinem Kontext, sondern bettet diesen automatisch in die Zielkultur ein, um skoposadäquat übersetzen zu können. Im Gegensatz zu einem Laien analysiert ein Experte das Ausgangsmaterial im Hinblick auf die Gesamtsituation, denn nur so lässt sich der Zweck und der Sinn des Translats innerhalb eines komplexen translatorischen Gefüges erschließen.

Damit die Produktion funktionsgerechter Translate gewährleistet werden kann, fordert Holz-Mänttari, dass die Institutionalisierung des translatorischen professionellen Handelns seitens der Gesellschaft akzeptiert wird und dass die Berufskategorie der Übersetzer als „geschützt“ erklärt werden sollte. Dadurch könnte garantiert werden, dass nur ausgebildete Experten translatorischen Tätigkeiten nachgehen (vgl. Holz-Mänttari 1986:43f. und 371).

Indem auch Laien ohne jegliche translatorische Ausbildung als Übersetzer Fuß fassen dürfen, „trüben“ sie einerseits den Status der ausgebildeten Translatoren und andererseits vermitteln sie oftmals ein falsches Verständnis von der translatorischen Tätigkeit. Hinzu kommt, dass sich Auftraggeber nicht mehr sicher sein können, ob die Übersetzungsaufträge auch wirklich von verantwortungsvollen Experten erledigt werden.

2.4. Scenes-and-frames Semantik

Die *scenes-and-frames* Semantik zählt, so wie auch die Skopostheorie und die Theorie vom translatorischen Handeln, zu den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft. Da sich die qualitative Analyse der vorliegenden Masterarbeit auch an diesem Ansatz orientieren wird, scheint es wichtig, auf diesen nun näher einzugehen.

Ursprünglich wurde die *scenes-and-frames* Semantik von dem Linguist Charles Fillmore (1977) entwickelt. Ihre Relevanz für die Translationswissenschaft wurde jedoch erst 1986 von Vannerem und Snell-Hornby und auch 1990 von Witte und Vermeer dargelegt. Fillmores Semantik-Modell ist eine „Theorie der Bedeutung“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:184), die auf der Prototypensemantik² basiert. Im Gegensatz zur strukturellen Semantik, die die reduktionistische Auffassung vertrat, dass eine Kategorie „objektiv und sauber nach außen abgegrenzt“ (1986:187) ist und dass ein Terminus aus der Summe seiner klar definierbaren Merkmale besteht, stellte Rosch ihre Theorie der „natürlichen Kategorisierung“ (1986:187) gegenüber: Sie stellte fest, dass sich die Menschen ihre Kategorien im Rahmen idealisierter kognitiver Modelle bilden und dass eine „natürliche Kategorie [...] eine fokale Mitte und verschwommene Ränder“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:187) besitzt. Ein Prototyp basiert auf individuellen Erfahrungen und ist immer in eine Kultur eingebettet. Betrachtet man zum Beispiel die Kategorie „Vogel“, so kann man festhalten, dass das „Fliegen“ eine prototypische Eigenschaft der besagten Kategorie ist. So wären Spatzen und Meisen in den meisten europäischen Kulturen prototypische Repräsentanten dieser Rubrik, nicht aber Pinguine, obwohl sie naturwissenschaftlich betrachtet ebenfalls Vögel sind. Da sie jedoch nicht fliegen können, sind sie nur am Rande dieser Kategorie angesiedelt (vgl. 1986:185ff.).

Die Prototypenbildung beruht somit auf kulturbedingten Erfahrungswerten eines Menschen beziehungsweise einer Gesellschaft. Dabei sollte beachtet werden, dass Prototypen nicht einfach „sind“, das heißt, nicht von vornherein bestimmt werden, sondern sie werden erst durch den Konsens, der in einer konkreten Kultur im Hinblick auf die Kategorisierung erzielt wird, gebildet (vgl. Vermeer/Witte 1990:22ff.). Demnach kann ein und derselbe Begriff in verschiedenen Kulturen eine unterschiedliche Bedeutung vermitteln.

Der Bezug zur kulturell vorgeprägten Wirklichkeit ist in Fillmores *scenes-and-frames* Semantik noch deutlicher zu erkennen. Das Semantik-Modell geht davon aus, dass jedes

² Die Bezeichnung „Prototyp“ hat Fillmore von der Psychologin Eleanor Rosch (1973) übernommen. Rosch verstand unter dem Terminus „Prototyp“ den typischen Repräsentanten einer Kategorie.

Individuum über erlebte Situationen beziehungsweise Erfahrungen verfügt, die *scenes* bezeichnet werden. Jede dieser Szenen ist einer bestimmten sprachlichen Kodierung, den sogenannten *frames*, zuzuordnen. Vermeer und Witte hingegen definieren *frame* als „jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefasst wird“ (vgl. Vermeer/Witte 1990:66). Eine *scene* kann also auch durch nonverbale *frames* hervorgerufen werden, zum Beispiel durch einen bestimmten Duft oder eine Melodie. Die Beziehung zwischen *scenes* and *frames* beruht auf Wechselseitigkeit. Jeder sprachliche *frame* - unabhängig davon, ob dieser in schriftlicher oder mündlicher Form vorkommt - evoziert automatisch eine entsprechende *scene*, das heißt, eine bildliche Vorstellung³, die auf den individuellen bereits erlebten Erfahrungen eines Menschen beruht. Genauso kann aber eine bestimmte *scene* einen bestimmten *frame* aktivieren. In anderen Worten ausgedrückt: Zu jeder Szene gibt es einen Rahmen und zu jedem Rahmen eine Szene (vgl. Vermeer/Witte 1990:64). Im Hinblick auf die Translation lässt sich die Semantik folgendermaßen auslegen:

„Die Anwendung des scenes-and-frames-Ansatzes auf die Übersetzung sieht den Übersetzer als kreativen Empfänger, der zum einen die vom Text-frame gelieferte Information verarbeitet, zum anderen sein eigenes prototypisches Weltwissen einbringt, um seine eigene Szene hinter dem Text zu schaffen.“
(Vannerem/Snell-Hornby 1986:192)

Es kann also festgehalten werden, dass es sich bei dem translatorischen Vorgehen um eine kreative Tätigkeit handelt, denn im Vordergrund steht die Übertragung der ausgangstextsprachlichen *scenes*. Das heißt, die Aufgabe eines Translators besteht darin, in der Zielsprache entsprechende *frames* zu finden, die in der Zielkultur eine *scene* erwecken können, die mit der Intention des Ausgangstextautors übereinstimmt.

Aber zunächst muss der Translator, der anfänglich die Rolle des Rezipienten einnimmt, die ausgangssprachlichen *frames* analysieren, das heißt, sich die bestimmten evozierten *scenes* zu Gemüte führen und diese möglichst objektiv⁴ interpretieren. Daraus folgt, dass jeder Rezipient während des Leseprozesses eines Textes unterschiedliche kulturspezifische *scenes* evoziert, die alle in einem bestimmten Kontext integriert sind. Mithilfe seines „prototypischen Vorwissen[s]“ (Vannerem/ Snell-Hornby 1986:190) und seiner Erfahrungen werden die

³ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass mentale Vorstellungen nur dann hervorgerufen werden können, „wenn ein bestimmtes Maß an Vorwissen vorhanden ist, d.h., wenn die Aussage eines Textes verstehbar wird, weil sie in Bekanntes eingeordnet werden kann“ (Vermeer/Witte 1990:13). Vereinfacht ausgedrückt bedeutet das, dass jeder Mensch ein gewisses Vorverständnis benötigt, um einen Text verstehen zu können.

⁴ Ein translatorischer Prozess kann nie völlig objektiv ablaufen, denn eine Übersetzung ist auch immer eine (subjektive) Interpretation des Translators.

entsprechenden Szenen interpretiert und aus all den hervorgerufenen *scenes* entwickelt der Rezipient eine Gesamtszenerie, die für die Textkohärenz und das Textverständnis ausschlaggebend ist (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185ff.). Diese Gesamtszene sollte im besten Falle mit der intendierten Gesamtszene des Autors übereinstimmen.

Der Translator muss sich also einerseits mit der Thematik des zu übersetzenden Textes vertraut machen und andererseits eine gewisse Kulturkompetenz – sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielkultur – aufweisen, um eine funktionsadäquate Übersetzung für das jeweilige Zielland erstellen zu können. Das heißt, wenn der Übersetzer, „die Szene hinter dem Text erfasst, d.h. den Text ‚verstanden‘“ (Vannerem/ Snell-Hornby 1986:191) hat, kann er unter Beachtung des jeweiligen Skopos mit dem sprachlichen Transfer in die Zielsprache starten. Translatorische Herausforderungen ergeben sich zumeist transkulturell, denn hierbei besteht die Kunst darin, jene *frames* auszusuchen, die bei der Zielkultur die adäquaten *scenes* evozieren. Dabei sollten Translatoren sichergehen, dass sie trotz ihres prototypischen Vorwissens so objektiv wie möglich die zielsprachlichen *frames* auswählen (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:190f.).

Anhand des *scenes-and-frames* Ansatzes in der Translationswissenschaft wird die mannigfaltige Rolle der Translatoren deutlich erkennbar: Sie sind sowohl Rezipienten als auch Produzenten, von denen zusätzlich neben sprachlicher Kompetenz auch fundiertes Fachwissen und das Wissen über Ausgangs- und Zielkultur erwartet wird. Es ist somit auch evident, dass nicht einfach jeder, der über ein gutes zweisprachiges Wörterbuch verfügt, diese komplexe translatorische Tätigkeit ausführen kann, vor allem, wenn auch ausgebildete Experten bei dem Vereinen all dieser übersetzerischen Kompetenzen immer wieder an ihre Grenzen stoßen.

3. Übersetzungskritik

3.1. Allgemeines

Übersetzungen sind ein fester Bestandteil unseres Alltags geworden. Egal, ob wir gerade ein Buch in deutscher Übersetzung lesen, eine deutsche Synchronfassung eines ausländischen Blockbusters anschauen oder eine Live-Verdolmetschung eines fremdsprachigen Politikers verfolgen – wir werden ständig mit übersetzerischen Leistungen konfrontiert. Durch den konstant steigenden Bedarf an Übersetzungen wird auch die Qualität dieser immer genauer unter die Lupe genommen. Doch wozu eigentlich Übersetzungskritik?

Über einen langen Zeitraum hinweg wurde der Übersetzungskritik im Bereich der Translationswissenschaft kaum Beachtung geschenkt, denn es mangelte an Evaluations- und Prüfkriterien. Übersetzungskritik äußerte sich damals in Form von Rezensionen übersetzter Werke in Zeitungen, wobei es sich hauptsächlich um intuitive und subjektive Bewertungen handelte, die nicht transparent beziehungsweise nachvollziehbar waren (vgl. Reinart 2014:12). Erst in den 1970er Jahren entwickelten sich erste Ansätze zur objektiven Bewertung von Übersetzungen. Einer der innovativsten Ansatzpunkte stammt von Katharina Reiß und wird in ihrer Arbeit „Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik“ (1971) dargelegt. Auch im Jahr 2006 scheint ihre Auffassung darüber, dass die Übersetzungskritik drei Funktionen erfüllen soll, noch Gültigkeit zu besitzen, denn Kaindl bezieht sich in seinem Beitrag „Übersetzungskritik“ auf ihren damaligen Ansatz:

„Zum einen soll sie⁵ dazu beitragen, die Qualität von Übersetzungsleistungen in unserer Gesellschaft zu verbessern; zum anderen das Verlangen nach besseren Übersetzungen in der Öffentlichkeit wecken; und drittens – nicht zuletzt in der Übersetzer Ausbildung – das Sprachbewusstsein schärfen und den sprachlichen sowie außersprachlichen Horizont erweitern.“ (Kaindl 2006:373)

Im Jahr 1989 äußert sich Reiß nochmals zu diesem Thema, indem sie das Ziel einer fundierten Übersetzungskritik erläutert:

„Übersetzungskritik heißt nach meinem Verständnis: Beurteilung einer Übersetzung, d.h. Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext, und dies nicht rein intuitiv und subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar. Um argumentieren und

⁵ Die Übersetzungskritik ist an dieser Stelle gemeint.

zwar intersubjektiv nachvollziehbar argumentieren zu können, braucht man ein theoretisches Fundament.“
(Reiß 1989:72)

Es wird nun deutlich, dass Katharina Reiß in Fragen der Qualitätsbeurteilung von Übersetzungen die Vorreiterrolle einnahm. Ziel ihres texttypologischen Ansatzes - aber auch der meisten anderen übersetzungskritischen Modelle - ist es, das Beurteilungssystem zu formalisieren und Evaluationskriterien, die einem theoretisch wissenschaftlichem Fundament zugrunde liegen, zu objektivieren⁶, um letztendlich zu intersubjektiven Prüfkriterien zu gelangen.

Während die Überprüfbarkeit der Qualität von Dolmetschleistungen erst in jüngster Zeit in den Fokus der Translationswissenschaft gerückt ist, wird die Qualitätsbeurteilung von Übersetzungen schon jahrzehntelang thematisiert (vgl. Reinart 2014:35). Obwohl nach wie vor keine „Einigkeit in Bezug auf die Evaluierungskriterien“ (2014:35) von Übersetzungen herrscht, ist die Überprüfbarkeit der Qualität von Translaten ein durchaus wichtiges Vorgehen, denn dadurch wird das translatorische Handeln greifbar und nachvollziehbar.

3.2. Kritik an der Übersetzungskritik

Sylvia Reinart beschäftigt sich in ihrem Werk „Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik“ (2014) mit den Qualitätsmaßstäben eines Translats, somit mit dem Translationsergebnis⁷. Sie hinterfragt die vorherrschende Übersetzungskritik und bringt dadurch die „Orientierungslosigkeit zum Ausdruck [...], die in Bezug auf die Bewertungskriterien von Translationsleistungen vielerorts herrscht“ (Reinart 2014:18). Gleichzeitig gibt sie jedoch analytische Denkanstöße im Hinblick auf die methodischen

⁶ Gemäß Reiß versteht man unter „Objektivität“ im Zusammenhang mit Übersetzungskritik die Überprüfbarkeit, somit das Gegenteil von „Willkür und mangelhafter Beweisführung“. Jede Art von Kritik sollte explizit begründet und mit Nachweisen belegt werden (vgl. Reiß 1971:12).

⁷ Reinart betont gleich zu Beginn ihrer Arbeit, dass in ihrem Werk das Translationsergebnis beleuchtet wird und nicht so sehr der Translationsprozess. Dazu führt sie wie folgt aus: „Das steht in einem gewissen Widerspruch zur gängigen Tendenz im Evaluationswesen, die darin besteht, die *Prozesse* bei der Erstellung von Produkten und Dienstleistungen in den Mittelpunkt zu rücken. Die Verfahrensbezogenheit fußt auf der Annahme, dass Sorgfalt im Herstellungsprozess [...] automatisch ein hochwertiges Produkt-/Dienstleistungsergebnis mit sich bringt. Dass die Qualität eines Produktes darunter leidet, wenn der zugrunde liegende Prozess keiner Qualitätskontrolle unterliegt, ist unbestritten [...]. Die Erfahrungen mit Normen wie der ISO 9000er-Reihe belegen aber, dass selbst der sorgfältigste Prozess *allein* noch nicht garantiert, dass jedes nach ihm erstellte Produkt höchsten Qualitätsanforderungen genügt. [...] Es zeigt [...], dass die „eigentliche“ Qualitätsprüfung, d.h. die Evaluierung der Translations-„Produkte“ auch dann nicht obsolet ist, wenn ihrer Erstellung ein gewissenhaftes Vorgehen zugrunde liegt.“ [Hervorhebungen im Original] (Reinart 2014:11)

Parameter zur Evaluierung von Übersetzungs- und Dolmetschleistungen. Im Folgenden werden nun zwei der für die vorliegende Masterarbeit relevantesten Grundgedanken⁸ angeführt:

3.2.1. Negative vs. positive Kritik

Die Qualität von Übersetzungen ist schon seit längerer Zeit ein zentrales Anliegen in der Translationswissenschaft und auf dem Übersetzungsmarkt. Diese wird von vielen beurteilt: Von Lektoren, Revisoren, Literaturkritikern, Lehrpersonen an den Translationsstudiengängen und nicht zu vergessen, auch von den Übersetzern selbst, denn „schließlich ist jeder Übersetzer zunächst einmal sein eigener Kritiker“ (Reinart 2014:13). Doch auch die Konsumenten diverser Translationsleistungen zählen mittlerweile zu den evaluierenden Personen:

„Mit zunehmenden Fremdsprachenkenntnissen fühlen sich in steigendem Maße auch die ‚Konsumenten‘ von Translationsleistungen aufgefordert, Übersetzungs- und Dolmetschleistungen zu bewerten. Live-Verdolmetschungen im Fernsehen, untertitelte Kinofilme oder mehrsprachige Gebrauchsanweisungen zu Konsumartikeln scheinen für die kritische Analyse prädestiniert, denn sie machen die Existenz der Übertragungsleistung weithin sichtbar. Leider beschränkt sich die an ihnen geübte Kritik zumeist auf das Aufzeigen (vermeintlicher oder echter) Fehler seitens der Übersetzer oder Dolmetscher.“ (Reinart 2014:15)

Reinart deutet demnach darauf hin, dass Kritik zu einseitig in Form von negativer Kritik geäußert wird. Selbst wenn es sich um winzige „Fehlübersetzungen“ handelt, werden diese „in den Medien mit einer gewissen Häme aufgegriffen“, obwohl „die Vielzahl erstklassiger Übertragungen unerwähnt bleibt“ (Reinart 2014:25).

Doch warum wird bei Translationsleistungen gerade diese Negativkritik so in den Fokus gerückt? Laut der Autorin lässt sich der - nicht allzu schmeichelhafte - Grund dafür auf die Skepsis gegenüber dem Berufsstand der Translatoren zurückführen:

„Dolmetscher wie Übersetzer *üben per se Macht aus*, denn das Gelingen oder Nichtgelingen der zweisprachig gemittelten Kommunikation hängt maßgeblich von der Qualität ihrer Arbeit ab. Gleichzeitig ist ihre Leistung für die Akteure weitgehend *unkontrollierbar*. Vor diesem Hintergrund erscheint es verständlich, dass diese der Sprachdienstleistung zuweilen mit Unbehagen oder Misstrauen begegnen.“
[Hervorhebungen im Original] (Reinart 2014:25)

Jede Art von Kritik - auch die Übersetzungskritik - sollte in erster Linie konstruktiv sein. Konstruktiv ist Kritik dann, wenn sie sich nicht darauf beschränkt, „Fehler aufzuzeigen“,

⁸ Die folgenden Grundgedanken beziehen sich hauptsächlich auf die Übersetzungskritik und nicht auf die „Dolmetschkritik“ (Reinart 2014:16).

sondern Fehlentwicklungen erörtert und Verbesserungsmöglichkeiten vorschlägt (vgl. Reinart 2014:364). Reinart nimmt auch Bezug auf Bermans „produktive Übersetzungskritik“ (1995):

„Produktiv‘ ist die von ihm geforderte Form der Übersetzungskritik nämlich im doppelten Wortsinne: Sie bringt erstens *konkrete Ergebnisse* hervor und sie gibt zweitens *neue Denkanstöße* im Umgang mit dem Original wie der Übersetzung.“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:233f.)

Die Tatsache, dass die Übersetzungskritik meistens eine negative Konnotation hat, liegt laut Reinart daran, dass sich Translator und Kritiker nicht auf Augenhöhe befinden. Sie sind in einem Machtgefüge gefangen, in dem keine Gleichberechtigung herrscht. Dieses vorherrschende Machtspiel zwischen Übersetzer und Kritiker sollte durch Kooperation ersetzt werden (vgl. Reinart 2014:398ff.). Auch wenn dieser Vorschlag etwas unrealistisch klingen mag, ergibt folgendes Zitat durchaus Sinn:

„Der Gedanke, die Machtasymmetrie zwischen Übersetzer und Kritiker zugunsten einer gleichberechtigten Zusammenarbeit aufzubrechen, mag gewöhnungsbedürftig klingen, besteht doch die Grundannahme nahezu *aller* Prüfverfahren darin, dass der Prüfende mehr weiß als der Geprüfte.“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:399f.)

3.2.2. Nutzen der Translatkritik

Der wohl wichtigste Zweck der Translatkritik besteht darin, die Qualität von Translaten zu optimieren (vgl. Reinart 2014:367). Wie bereits weiter oben festgestellt wurde, ist (Übersetzungs)Kritik dann nützlich, wenn sie konstruktiv ist. Eine konstruktive Herangehensweise zeichnet sich auch durch die Einbindung der Kritik in den Translationsprozess aus, denn dadurch kann den Translatoren Feedback zu ihrer Leistung gegeben werden (vgl. Reinart 2014:402f.). Reinart betont, dass im Sinne einer erkenntnisbringenden Kritik „die ‚Stimme des Übersetzers‘ im Rahmen eines [...] Revisionsprozesses ebenso selbstverständlich zu hören [sein sollte] wie die des Kritikers – und zwar im Idealfall noch vor der Drucklegung/Veröffentlichung des Translats“ (2014:403). So eine den Translator einbeziehende Vorgehensweise ist nicht nur gerechter, sondern auch ökonomischer, als ein „vollständig ‚autonomes‘ Lektorat seitens des Kritikers“ (2014:403).

Voraussetzung für konstruktive Kritik ist logischerweise, dass man sich genügend Zeit für diese nimmt, denn zwischen Zeitaufwand und Qualität besteht ein enger Zusammenhang. Demnach erscheint es durchaus legitim, wenn seitens des Translatkritikers die Frage gestellt wird, „welche Qualität unter den gegebenen zeitlichen Vorgaben erreichbar war“ (Reinart 2014:404).

Reinart appelliert am Ende ihres Werkes, dass es im gemeinsamen Interesse aller Translationswissenschaftler, Translatoren und Berufsverbände liegen sollte, „den *Nutzwert* methodisch fundierter Kritik überzeugend nach außen zu vermitteln“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:405). Auftraggeber sollten beginnen zu erkennen, dass es ökonomisch notwendig ist, „Texte/Diskurse von *professionellen Anbietern* übersetzen/dolmetschen zu lassen und die Translate mittels eines *effizienten, kooperativen Evaluationsverfahren* zu beurteilen“ [Hervorhebungen im Original] (2014:405). Auf diese Weise, das heißt, durch die Kombination aus sorgfältig ausgewählten Translatoren und Kooperation beim Bewertungsverfahren, kann auch die Translatqualität maßgeblich verbessert werden.

3.3. Funktionale Übersetzungskritik nach Ammann

Bevor Margret Ammanns übersetzungskritisches Modell näher beleuchtet wird, soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass dieses Schema - so wie jedes andere Schema der Übersetzungskritik auch - „kein umfassendes Erklärungsmuster“ bietet, sondern vielmehr einen „Orientierungsrahmen“ (Reinart 2014:95). Übersetzungskritische Konzepte können „Leitlinien vorgeben, Analyseebenen aufzeigen und Problemstellungen markieren“ (Reinart 2014:95). Ihre Aufgabe ist es jedoch nicht, Lösungen für individuelle Einzelfälle bereitzustellen. So betont auch Ammann, dass der Zweck nicht darin bestehe, aufzuzeigen, was denn „richtig“ oder „falsch“ sei, sondern den Blick für translatorische Probleme zu schärfen (vgl. Ammann 1990:210f.). Auf diese Weise distanziert sie sich von der Auffassung, dass es nur ein einziges Modell geben kann, nach dem jede übersetzungskritische Analyse erfolgen muss. Nicht nur das Translat ist von der Funktion abhängig, die es erfüllen soll, sondern auch die Übersetzungskritik ist funktionsabhängig. Übersetzungsevaluationen sollten im besten Falle dazu dienen, „die Qualität der geleisteten Arbeit sichtbar bzw. ‚beweisbar‘ zu machen und damit letztendlich auch die Begründung dafür zu liefern, dass professionelle Dienstleistungen ihren Preis haben“ (Reinart 2014:368).

Margret Ammanns Modell zur Übersetzungskritik, das sie im Jahr 1990 in der Zeitschrift TEXTconTEXT (Jahrgang 5) zum ersten Mal veröffentlichte, basiert auf Reiß und Vermeers Skopostheorie und auf Holz-Mänttärís Theorie vom translatorischen Handeln. Das Ammann'sche Modell zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass es die Ausgangstextanalyse in den Hintergrund schiebt und eine zieltextorientierte Untersuchung, in

die Ammann die *scenes-and-frames* Semantik einbindet, in den Vordergrund rückt (vgl. Reinart 2014:56). Somit erhebt sie „statt der Äquivalenzrelation zwischen Ausgangs- und Zieltext die Translatfunktion zum wichtigsten Beurteilungsparameter“ [Hervorhebung im Original] (2014:56). Indem sie betont, dass ein Text erst in dem Moment realisiert wird, in dem er rezipiert wird, schreibt sie den Lesern eine durchaus bedeutende Rolle zu, welche im weiteren Verlauf des Kapitels genauer beleuchtet wird.

Ammanns funktionales Konzept der Übersetzungskritik umfasst folgende fünf Schritte:

- „1. Feststellung der Translatfunktion (Vermeer betont mit Holz-Mänttari die Eigenständigkeit des Zieltexts und die Beachtung der Möglichkeit unterschiedlicher Skopoi für Translat und Ausgangstext, sowie den kulturellen Zusammenhang, in dem die jeweiligen Texte stehen);
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (Kohärenz⁹ des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form);
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts (wie bei 1.);
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts (wie bei 2.);
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. „Kohärenz“¹⁰ kann intendierte Inkohärenz einschließen [...].“ (Ammann 1990:212)

Wie nun zu erkennen ist, hat die Analyse des Translats oberste Priorität während die Analyse des Ausgangstextes erst bei Schritt 3. erfolgen soll. Dies bedeutet aber nicht, dass Ammann den Ausgangstext „ignoriert“. Vielmehr stellt sie das Translat „gleichberechtigt neben den Ausgangstext“ (Ammann 1990:219). Es geht ihr aber hierbei nicht um die Vergleichbarkeit zweier Texte auf sprachlicher Ebene, sondern um „ihre Wirkung auf eine (nicht nur verschiedensprachige, sondern auch verschiedenkulturelle) Rezipientengruppe“ (Reinart 2014:56f.).

Laut Ammann fehlt es all den Modellen, die sich nur auf die sprachliche und nicht auf die bikulturelle Ebene konzentrieren, an der „Fähigkeit zur Perspektivenübernahme“ (Ammann 1990:219). Wie ein Text interpretiert wird, hängt von der soziokulturellen Situation des

⁹ Kohärent ist ein Text dann, wenn er in einer bestimmten Kommunikationssituation funktioniert und wenn er für den Leser verständlich und nachvollziehbar ist. Der Text soll nicht nur sprachlich nachvollziehbar sein, sondern auch von den Rezipienten in der jeweiligen Rezeptionssituation verstanden werden (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109). So meint Resch: „Kohärente Texte sind nicht per se kohärent, sondern erst in Bezug auf ihre Funktion und Verwendungssituation“ (Resch 1997:272).

¹⁰ Um herausfinden zu können, ob zwischen Ausgangs- und Zieltext – unter Beachtung des Skopos – Kohärenz herrscht, schlägt Ammann Textanalysemodelle von Nord oder Hönig vor, die zur Analyse herangezogen werden können und die zusätzlich „bei der Feststellung intratextueller Kohärenz auf makro- wie mikro-textueller Ebene hilfreich sein können“ (Ammann 1990:221).

Empfängers ab, denn jeder Leser ist an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Kultur integriert. Das heißt, ein Text kann je nach Kultur, Ort und Zeit anders interpretiert werden und demnach ist es sinnvoll diesen im Hinblick auf seine Wirkung und Funktion zu analysieren (vgl. Ammann 1990:218f.). Das nachstehende Zitat verdeutlicht, dass Ammann die linguistisch ausgerichteten Bewertungsschemata kritisiert:

„Es wird im Allgemeinen postuliert, es sei möglich ausgangstextuelle Merkmale auch in einer anderen textuellen Umgebung beizubehalten, ohne dass sie sich durch die neue kulturelle Einbettung verändern. Es wird nicht berücksichtigt, dass die einzelnen Merkmale in einem größeren Zusammenhang stehen [...], dass dies jedoch in einer anderen Kultur nicht mehr stimmen muss. Und das kann dann auch heißen, dass das, was als ‚Besonderheit‘ eines bestimmten Texts ausgemacht wurde, in einer anderen kulturellen Umgebung [...] nicht als ‚Besonderheit‘ erkannt werden kann.“ (Ammann 1990:219)

Der letzte Analyseschritt befasst sich mit der intertextuellen Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext, nachdem in den Schritten zuvor die intratextuelle Kohärenz beider Texte in deren Rezeptionssituation untersucht wurde. Die Analyse der intertextuellen Kohärenz kann also erst dann erfolgen, wenn die intratextuelle Kohärenz des Translats positiv beurteilt wurde - denn in erster Linie muss das Translat verständlich sein, da die Rezipienten dieses als eigenständigen und in sich geschlossenen Text begreifen, den sie für gewöhnlich nicht mit dem ausgangssprachlichen Text vergleichen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:114f.).

Ein weiterer äußerst bedeutender Aspekt in Margret Ammanns Modell ist, neben der Ermittlung der Translatfunktion¹¹, die Rolle des Rezipienten. Diesen rückt Ammann in ihrem übersetzungskritischen Schema in den Vordergrund und greift dabei auf Umberto Ecos Konzept des „Modell-Lesers“ zurück. Eco ging davon aus, dass sich die Rolle des Lesers nicht nur darauf beschränkte, das Gesagte eines Textes zu rezipieren, sondern dass der Rezipient mit seiner Interpretation des Textes auch zeitgleich das Nicht-Gesagte rezipiert. Somit werden die Leerstellen, die jeder Text enthält, gefüllt (vgl. Reinart 2014:57f.). Ecos Konzept beruht auf der Grundannahme, „dass die Interpretation eines Werks der aktiven Mitarbeit des Lesers bedarf“ (Reinart 2014:58). Doch im Gegensatz zu Eco, der den Modell-Leser, als jenen Leser definiert, „der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“ (Ammann 1990:222), begreift Ammann ihre Art des Modell-Lesers wie folgt:

„Der Modell-Leser ist [...] für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus

¹¹ Die Begriffe „Skopos“ und „Funktion“ werden von Ammann synonym verwendet (vgl. 1990:213).

jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann.“ (Ammann 1990:225)

Man kann also festhalten, dass ein Modell-Leser nach Ammann jener Leser ist, der eine bestimmte Strategie zur Rezeption eines Textes anwendet bzw. verfolgt¹² und dabei jene Textmerkmale konsequent in den Fokus rückt, die dann ein Muster ergeben. Demnach kann zum Beispiel ein und derselbe Roman auf verschiedene Weisen aufgefasst werden. Das heißt, je nachdem welches Muster man verfolgt, sind „sämtliche Texterfassungsstrategien gleichermaßen legitim“ (Reinart 2014:58). Damit distanziert sie sich von Eco, der die Auffassung vertrat, „dass jeder Text die Lektüre steuert, indem er bestimmte Interpretationsmöglichkeiten suggeriert (und andere ausschließt)“ (Reinart 2014:58).

Weiters betont Amman – im Gegensatz zu Eco – dass das Verhalten eines Modell-Lesers nicht mit dem Verhalten eines Translators gleichzusetzen ist. Während ein Modell-Leser ein beliebiges Interpretationsmuster wählen kann, hat ein Translator schon beim erstmaligen Erfassen eines Textes die Zielrezipienten im Hinterkopf und ist somit bei der Wahl seiner Lesestrategie beeinflusst:

„Wenn ein ‚normaler‘ Leser sich entschließt, etwa einen gesellschaftskritischen historischen Roman als ‚spannende Unterhaltungsliteratur‘ zu lesen, wird ihm dies niemand verbieten wollen. Ein Translator jedoch ist nicht *irgendein* Leser, der seinen Interpretationsstandort wählen kann, wie es ihm beliebt, sondern ein Leser, der den zu übersetzenden Text zugleich auch für die zielsprachlichen Leser rezipiert. Er hat damit *per se* einen anderen Status als ein ‚gewöhnlicher‘ Leser.“ [Hervorhebungen im Original] (Reinart 2014:60)

Nach der Ermittlung des Modell-Lesers kann man sich der „eigentlichen“ übersetzungskritischen Analyse widmen. Wie bereits erwähnt, bindet Ammann die *scenes-and-frames* Semantik in ihr Analysemodell ein und eröffnet somit eine neue übersetzungskritische Perspektive (vgl. Reinart 2014:77). Ein Translator erzeugt gleich zu Beginn in seiner Rolle als Rezipient - basierend auf den *frames* der Ausgangskultur - eine bestimmte *scene*. Diese transferiert er dann mithilfe zielkultureller *frames* in die entsprechende Zielkultur (vgl. Ammann 1990:225).

Ammann beleuchtet bei ihrer Analyse, sowohl im Ausgangs- als auch im Zieltext, die einzelnen *frames* und die durch sie evozierten *scenes* im Hinblick auf das Textganze. Sie untersucht demnach - unter Beachtung des Skopos und unter Berücksichtigung des ermittelten Modell-Lesers - in beiden Texten die einzelnen *scenes* und die dazugehörigen *frames* mit Fokus

¹² An dieser Stelle weist Ammann darauf hin, dass die Anwendung bzw. Verfolgung einer bestimmten Lesestrategie auch unbewusst ablaufen kann – das heißt, wenn der Leser nicht genau weiß, wie er zu seinem Textverständnis gelangt ist (vgl. Ammann 1990:223).

auf die jeweilige Gesamtszene, das heißt auf das Gesamtverständnis eines Textes (vgl. Ammann 1990:227). Dabei fragt sie sich, welche szenischen Bilder und welche *frames* beim Rezipienten durch den Text hervorgerufen wurden und schließt somit auf die mögliche Interpretation der Leser. Nachdem beide Texte auf diese Weise analysiert wurden, werden die beiden Gesamtszenen einem Vergleich unterzogen. Ammann nennt diesen übersetzungskritischen Vorgang einen „Vergleich zweier ‚Lesestrategien‘“ (Ammann 1990:226).

Die Tatsache, dass sich Übersetzungskritiker mit den evozierten *scenes* der Modell-Leser befassen, ermöglicht es ihnen, sich in die Rezipienten hineinzusetzen und somit ihre Interpretationsstrategie nachzuvollziehen. Dadurch schärfen sie auch ihren Blick in Bezug auf die verschiedenen Lesestrategien (vgl. Ammann 1990:239). Darüber hinaus fordert Ammann, dass sich jeder Kritiker darüber bewusst werden sollte, dass jeder Translator, sowie auch Autor, sein Produkt an die Erwartungen der Zielleser anpasst. Das heißt, die Rezipienten eines Originaltextes müssen nicht dieselbe Leseerwartung haben wie die Leser des Zieltextes. Wenn man diese Erkenntnis erlangt hat, steht einer erfolgreichen Übersetzungskritik nichts mehr im Wege (vgl. Ammann 1990:228).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der übersetzungskritische Ansatz von Ammann „neben der sprachvergleichenden auch der kulturvergleichenden Perspektive einen besonderen Platz“ (Reinart 2014:76) einräumt. Dieses Modell der Übersetzungskritik scheint das praxisfreundlichste zu sein, denn es ermöglicht die Kritik in einen „intersubjektiv nachvollziehbaren methodologischen Rahmen“ (Reinart 2014:82) zu stellen, ohne den Kritiker allzu sehr einzuengen. Auch die Tatsache, dass die Translatkritik nicht einseitig an der Interpretation des Originals gemessen wird, sondern das Translat als eigenständiger Text betrachtet und analysiert wird, lässt darauf schließen, dass es sich um einen zielführenden funktionalen Ansatz handelt. Die Entscheidung, welches der in der Translationswissenschaft existierenden übersetzungskritischen Modelle zur Analyse herangezogen wird, hängt von dem Zweck ab, den die Untersuchung erfüllen soll. Dabei sollte jedoch auch folgendes beachtet werden:

„Modelle zeichnen sich *per definitionem* dadurch aus, dass sie die Wirklichkeit auf einige wenige, für besonders wichtig erachtete Faktoren reduzieren. Im Falle der sehr komplexen übersetzerischen Realität kann jedes Modell daher stets nur ein paar wenige Anhaltspunkte für die Bewertung eines konkreten Einzeltexts bieten.“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:82f.)

4. Translation und die multimediale Dimension

Es ist unumstritten, dass es heutzutage nicht mehr ausreichen würde, wenn sich das Translationsmetier nur mit den Printmedien beschäftigen würde. Audiovisuelle Medien wie Kino, Fernsehen und Internet sind feste Bestandteile unseres Alltags geworden. Für den Bereich der Translation sind „multimediale Botschaften [...] dann relevant, wenn in mündlicher oder schriftlicher Form *Sprache* involviert ist“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:237).

4.1. Der Film als multimedialer Text

4.1.1. Die Multimedialität

Dass Translatoren des 21. Jahrhunderts nicht nur in Papierform bedruckte Texte übersetzen, scheint wohl klar zu sein. Auch die Tatsache, dass wir uns in einem Zeitalter befinden, in dem Kommunikation semiotisch immer komplexer wird, muss wohl nicht genauer erörtert werden. So handelt es sich auch bei einem Film um einen höchst anspruchsvollen multimedialen Text, der eine „Einheit aus gesprochener Sprache, Bild und (nichtsprachlichen) Tonelementen“ (Reinart 2014:241) bildet. Diese Art von Text stellt für Translatoren eine besondere Herausforderung dar, denn sie müssen während des Translationsprozesses zusätzlich zu der sprachlichen Ebene, auch noch die akustischen und nonverbalen Aspekte beachten, um einen filmischen Gesamttext gewährleisten zu können.

Auch Katharina Reiß erkannte schon vor längerer Zeit die Bedeutung der Multimedialität im Hinblick auf die Translation. Sie konstituierte neben dem informativen, dem expressiven und dem operativen Texttyp auch noch den multimedialen Texttyp¹³ (1984). Dabei handelt es sich laut Reiß um

„all jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer zu gelangen, und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der ausgangs- als auch in der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen dieses Mediums zu beachten sind.“ (Reiß 1971:49)

Das heißt, ein schriftlich fixierter Text ist demnach nur ein kleiner Teil eines viel größeren Kommunikationsangebotes.

¹³ Es sei angemerkt, dass Reiß zuerst vom „audio-medialen“ Texttyp ausging. 1984 musste sie sich eingestehen, dass Texte nur mit bildlichen Darstellungen ein Ganzes ausmachen und so änderte sie den audiomedialen in den multimedialen Texttyp um.

Heute wird der Begriff „multimedial“ in der Praxis meist synonym mit *audiomedial* bzw. *audiovisuell* verwendet (vgl. Reinart 2014:236f.), da die Verwendung des Begriffs „multimedial“ immer wieder für Verwirrung sorgt. Snell-Hornby (2006) schlägt hierzu in „The Turns of Translation Studies“ folgende Kategorisierung vor:

- “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 nonverbal (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)

Folglich wird also zwischen dem multisemiotischen Text (Printwerbung, Comic), dem multimodalen Text (Oper, Theater), dem audiomedialen Text (Vortrag, Rede) und dem multimedialen Text (Film) unterschieden. Reinart betont hierbei, dass wenn man von einem „landläufigen Verständnis“ der Multimedialität ausgeht, auch Computerspiele und diverse E-Learning-Produkte zu diesem Typ gezählt werden (vgl. Reinart 2014:236f.).

Grundsätzlich verwendet man im englischen Sprachraum „audiovisual translation“¹⁴ als Oberbegriff für die Übersetzung von Filmen, Serien, usw. Im deutschsprachigen Raum hingegen findet man in der Fachliteratur beide Begriffe: Entweder multimediales Übersetzen oder audiovisuelles Übersetzen.

4.1.2. Die Dominanz des Bildes

Als der Tonfilm in den 1920er und 1930er Jahren seinen Siegeszug antrat, war das Publikum begeistert. Man konnte die filmische Darbietung nun auch hören. Dennoch hat sich das Fernsehen von Anfang an als Bildmedium fest etabliert, sodass die auditive Ebene in einem

¹⁴ Es wird auch oft „screen translation“ verwendet.

Film nach wie vor eine untergeordnete Rolle spielt: „Die Dominanz des Visuellen scheint [...] nach wie vor ungebrochen und bisweilen sogar stärker denn je.“ (Raffaseder 2010:235)

Aline Remael (2001) bestätigt ebenso, dass der Film in erster Linie ein visuelles Medium darstellt. Dies liegt wohl daran, dass sich die Filmwissenschaft lange Zeit dafür einsetzte, dass das Medium Film als eine Kunstgattung wahrgenommen wird. Demnach richteten die Wissenschaftler ihren Fokus hauptsächlich auf das Visuelle und vernachlässigten dabei die Bedeutung der sprachlichen Ebene (vgl. Remael 2001:15). Dies ist gerade heutzutage kaum nachvollziehbar, denn wir werden mit visuellen Reizen übersättigt, sodass akustische Wahrnehmungen für einen Menschen richtig angenehm sein können. Auch wenn es immer wieder diesbezüglich zu Umdenkungsprozessen kommt, wird dem Filmdialog – der als Teil des Filmtons betrachtet wird - nach wie vor eine untergeordnete Rolle zugeschrieben (vgl. Remael 2001:16). Obwohl die auditive Ebene dafür zuständig ist, die Wahrnehmung der Zuseher zu lenken, dient sie jedoch vor allem dazu, das Visuelle zu akzentuieren. So schreibt auch Manhart (1996), dass das Bild von allen anderen im Film vorzufindenden Zeichen¹⁵ die intensivste Wirkung auf die Zuseher hat. Mithilfe von diversen Kameraeinstellungen bzw. Kameraführungen und Licht wird das bildlich Dargestellte noch zusätzlich betont, um beim Publikum bestimmte Emotionen hervorzurufen (vgl. Manhart 1996:115). Auch die (Kino)Film-Blockbuster heutzutage sind ein Beweis dafür, dass das Visuelle eindeutig dominiert: Durch erstaunliche Spezialeffekte, wie zum Beispiel den optischen 3D-Effekt, fesseln Regisseure das Publikum, sodass Filmdialoge oftmals „zu kurz kommen“. Der Bekanntheitsgrad vieler Schauspieler ist ebenso oftmals ein Auslöser für einen Kinobesuch und nicht unbedingt die Thematik bzw. der Inhalt des Filmes.

Baumgarten bezeichnet das Zusammenspiel von Bild und Sprache in einem Film als „visual-verbal cohesion“¹⁶ (Baumgarten 2008:10). Dabei hebt sie hervor, dass es sich bei dieser Kombination aus visuellen und verbalen Komponenten um zwei miteinander verwobene Informationsebenen handelt, die den Film letztendlich zu einem Ganzen machen. Folglich kann nur durch das Zusammenwirken der beiden besagten Ebenen ein kohärenter Film gewährleistet werden (vgl. Baumgarten 2008:9f.).

Remael (2001) hingegen vertritt diesbezüglich folgenden Standpunkt:

¹⁵ „Das Bild ist die Existenzgrundlage des Films und verbindet alle daran beteiligten Zeichensysteme.“ (Manhart 1996:115)

¹⁶ „Visual and verbal meanings can be understood as being situated on two parallel levels of information, which are integrated in specific ways to form *one* text.“ [Hervorhebung im Original] (Baumgarten 2008:10)

“My research [...] has shown that which particular mode comes to dominate the others in a certain text, or what balance is achieved, will be determined by the sign-maker’s purpose and background, and by how and where, in what medium, the text is to be used.” (Remael 2001:15)

Das heißt, die Rolle der verbalen Ebene kann von Film zu Film unterschiedlich fokussiert werden, je nachdem welcher Zweck verfolgt wird. Ihrer Meinung nach wird Filmsprache eher von dem Genre des Filmes beeinflusst als von dem Medium Film selbst (vgl. Remael 2001:15).¹⁷

4.2. Audiovisuelle Translation

Obwohl sich die Translationswissenschaft erst sehr spät mit der Erforschung der audiovisuellen Übersetzung befasste, ist diese heute ein Gegenstand enormer wissenschaftlicher Forschung und ein wichtiger Bereich in der Translationswissenschaft.

Im Folgenden wird zunächst ein kurzer allgemeiner Überblick über die vorliegende Thematik gegeben, um anschließend Themen wie die stetig fortschreitende Digitalisierung und die Frage nach der Qualität von audiovisuellen Translationsprodukten aufzugreifen.

4.2.1. Gegenstand der audiovisuellen Translation

Jüngst (2010) definiert audiovisuelle Übersetzung wie folgt:

„Unter audiovisueller Übersetzung versteht man allgemein das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das ursprünglich vorliegende Material verändert. [...] Als erstes denkt man dabei an die Übersetzung von Filmen und Fernsehserien. [...] Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass das audiovisuelle Übersetzen noch andere Bereiche berührt. So hat das Dolmetschen visuelle und auditive Anteile. Die Übersetzung bestimmter Bestandteile von Internetseiten und von Computerspielen gehört ebenfalls in den Bereich der audiovisuellen Übersetzung. Hier spielt auch die Technik der Lokalisierung bei der Übersetzung eine herausragende Rolle.“ (Jüngst 2010:1)

So wie Jüngst einräumt, denkt man bei audiovisueller Übersetzung zuerst an das Medium Film. Dies liegt wohl daran, dass es heutzutage kaum noch eine Person gibt, die sich der Macht des

¹⁷ Die Serie „Gilmore Girls“ ist zum Beispiel der Beweis dafür, dass der verbale Part in einem Film bzw. in einer Serie genauso der dominierende sein kann. Diese Serie „lebt“ von der Eloquenz der Hauptdarstellerinnen. Durch ihre humorvolle und einzigartige Sprechkunst fesseln sie den Zuschauer, der sogar mit verschlossenen Augen der Handlung folgen könnte und trotzdem dabei unterhalten werden würde.

Fernsehens bzw. des Kinos entziehen kann. Nida betonte bereits im Jahr 1964, dass das Medium Film und demnach auch die Synchronfassungen immer mehr an Bedeutung gewinnen werden:

„Some persons regard translating for the cinema as peripheral and not too important. However [...] in interlingual communication, film translating probably surpasses book translation in total impact. Successful motion picture translating is increasingly vital to the cinema industry [...]“ (Nida 1964:178)

4.2.2. Formen audiovisueller Translation

Die drei am häufigsten vorkommenden Übersetzungsverfahren auf dem Gebiet der audiovisuellen Übersetzung sind Synchronisation, Untertitelung und Voice-Over. Auch wenn noch einige andere audiovisuelle Übersetzungsverfahren existieren, werden im Folgenden nur diese drei Arten der Übersetzung erläutert, wobei Untertitelung und Voice-Over nur grob vorgestellt werden, da der Fokus dieser Masterarbeit auf der Synchronisation liegt.

4.2.2.1. Untertitelung

Bei dem Prozess der Untertitelung¹⁸ kommt es - im Gegensatz zu den anderen zwei Verfahren - zu einem Austausch von gesprochener Sprache in einen schriftlichen Text:

„Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als Übertragung in eine andere Sprache von verbalen Nachrichten im filmischen Medium in Form eines ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes, die auf der Leinwand erscheinen und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht.“ (Gottlieb 2002:187f.)

Bei dieser „verknappten Übersetzung des Filmdialogs“ (Jüngst 2010:25) wird der Sprachtransfer auf drei verschiedenen Ebenen durchgeführt: Von der Originalsprache in die Sprache des Zielpublikums, von längeren in kürzere sprachliche Einheiten und von gesprochener Sprache in einen verschriftlichten Text (vgl. 2010:25). Eine der wohl größten Herausforderungen bei der Untertitelung ist die Tatsache, dass der Originaldialog oftmals drastisch gekürzt werden muss, da auf dem Bildschirm einerseits nur eine bestimmte Anzahl an Zeichen möglich ist und andererseits die Untertitel auch zeitlichen Beschränkungen unterliegen

¹⁸ Prinzipiell unterscheidet man bei dem Verfahren der Untertitelung zwischen interlingualen und intralingualen Untertiteln: „**Interlinguale Untertitel** sind in einer anderen Sprache abgefasst als der Film; es handelt sich also um eine Übersetzung des Originaltextes in eine Sprache, die das Zielpublikum versteht. Man sieht und hört gleichzeitig den Film in der Originalsprache und liest die Untertitel in der Zielsprache. [...] Auf den DVDs findet man aber auch **intralinguale Untertitel**. Hier sind die Untertitel in derselben Sprache abgefasst wie der Film. Meist handelt es sich dabei um Untertitel für Hörgeschädigte. Denkbar sind aber auch Untertitel für Sprachlerner.“ [Hervorhebungen im Original] (Jüngst 2010:2f.) Im Folgenden ist grundsätzlich von der interlingualen Untertitelung die Rede, außer es wird ausdrücklich die intralinguale Untertitelung angegeben.

(vgl. Pedersen 2010:16f.). Selbstverständlich gibt es noch zahlreiche weitere Barrieren, die es bei dem Prozess der Untertitelung zu beachten gilt. Diese sind jedoch für die vorliegende Arbeit nicht weiter relevant.

Jedes Übersetzungsverfahren hat bekanntlich seine Vor- und Nachteile. Während immer mehr Zuschauer ein möglichst originalgetreues Filmerlebnis wünschen, das heißt den Film in der Originalsprache hören wollen und dabei als sprachliche Unterstützung die Untertitel in ihrer Sprache lesen wollen, ist Bräutigam (2009) dem Untertitelungsverfahren gegenüber skeptisch eingestellt:

„Doch Untertitel, also die Transponierung vom Phonetischen ins Grafische, sind keine ernsthafte Alternative¹⁹, denn sie lenken von der visuellen Ebene ab und damit von der elementarsten Komponente des Mediums Film: dem Bild. Sie lösen [...] die Einheit von Bild und Dialog auf, indem sie die Konzentration auf das Gesprochene (bzw. Geschriebene) zu Lasten des Filmischen erfordern und die Bildkomposition durch ein zusätzliches Medium, den schriftlichen Text, verändern oder gar zerstören.“ (Bräutigam 2009:28)

4.2.2.2. Voice-Over

Bei der Voice-Over Methode handelt es sich um einen übersetzten Filmtext, „der nicht lippensynchron zum Originaltext eingesprochen wird und eine kürzere Zeitdauer hat als dieser“ (Jüngst 2010:87). Das heißt, die übersetzten Sequenzen werden über die Originaltonspur gelegt und zwar so, dass man jeweils den Anfang und das Ende einer fremdsprachigen Aussage für einige Sekunden in normaler Lautstärke hören kann. Dazwischen wird die Lautstärke der Originaltonspur so sehr heruntergedreht, sodass man den Originalton zwar noch wahrnehmen, aber nicht mehr verstehen kann. Über diesen kaum hörbaren Ton wird dann die Voice-Over Übersetzung eingesprochen (vgl. Jüngst 2010:87).

Das Voice-Over Verfahren findet hauptsächlich in Dokumentarfilmen, in diversen Nachrichtensendungen und im Radio Anwendung (vgl. Jüngst 2010:87f.). Diese Methode des sprachlichen Transfers ist um einiges günstiger als die der Synchronisation, da der Gesamtaufwand auch geringer ist. Der Text muss weder an die Lippenbewegungen der Schauspieler angepasst werden, noch müssen mühsame Reduktionen des übersetzten Textes vorgenommen werden (2010:87).

¹⁹ Bräutigam meint hier eine Alternative im Hinblick auf die Synchronisation.

Obwohl das Voice-Over seitens der Fachexperten am wenigsten Beachtung findet, betont Orero (2006), dass diese Methode audiovisuellen Übersetzens als besonders treu und realitätsnah im Hinblick auf die Wiedergabe gilt:

„One of the most salient features of voice-over is that of being associated with non-fiction genres and portraying the feeling of authenticity and faithfulness of the content of translation. As we have seen, voice-over is one more feature to make audiovisual media a construct of reality, which in some extreme cases seems to be more real than reality.“ (Orero 2006:7)

4.2.2.3. Synchronisation

Da das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit auf der Analyse einer Synchronfassung liegt, wird an dieser Stelle das Synchronisationsverfahren näher beleuchtet.

a) Grundlegendes

Heike E. Jüngst definiert diese Methode der audiovisuellen Translation folgendermaßen:

„Unter Synchronisation versteht man im Normalfall, dass die gesamte ausgangssprachliche Dialogtonspur durch eine zielsprachliche Dialogtonspur ersetzt wird. Es bleiben keinerlei Geräuschreste von der ausgangssprachlichen Dialogtonspur erhalten. Der Zuschauer kann sich so der Illusion hingeben, die Schauspieler wirklich sprechen zu hören.“ (Jüngst 2010:59)

Aus der obigen Definition lässt sich entnehmen, dass die Synchronisation im Gegensatz zur Untertitelung und zum Voice-Over den Schein aufrechterhalten möchte, dass es sich bei dem synchronisierten Film um das Original handle. Obwohl in vielen Spielfilmen und Serien klar ersichtlich ist, dass der visuell präsentierte Inhalt die Ausgangskultur präsentiert und demnach mit der Zielsprache nicht viel gemeinsam hat, ignorieren viele Zuschauer in Synchronisationsländern diese Tatsache (vgl. Pedersen 2010:7).

Pisek (1994) äußert sich hierzu wie folgt:

„In der Tat ist es eigentlich vollkommen absurd, was die Synchronisation eines Filmes mit sich bringt: die Schauspieler auf der Leinwand agieren natürlich weiterhin im Milieu der Ausgangskultur und sind ständig umgeben von Zeichen, die für diese Kultur typisch sind, sprechen aber auf einmal eine andere Sprache – und keinen stört’s!“ (Pisek 1994:6)

Doch nicht alle Filme befassen sich mit der realen Welt und mit einer bestimmten Kultur, sondern haben ein fiktives Dasein: Science-Fiction-Filme, Fantasy-Filme oder auch Märchenverfilmungen und Cartoons beruhen sowieso schon in der Ausgangskultur auf Illusion,

sodass es niemanden tangiert, wenn die zielsprachige Synchronfassung auf einer weiteren Illusion basiert.

Bräutigam (2009) geht noch einen Schritt weiter, indem er einräumt, dass der Film an sich bereits eine illusionistische Darstellung ist: „Der Vorwurf, Synchronisation sei Täuschung, Bluff, Betrug und Surrogat läuft schon deshalb ins Leere, weil der Spielfilm an sich aus nichts anderem als *fake* besteht, das ‚So-tun-als-ob‘ ist das Grundprinzip aller Darstellungskunst.“ [Hervorhebung im Original] (Bräutigam 2009:26)

Obwohl das Synchronisationsverfahren immer wieder kritisch betrachtet wird, ist es dennoch die meist eingesetzte Methode der Filmübertragung. Während man bei Untertitelten Filmen seine Aufmerksamkeit immer wieder zwischen Text und Bild aufteilen muss, kann man bei synchronisierten Filmen ungestört das Filmerlebnis genießen. Da jedoch diese Art von Luxus auch um einiges kostspieliger ist als die Untertitelungsmethode, zahlt sich die Synchronisierung von Filmen hauptsächlich bei größeren Sprachgemeinschaften aus²⁰ (vgl. Pedersen 2010:7f.).

Doch „warum ein Land zu einem Synchronisationsland wird, hat unterschiedliche Gründe“ (Jüngst 2010:4). Oft sind es nicht nur wirtschaftliche, sondern auch politische oder historische Gründe, die dafür verantwortlich sind, welche Übersetzungsmethode sich in einem Land integriert hat. Italien, Spanien und Deutschland sind zum Beispiel drei typische Länder, in denen hauptsächlich das Synchronisationsverfahren Anwendung findet (vgl. Jüngst 2010:4). Dies lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf ihre faschistisch-totalitäre Historie zurückführen: Wenn ein Film synchronisiert wurde, konnte man „besser lügen und unliebsame, beispielsweise pazifistische Inhalte verfälschen“ (Jüngst 2010:4). Da die Untertitelung ausländischer Filme ermöglicht hätte, dass Zuschauer das Original sehen und rezipieren, wurde alles synchronisiert, da dadurch der Inhalt des Filmes auf der eigenen Nationalsprache kontrolliert und manipuliert werden konnte (vgl. Jüngst 2010:4). Doch die Einführung der Synchronisation hatte zweifelsfrei auch viele positive Aspekte: „In den Anfängen des Tonfilms waren nicht nur Fremdsprachenkenntnisse weniger verbreitet als heute, sondern die Zahl der Analphabeten war höher. Untertitel zu lesen kam also nicht für alle in Frage. Für diese Zielgruppe war die Synchronisation natürlich eine wunderbare Entwicklung.“ (Jüngst 2010:63)

Die Wahl welche Form der audiovisuellen Translation zum Einsatz kommt, hängt also vom jeweiligen Land und seiner Geschichte sowie von wirtschaftlichen Faktoren ab. Wenn sich

²⁰ So sind Untertitelungsländer meistens „Länder mit einer kleinen Sprachgemeinschaft“ (Jüngst 2010:4).

ein Übersetzungsverfahren einmal in einem Land etabliert hat und sich die Zuseher an dieses gewöhnt haben, werden andere Methoden der Filmübersetzung selten bis gar nicht akzeptiert (vgl. 2010:4f.).

b) Synchronisationsprozess

„Die audiovisuelle Übersetzung ist in jeder Form arbeitsteilig“ (Jüngst 2010:6). Da eine Vielzahl von Experten an einem Synchronisationsprozess beteiligt ist, ist die Arbeitsteilung besonders wichtig, denn diese „hat einen sehr starken Einfluss auf das endgültige Produkt“ (2010: 6). Erst nachdem die Produktion eines Filmes abgeschlossen ist, „der Film [somit] schon als Ganzes vorliegt“ (2010:6), beginnt die Phase der Postproduktion, in der dann die Synchronisation stattfindet.

Im Folgenden wird nun in groben Grundzügen der Ablauf eines Synchronisationsprozesses geschildert, wobei zu beachten gilt, dass dieser unter Umständen je nach Land Unterschiede aufweisen kann.

Der Startschuss für einen Synchronisationsprozess erfolgt dadurch, dass ein Auftraggeber einem Synchronstudio eine Kopie des Originalfilmes zusendet, mit dem Auftrag diesen in die gewünschte Zielsprache zu synchronisieren. Zusätzlich zu der Kopie wird auch in den meisten Fällen das Originaldrehbuch an das Studio übermittelt. Daraufhin wird – meistens zumindest – einem Translator das erhaltene Material übergeben, damit eine Rohübersetzung angefertigt wird. In den häufigsten Fällen jedoch „erhält der Übersetzer keinen Film, sondern lediglich ein Drehbuch oder eine Dialogliste (die Continuity²¹)“ [Hervorhebung im Original] (Jüngst 2010:65). Die Aufgabe des Translators bei der Rohübersetzung ist es, eine möglichst wörtliche Übersetzung zu erstellen. Das heißt, die Äußerungen in der Ausgangssprache sollten in der Zielsprache möglichst wortgetreu wiedergegeben werden. Das fertige Translat dient dann im weiteren Verlauf dem Synchronautor bzw. dem Synchronregisseur als Basis für die Anfertigung des endgültigen Synchronbuches (vgl. Jüngst 2010:64f.).

Das Verfahren der Rohübersetzung erweist sich für die meisten Translatoren als frustrierend, da diese sich einerseits nur anhand der spärlich zur Verfügung gestellten Materialien zurechtfinden müssen und andererseits, weil sie sich bei der Übersetzung an den

²¹ Bei der „continuity of the dialogue“ handelt es sich um das Filmskript, in welchem zusätzlich zum Dialogverlauf auch noch andere Informationen vermerkt sind, wie zum Beispiel das Anführen der Kameraeinstellung bei einer bestimmten Szene (vgl. Whitman Linsen 1992:60f.).

exakten Wortlaut halten müssen (vgl. Herbst 1994:199). Die Tatsache, dass ein Übersetzer ein Translat für einen Film erstellen soll, der ihm aber nicht zur Verfügung gestellt wird, erscheint paradox, wenn man bedenkt, dass es sich bei der Übersetzung eines Filmes um einen multimedialen Text handelt. Es wurde bereits festgestellt, dass die nonverbalen Komponenten eines Filmes eng mit den verbalen verwoben sind und dass erst durch das Zusammenspiel beider ein erfolgreich synchronisierter Film entstehen kann. So ist es nicht verwunderlich, wenn die Rohübersetzung oftmals fehlerhaft ist, denn erst durch die dazugehörigen Bilder kann ein Übersetzer erschließen, in welchem Kontext eine Äußerung steht. Auch wenn die Vorgaben für die Erstellung einer Rohübersetzung von Auftraggeber zu Auftraggeber verschieden sein können, gilt diese dennoch als eine „unangenehme Sonderform der Übersetzung“ (Jüngst 2010:66):

„Die Rohübersetzung ist eine wörtliche Übersetzung, die im Prinzip auch die einfachsten Anforderungen an Übersetzungsäquivalenz nicht erfüllt. [...] Darüber hinaus enthält sie gravierende Verstöße gegen die syntaktischen und textuellen Normen der Zielsprache. [...] Die Tatsache, dass der Rohübersetzer den Film in der Regel weder gesehen noch gehört hat, schlägt sich entsprechend negativ im endgültigen Synchrontext nieder.“ (Herbst 1994:216)

Doch es gibt erfreulicherweise auch andere Ansichten im Hinblick auf dieses Thema: „Sie [die Rohübersetzung] muss eine zuverlässige, professionelle Übersetzung sein, die vor allem auch großen Wert auf die adäquate Wiedergabe von Slang und Fachausdrücken legen muss.“ (Bräutigam 2009:35)

Nach der Fertigstellung der Rohübersetzung wird diese an das Synchronstudio übermittelt, in welchem dann die weitere Bearbeitung des Translats erfolgt. Diese Art der Arbeitsteilung hat sich laut Herbst (1994) deshalb etabliert, da man von „normalen“ Translatoren nicht erwarten kann, „dass sie in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind“ (Herbst 1994:198) und „auf der anderen Seite kann von den Synchronregisseuren nicht erwartet werden, dass sie die Fremdsprache so gut beherrschen, dass sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen“ (Herbst 1994:198). Doch gerade diese strikte Trennung der zwei – im Grunde zusammengehörenden – Tätigkeiten erschwert zusätzlich den Synchronisationsprozess und führt in weiterer Folge oftmals dazu, dass qualitativ mangelhafte Synchronfassungen entstehen.

Jüngst äußert sich diesbezüglich wie folgt: „Was professionelle Übersetzer leisten können (nämlich selbstverständlich auch lippensynchron übersetzen, falls das gewünscht wird), ist in der Öffentlichkeit eher unbekannt.“ (Jüngst 2010:65) Daran wird sich wohl auch in Zukunft nicht allzu viel ändern, denn solange das Publikum mit den synchronisierten Filmen zufrieden ist, werden Übersetzer auch weiterhin keinen Einfluss auf das endgültige Synchronbuch haben

(vgl. Jüngst 2010:64f.). Solange so eine „arbeitsteilige Verfahrensweise“ in der Synchronisationspraxis praktiziert wird, „wird sich an dieser unerfreulichen Situation wenig ändern“ (Reinart 2014:292).

Der nächste Schritt im Synchronisationsprozess befasst sich mit der Synchronitätsanforderung, das heißt mit der „Forderung nach einem zeitlichen Gleichlauf zwischen Bildgeschehen und Toneinblendung“ (Reinart 2014:293). Hierbei muss der Synchronregisseur den übersetzten Dialog nicht nur an die Lippenbewegungen der Schauspieler angleichen, sondern diesen auch an deren Mimik und Gestik anpassen. Obwohl die Herstellung von Synchronität logischerweise einer der wichtigsten Arbeitsschritte innerhalb einer Synchronproduktion ist, kann eine Synchronfassung nie zur Gänze synchron sein: „Jeder synchronisierte Film enthält Asynchronien, d.h. Verstöße gegen die Synchronität, die bemerkbar sind. Aus psycholinguistischer Sicht ist das insofern interessant, als diese Asynchronien die Rezeption eines Films wohl nicht beeinträchtigen.“ (Herbst 1994:53) Da die Forderung nach Synchronität den Translationsprozess und demnach auch das Translat beeinflussen kann, wird diese im nachfolgenden Punkt c) näher beleuchtet.

Bevor letztendlich mit den Sprachaufnahmen im Synchronstudio begonnen werden kann, muss das Synchronbuch in sogenannte „Takes“ zerschnitten werden. Dabei handelt es sich um kurze Filmsegmente, die ein zeitsparendes und kostengünstigeres Arbeiten im Synchronstudio ermöglichen:

„Der Arbeitsablauf während der Synchronisation selbst ist nicht chronologisch. Vielmehr teilt man die Szenen so ein, dass man die Arbeitstage der einzelnen Sprecher ideal danach ausrichten kann. So kommen zuerst die Szenen mit A, B und C; dann kann C nach Hause gehen und die Szenen in denen nur A und B auftreten, werden synchronisiert. Es herrscht also ein ähnliches Arbeitsprinzip wie bei Filmen, wo man ebenfalls nicht chronologisch von Anfang bis Ende dreht, sondern den Arbeitsablauf nach Drehorten aufteilt.“ (Jüngst 2010:69)

Synchronsprecher erhalten zusätzlich zu dem Dialogskript auch Informationen darüber, wann und wo nonverbale Elemente, wie zum Beispiel ein Seufzer oder ein Schrei, einzubauen sind und auch sorgt der Synchronregisseur dafür, dass die Sprecher die notwendigen Hintergrundinformationen für das jeweilige Take erhalten (vgl. Bräutigam 2009:38). Das Einsprechen sollte jedoch nicht unterschätzt werden, denn „auf Kommando [...] die unterschiedlichsten Emotionen zu markieren, zu kreischen und zu seufzen, in Lachsalven oder Weinkrämpfe auszubrechen, erfordert totale Konzentration und oft auch totalen Körpereinsatz“ (Bräutigam 2009:34).

Nach der Aufnahme der einzelnen Takes im Synchronstudio, wird schließlich die neue zielsprachige Tonspur erstellt, die dann noch seitens des Tonmeisters²² mit diversen Klangeffekten und Hintergrundgeräuschen abgemischt wird (vgl. Jüngst 2010:69).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Synchronisationsverfahren ein komplexer Prozess ist, an dem viele verschiedene Akteure involviert sind. Demnach kann an dieser Stelle eine Brücke zu Holz-Mänttäris Theorie vom translatorischen Handeln geschlagen werden, denn ein Synchronisationsprozess ist nichts anderes als ein komplexes und hierarchisch organisiertes Handlungsgefüge, in dem eine Vielzahl an Akteuren durch Kooperation ein Gesamtziel erreichen will – nämlich eine erfolgreiche Synchronfassung für ein bestimmtes Zielland. Bedauerlicherweise muss man in den meisten Fällen davon ausgehen, dass die Übersetzungsarbeit von keinem Translationsexperten ausgeführt wird, sondern eher von Personen, die keine bzw. kaum translatorische Qualifikationen haben und die ein niedriges Honorar in Kauf nehmen (vgl. Jüngst 2010:66). Demnach sind Filmübersetzer häufig „Fachfremde oder Semi-Professionelle“ (Reinart 2014:290) wie zum Beispiel Praktikanten oder Studierende. Somit ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die Qualität der Synchronfassungen immer wieder darunter leidet (vgl. Reinart 2014:290f.).

Würde eine Zusammenarbeit zwischen Translatoren und anderen am Synchronisationsprozess beteiligten Akteuren stattfinden, müssten Synchronregisseure weniger in die Übersetzung eingreifen und die Endprodukte wären qualitativ hochwertiger. Änderungen, die zugunsten der Synchronität am übersetzten Text vorgenommen werden, sind aus der funktionalen Perspektive gerechtfertigt, da grobe Asynchronien vom Zielpublikum nicht geduldet werden. Da die Synchronitätsanforderung eine Übersetzung maßgeblich beeinflussen kann, wird im Folgenden ein kurzer Überblick über die „synchronisationsimmanenten Spezifika“ (Reinart 2014:292) gegeben.

c) Synchronität

Dass die Forderung nach Synchronität im Synchronisationsprozess eine bedeutende Rolle einnimmt, haben bereits die bisherigen Ausführungen gezeigt. Auch die Tatsache, dass die Forderung nach Synchronität sowohl auf den translatorischen Prozess als auch auf das Produkt

²² Das Synchronisationsteam setzt sich grundsätzlich aus nachstehenden Personen zusammen: Dialogbuchautor, Synchronregisseur, Rohübersetzer, Tonmeister, Cutter und Synchronisationssprecher. Dabei sollte beachtet werden, dass oftmals mehrere Aufgabenbereiche in einer Person realisiert werden; so ist zum Beispiel der Dialogbuchautor gleichzeitig auch oft der Synchronregisseur (vgl. Jüngst 2010:68).

Einfluss hat, ist unumstritten. Dennoch gilt es zu beachten, dass die Synchronität nur einen von mehreren wichtigen Teilelementen eines Synchronisationsprozesses darstellt (vgl. Varela 2004:35).

Wie präzise der Forderung nach Synchronität nachgegangen werden muss, hängt von unterschiedlichen Aspekten ab (vgl. Varela 2004:45f.). Eines dieser Aspekte sind die diversen Genre, die uns die audiovisuellen Medien bieten, und mithilfe derer Übersetzer und Synchronregisseur entscheiden können, wie sehr sie die Synchronitätsanforderung berücksichtigen müssen. Bei Dokumentationen zum Beispiel, die in erster Linie informieren sollen, erwartet sich niemand von einer synchronisierten Fassung eine perfekte Synchronisationsarbeit, da Dokumentationen sowieso nicht den Anspruch erheben, als Original rezipiert zu werden. Serien und Filme hingegen haben eine expressive Funktion, das heißt, sie möchten das Publikum auf der emotionalen Ebene fesseln. Dies gelingt aber meistens nur dann, wenn die Zuseher die synchronisierte Fassung nicht als „fremd“ oder unglaubwürdig auffassen. Demnach gilt es bei dieser Art von Genres besonders auf die Synchronität zu achten (vgl. Varela 2004:45ff.).

Die größte Exaktheit im Hinblick auf die Synchronitätsanforderung muss man in Kinoproduktionen unter Beweis stellen, denn diese ist oftmals der entscheidende Faktor dafür, ob ein Kinofilm Erfolg hat oder nicht (vgl. Varela 2004:46f.). Natürlich hängt die geforderte Synchronitätsgenauigkeit auch von den zielsprachigen Rezipienten ab. Während für Kinder die präzise Einhaltung von Synchronität nicht so eine bedeutsame Rolle spielt und sie demnach Asynchronien tolerieren, sind erwachsene Zuseher durchaus kritischer im Hinblick auf die Synchronität bei Filmen und Serien (vgl. Varela 2004:49f.).

Nichtsdestotrotz ist die Problematik hinsichtlich der Synchronitätsanforderung überbewertet, denn die Mehrheit der Zuseher ist sich ohnehin der Tatsache bewusst, dass es sich bei den meisten nicht englischsprachigen Filmen um eine Synchronfassung handelt. Auch die Tatsache, dass Rezipienten in eine nicht reale filmische Welt freiwillig eintauchen, zeugt davon, dass fehlende Synchronität bis zu einem bestimmten Ausmaß geduldet wird:

„Da es dem Zuschauer schon aufgrund des Zeitproblems nicht möglich ist, Laute zu vergleichen und somit Asynchronien zu lokalisieren, lassen sich beim Synchronisieren ungefähre Ähnlichkeiten bzw. manchmal selbst Abweichungen durchaus in Kauf nehmen. Der Zuschauer registriert sie nicht.“ (Maier 1997:99)

Letztendlich gibt es vermutlich nicht die allgemeingültige Regel, die besagt, wie präzise der Synchronitätsanforderung nachgegangen werden muss. Da jede Synchronfassung eine bestimmte Funktion für ein spezielles Zielpublikum erfüllen soll, sollte dies unter Berücksichtigung diverser Faktoren für jede Synchronisationsproduktion individuell festgelegt werden. So betont Varela:

“The degree of perfection in the application of the various synchronization types depends on the norms of each target culture, the viewer’s expectations, the tradition in the use of the different synchronization types and the audiovisual genre in question, etc.” (Varela 2004:47)

In Anbetracht der Tatsache, dass die nachfolgende qualitative Analyse eine ganzheitliche Bewertung der synchronisierten Version gewährleisten soll, erscheint es durchaus sinnvoll, einen kurzen Überblick über die verschiedenen Arten von Synchronität zu geben. Zum einen deshalb, da - wie schon erwähnt - die Forderung nach Synchronität die Übersetzung beeinflussen kann und zum anderen deswegen, um die Komplexität zu veranschaulichen, der sich Translatoren und Synchronregisseure bei jeder Synchronfassung aussetzen. Thomas Herbst hat in seinem Werk „Linguistische Aspekte der Synchronisierung von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie“ (1994) unterschiedliche Arten von Synchronität veranschaulicht, die im Folgenden kurz dargestellt werden:

I. Lippensynchronität:

Diese Synchronitätsart wurde in der älteren Übersetzungsbezogenen Literatur „immer wieder als erstrebenswertes Ideal dargestellt“ (Jüngst 2010:72), das heißt, „dass in der Synchronfassung bewusst Wörter ausgesucht werden sollten, die wenn schon nicht gleiche, so doch möglichst ähnliche Lippenbewegungen und Lippenstellungen erforderten wie das Original“ (Reinart 2014:293). Da Synchronfassungen aber nie vollständig lippensynchron sein können, beispielsweise aufgrund diverser Problemlaute²³, ist die Forderung nach dieser Art von Synchronität in der heutigen Praxis nicht mehr so wichtig wie früher (vgl. Jüngst 2010:72).

²³ Als Problemlaute werden jene Laute definiert, „die dem Sprecher ausgeprägte Lippenbewegungen abfordern oder bei dem die Zungenstellung bei der Artikulation der Laute erkennbar ist. [...] Besonders kritisch sind in diesem Sinne Labialkonsonanten wie /b/, /m/ und /p/, labiodentale Frikative /f/, /v/ sowie offene oder gespreizte Vokale /ei/, [...], /i:/, /ou/, /u/ etc.“ (Reinart 2014:293).

Die Anforderungen an die Lippensynchronität hängen von der jeweiligen Kameraeinstellung ab und können demnach unterschiedlich ausfallen. Laut Herbst ist es

„keineswegs so, dass der gesamte Text eines Films dem Prinzip der Lippensynchronität unterliegt: Bei Off-Passagen, bei denen der Sprecher nicht im Bild ist, muss sich die Übersetzung lediglich hinsichtlich der Textlänge am Original orientieren, wobei aber erheblicher Spielraum besteht. Ähnliches gilt in Fällen, in denen der Sprecher nur von hinten zu sehen ist“ (Herbst 1994:29).

Somit unterscheidet Herbst zwischen der „qualitativen“ und der „quantitativen“ Lippensynchronität, wobei letztere das durchaus relevantere Beurteilungskriterium für die Beschäftigung mit der Synchronisationskritik darstellt (vgl. Reinart 2014:295). Im Gegensatz zur qualitativen Lippensynchronität strebt die quantitative Lippensynchronität nicht an, „*ähnliche Laute* in Ausgangs- und Zielsprache zu verwenden, sondern lediglich sicherzustellen, dass *Anfang und Ende* des synchronisierten Dialogtexts *deckungsgleich* mit den Augenblicken sind, in denen die Lippenbewegungen im Film beginnen respektive enden²⁴“ [Hervorhebungen im Original] (Reinart 2014:295).

Je nach Ausgangssprache stößt man bei der Erstellung einer lippensynchronen Fassung auf diverse Herausforderungen: Es gibt Sprachpaare, wie zum Beispiel Englisch-Deutsch oder Schwedisch-Deutsch, die sprachlich gut miteinander kombiniert werden können (vgl. Jüngst 2010:72). Die Kombination Italienisch-Deutsch hingegen erweist sich als etwas problematischer, da im Italienischen die Lippenbewegung, somit die Artikulationsdeutlichkeit, oftmals ausgeprägter ist (vgl. Jüngst 2010:72). Allerdings betont Herbst, dass die Ausgeprägtheit der Lippen- bzw. Mundbewegungen nicht nur von Sprache zu Sprache, sondern auch von Sprecher zu Sprecher variieren kann. So kann die Lippenstellung bei Männern gelegentlich durch Bärte verdeckt werden bzw. bei Frauen durch das Tragen eines Lippenstiftes betont werden (vgl. Herbst 1994:31). Obwohl auch die Sprechgeschwindigkeit von Sprache zu Sprache unterschiedlich sein kann, fallen Verstöße gegen diese den Zuschauern nur in seltenen Fällen auf²⁵ (vgl. Jüngst 2010:73).

Es kann also festgehalten werden, dass „je weiter die Ausgangssprache in Prosodie, phonetischem System und durchschnittlicher Wortlänge von der Zielsprache entfernt ist, desto

²⁴ Hierzu merkt Reinart folgendes an: „Im traditionellen Synchronisationsland Deutschland (sowie in Österreich, das die bundesdeutschen Synchronisationen meist übernimmt), wird der Übersetzungskritiker in dieser Hinsicht wenig zu bemängeln haben, denn Synchronautoren/-regisseure wie Synchronsprecher leisten *in puncto* quantitative Lippensynchronität hervorragende Arbeit.“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:295)

²⁵ „Der Spielraum in dieser Richtung ist [...] insgesamt als sehr groß anzusetzen. Steigerungen der Phonem- oder Silbenzahl um bis zu 50% scheinen praktisch kaum feststellbar zu sein, aber auch weitaus höhere Steigerungen [...] führen keineswegs immer zu besonders auffälligen Verstößen.“ (Herbst 1994:38)

schwieriger wird es, eine angenehme Synchronfassung zu erstellen“ (Jüngst 2010:72). Nichtsdestotrotz macht diese präsentierte Vielzahl an Faktoren, „die in die Notwendigkeit der qualitativen Lippensynchronität hineinspielen, [deutlich], dass dieses Anliegen insgesamt zu relativieren ist“ (Reinart 2014:294). Während demnach die qualitative Lippensynchronität immer wieder überschätzt wird, darf die quantitative Lippensynchronität nicht unterschätzt werden, denn „es stört [beispielsweise] sehr, wenn ein Schauspieler noch den Mund bewegt, in der Synchronisation aber kein Text mehr zu hören ist“ (Jüngst 2010:73). Idealerweise sollte der synchronisierte Dialog genau dann einsetzen bzw. enden, wenn der Schauspieler im Originaldialog seinen Mund öffnet bzw. schließt (vgl. Varela 2004:44).

II. Nukleussynchronität:

Wie bereits festgestellt wurde, müssen bei der Filmübersetzung neben den verbalen Aspekten auch die nonverbalen Gegebenheiten bedingungslos berücksichtigt werden. Demnach genügt es nicht, wenn man nur Lippensynchronität herstellt, aber Mimik, Gestik und Verhaltensweisen der Schauspieler außer Acht lässt.

Dass sich Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen auch unterschiedlich verhalten, muss wohl nicht näher erläutert werden. Bestimmte Verhaltensweisen sind angeboren, andere werden erlernt. Während viele von diesen Verhaltensmustern universelle Gültigkeit besitzen, gibt es auch solche, die von Kultur zu Kultur verschieden sind. Diese „fremden“ Verhaltensformen müssen nicht immer auffallen, denn „wir konsumieren Filme aus bestimmten Kulturen in einem solchen Ausmaß, dass wir die dort vertretenen Verhaltensweisen soweit verinnerlicht haben, dass sie unsere Erwartungshaltung in erheblicher Weise prägen“ (Jüngst 2010:70). Wer schon einige amerikanische Teenie-Serien bzw. Filme gesehen hat, wird bereits ein Bild vor Augen haben, wie ein Schultag in einer amerikanischen High-School über die Runden laufen könnte - zumindest im Film bzw. in einer Serie:

„Kussmaul (2007) spricht zu Recht davon, dass viele der *scenes* and *frames*, die unsere Weltkenntnis widerspiegeln, aus Filmen übernommen werden und nicht aus dem wirklichen Leben. Das heißt, dass wir für bestimmte Situationen bestimmte Abläufe und Verhaltensweisen erwarten, die wir teilweise eben aus Filmen kennen. Und ganz besonders erwarten wir diese Abläufe wiederum in Filmen.“ [Hervorhebungen im Original] (Jüngst 2010:70)

Da diese Verhaltensmuster selbstverständlich in der zielsprachigen Synchronfassung eines Filmes erhalten bleiben, ist es besonders wichtig auf diese beim Synchronisationsprozess zu achten.

Das Aufrechterhalten des Zusammenspiels von Sprache, Gesten und Mimik bezeichnet Herbst als Nukleussynchronität (vgl. Herbst 1994:50ff.). Das bedeutet, es ist äußerst wichtig, „Betonungen durch Gesten, Mimik und paralinguistische Elemente bei der Synchronisation zu erhalten“ (Jüngst 2010:71), denn es ist zum Beispiel kaum vorstellbar „mit dem Fuß aufzustampfen, *ohne* die dabei ausgesprochene Silbe zu betonen“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:298). Somit ist das Ziel der Nukleussynchronität, „Gesten möglichst auch in der Zielsprache mit dem Nukleus eines Satzes zu korrelieren“ (Herbst 1994:50).

Das Erfüllen der Forderung nach Nukleussynchronität gilt als wichtiges Qualitätsmerkmal im Hinblick auf die Synchronfassungen (vgl. Reinart 2014:298). Eine Geste, wie zum Beispiel das Hochziehen der Augenbrauen, sollte mit der dazu ausgewählten Aussage und Sprechweise harmonieren. Hierbei sollte erwähnt werden, dass die kinetischen Elemente²⁶ in einem Film für die Synchronisationsqualität nur dann von Interesse sind, wenn sie mit sprachlichen Elementen zusammenwirken (vgl. Reinart 2014:298).

Reinart macht noch darauf aufmerksam, dass Sprache nicht nur von Mimik und Gestik begleitet werden kann, sondern auch mit „anderen Bewegungsabläufen verbunden“ (Reinart 2014:301) sein kann. So könnte ein Darsteller in einem Film beispielsweise joggen und gleichzeitig telefonieren. Dabei würden perfekt verschachtelte Sätze ohne Atempausen nicht glaubhaft wirken, wenn man bedenkt, dass die Figur körperlich überanstrengt ist. Authentischer erscheinen in so einer Situation kurze elliptische Sätze und bruchstückartige Aussagen. Demnach sind im Hinblick auf die Synchronisationsqualität „nicht nur parasprachliche Faktoren wie Lautstärke, Artikulationsdeutlichkeit oder Betonung entscheidend [...], sondern auch, ob Wortwahl und Syntax der Bewegungssituation angemessen sind“ (Reinart 2014:301).

Ein Synchronisationskritiker sollte bei der Analyse der „Sprache-Bild-Kohärenz“ (Reinart 2014:301) folgende Evaluationskriterien beachten:

- „ - die Korrelation von (Beginn und Ende) der sichtbaren Lippen- und Kieferbewegungen und dem gesprochenen Wort (*labiale oder artikulatorische Synchronität*)
- die Korrelation von Mimik und gesprochenem Wort (*mimetische Synchronität*)
- die Korrelation von Gestik und gesprochenem Wort (*gestische Synchronität*)
- sowie die Korrelation von sonstigen kinetischen Elementen und dem gesprochenen Wort (*kinetische/motorische Synchronität*).“ [Hervorhebungen im Original] (Reinart 2014:302)

²⁶ Darunter versteht man jene Elemente, die „ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen“ (Herbst 1994:50).

4.3. Auswirkungen der Digitalisierung

Die Digitalisierung hatte und wird auch in Zukunft maßgebliche Auswirkungen auf die audiovisuelle Translation haben. Diese werden nun im Folgenden näher beleuchtet.

4.3.1. Digitalisierung und der (un)eingeschränkte Zugang zu audiovisuellen Medien

Dass sich die audiovisuelle Translation als eigene Disziplin etablieren konnte, hat sie größtenteils der Digitalisierung zu verdanken. Das dauerhafte Abrufen und Archivieren audiovisueller Inhalte ist heutzutage fester Bestandteil unseres Alltags und demnach nicht mehr wegzudenken. Diese Art von Luxus ist dem technischen Fortschritt in den 1980er-Jahren zuzuschreiben, der einen beträchtlichen Einfluss auf die Translationspraxis hatte. Auch die zunehmende Globalisierung in den 1990er-Jahren führte zu tiefgreifenden Veränderungen in der europäischen Medienlandschaft und zu einem Anstieg an internationalen Filmproduktionen in der Kino- und Fernsehindustrie. Das heißt, seit den 1980-er und 1990-er Jahren wurden immer wieder neue technische Innovationen entwickelt: „Digital technology is revolutionising both broadcasting and distribution, and exciting new forms of consumer electronics are making their appearance.“ (Ivarsson & Carroll 1998: 6)

So entstanden neben Fernsehen und Kino neue Distributionskanäle, über die audiovisuelle Produkte konsumiert werden konnten. Vor allem die Einführung des Internets eröffnete neue Sphären im Bereich der audiovisuellen Translation. Durch das Aufkommen diverser kostenloser und online-verfügbarer Softwareprogramme wurden auch unentgeltliche Untertitelungs- und Synchronisationsprogramme entwickelt, die zur Entstehung und Entfaltung der „Fansubber“ bzw. „Fandubber“²⁷ geführt haben (vgl. Jüngst 2010:55ff.).

Der uneingeschränkte Zugang zu Informationen ist für viele Menschen die oberste Prämisse. Menschen möchten auf diverse Inhalte und Informationen jederzeit und überall zugreifen können. So verfügen zahlreiche Fernsehsender über Online-Mediatheken, die dem Zuschauer ermöglichen, bestimmte Inhalte eines Senders jederzeit online abzurufen. Video-on-Demand Plattformen gehen noch einen Schritt weiter, indem sie dem Nutzer Serien und Filme zur Verfügung stellen, die jederzeit auf Anfrage aktiviert werden können. Der Konsum audiovisueller Produkte und das uneingeschränkte Abrufen diverser Inhalte wird in der heutigen Gesellschaft als selbstverständlich angesehen. Doch diese Art von „Barrierefreiheit“

²⁷Hierzu wird in Kapitel 4.3.2. näher darauf eingegangen.

betrifft leider nicht alle Menschen. Aufgrund der bestehenden digitalen Kluft haben viele Bevölkerungsschichten nur einen eingeschränkten Zugang zu neueren technologischen Produkten und demnach auch Zugangsbarrieren im Hinblick auf online abrufbare Informationen. Meistens handelt es sich hierbei um bildungsferne und einkommensschwache Schichten der Bevölkerung, denen der uneingeschränkte Zugang zur digitalen Informationsbeschaffung meistens verwehrt bleibt (vgl. Gambier 2008:29ff.).

Die Tatsache, dass wir schon seit Längerem in einer hoch mediatisierten Gesellschaft leben, in der wir täglich mit audiovisuellen Medien konfrontiert werden, führte dazu, dass sich die Art und Weise änderte, wie audiovisuelle Produkte und demnach auch Translate konsumiert werden. Während man sich in seiner Kindheit noch über diverse Videokassetten freute, die man abspielen konnte, wann man wollte - jedoch nur auf einer Sprache -, besitzt man heutzutage DVDs, die in bis zu acht Sprachen synchronisiert bzw. Untertitelt sind. Per Knopfdruck kann entschieden werden, in welcher Synchronfassung der jeweilige Film abgespielt werden soll und ob Untertitel eingeblendet werden sollen oder nicht. Das heißt, die Zuschauer können aktiv entscheiden, welchen Film in welcher Sprache sie rezipieren möchten (vgl. Dias Cintas 2009:10).

4.3.2. Fanübersetzungen

„Laienübersetzungen gab es schon immer. Sie haben mit dem Internet nur eine weitere Verbreitung und ein größeres Publikum gefunden. Bei Filmen gibt es diese Erscheinung ebenfalls schon seit längerer Zeit, sie hat aber ebenfalls durch das Internet einen größeren Bekanntheitsgrad gewonnen und ist durch die Möglichkeiten der digitalen Untertitelung einem größeren Kreis zugänglich geworden. Wenn Filme von Laien Untertitelt werden, spricht man von Fansubs (von Laien synchronisierte Filme sind Fandubs).“ (Jüngst 2010:55)

Die Entstehungsgeschichte der Fanübersetzungen „hängt eng mit der Popularität von **Anime**, japanischen Trickfilmen und -serien, zusammen“ [Hervorhebung im Original] (Jüngst 2010:55). Da die Produktion von Animes hauptsächlich nur für japanische Rezipienten gedacht war, wurden diese ausschließlich in japanischer Sprache erstellt. Als jedoch Fans aus den USA und Europa auf diese aufmerksam wurden, begannen sie japanisch zu lernen, um Zugang zu Serien zu erlangen, die nur in japanischer Sprache produziert wurden. Schließlich begannen Anime-Fans in den 1980er-Jahren eigeninitiiert Untertitel zu noch nicht übersetzten Anime-Filmen bzw. -serien zu erstellen und unentgeltlich im Internet zu verbreiten, um diese dadurch einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, welches ansonsten aufgrund der Sprachbarriere keinen Zugang zu diesen gehabt hätte. Diaz Cintas und Munoz Sanchez (2006)

fassen den soeben beschriebenen Entstehungsprozess von Fansubbern folgendermaßen zusammen:

“A fansub is a fan-produced, translated, subtitled version of a Japanese anime programme. Fansubs are a tradition that began with the creation of the first anime clubs back in the 1980s. With the advent of cheap computer software and the availability on Internet of free subbing equipment, they really took off in the mid-1990s.” (Diaz & Muñoz 2006:37)

Fandubs haben ihren Ursprung ebenso in der Anime-Szene, das heißt, „[d]ie Entstehungsgeschichte [...] und die Motivation der Fandubber entsprechen denen der Fansubs“ (Jüngst 2010:78). Unter Fandubs versteht man die Synchronisation von Filmen oder Serien, die von Fans bzw. Amateuren erstellt wurden (vgl. 2010:78). Chaume beschreibt den Prozess des Fandubbings wie folgt:

“Fans watch their favourite cartoons on the web and then produce a dubbed version at home, using free software [...] and carrying out the whole dubbing process: translating and writing the dialogues, lip-sync [...], revoicing the dialogues, recording them in a new soundtrack, and finally uploading the new product back on the web.” (Chaume 2007:214)

4.3.2.1. Zur Problematik von Fanübersetzungen

Wie schon angemerkt ist es grundsätzlich kein neues Phänomen, dass es in der Translationsbranche Amateure bzw. Laien bzw. Fans gibt, die übersetzen. Dies liegt daran, dass es für Translatoren keine geschützte Berufsbezeichnung gibt. Folglich kann jeder ohne bestimmte Zugangsvoraussetzungen als Übersetzer bzw. Dolmetscher tätig werden. Heiko Ahmann (2012) setzt sich mit dieser Tatsache in seinem Werk „Das Trügerische am Berufsbild des Übersetzers“ auseinander und kommentiert hierzu wie folgt:

„Ein [...] bedenklicher Aspekt, der sich aus dem Fehlen einer geschützten Berufsbezeichnung ergibt, besteht darin, dass sich Absolventen translatorischer Studiengänge – in einer Zeit, in der der Bedarf an qualifizierten Übersetzern ständig wächst und ihre Bedeutung für Handel, Politik und Kultur zunimmt – auf dem Arbeitsmarkt in einem grotesken Wettbewerb gegen nicht ausgebildete und auch unseriöse Wettbewerber behaupten müssen. Da der Wettbewerb sich hauptsächlich unter Freiberuflern abspielt, ist für viele Auftraggeber der Preis *das* entscheidende Selektionskriterium – und dort haben ausgebildete Übersetzer einen deutlichen Nachteil, solange sich ihre nicht-ausgebildeten Konkurrenten gleichfalls *Übersetzer* nennen dürfen und zumindest scheinbar die gleiche Dienstleistung anbieten können. Man stelle sich vor, dass Ärzte sich nach Abschluss ihres Studiums auf einem freien Markt gegen selbsternannte Heiler oder Quacksalber über den Preis durchsetzen müssten – eine absurde Vorstellung, die aber das

Kräfteverhältnis vieler freiberuflicher Berufsanfänger im Bereich Übersetzen widerspiegelt.“
[Hervorhebungen im Original] (Ahmann 2012:266)

In der Tat wäre die Einführung einer geschützten Berufsbezeichnung für Translatoren in jeglicher Hinsicht förderlich. Doch solange „die Translationswissenschaft insgesamt noch nicht ausreichend gefestigt ist“ (Ahmann 2012:267), wird sich kein klares Berufsbild in der Gesellschaft etablieren können.

Fortschritte im Bereich der Technik und das Phänomen Internet sind Gründe dafür, dass die Interaktivität der Internetuser täglich steigt. Mittels unzähliger benutzerfreundlicher, meistens kostenloser und leicht abrufbarer Programme im Internet, produzieren immer mehr Menschen bestimmte Inhalte in ausgewählten Bereichen und verbreiten diese dann kostenlos im Internet. Diese Menschen handeln dabei aus Eigeninitiative, in ihrer Freizeit und aus Spaß an der Freude - folglich haben sie kein finanzielles Interesse. Fansubs und Fandubs dürfen grundsätzlich nicht für kommerzielle Zwecke genutzt werden. „Es ist aber nicht verboten, zum eigenen Vergnügen eine Fandub herzustellen“ (Jüngst 2010:78).

Ziel dieser Laien bzw. Fans ist es, den Inhalt, den sie aus Leidenschaft und mit viel Herzblut produziert haben, mit Gleichgesinnten zu teilen. Dies erfolgt zumeist über webbasierte Plattformen, auf welchen sich gleichgesinnte Internetnutzer austauschen können. Eines der wohl bekanntesten Beispiele für von Internetusern produzierten Inhalten ist die Videoplattform *YouTube*, auf der jeder, der möchte, selbstproduzierte Videos teilen kann. Es kann somit beobachtet werden, dass durch die Möglichkeiten des Internets die Interaktivität der Mediennutzer kontinuierlich steigt. Dies hat zur Folge, dass die einst „passiven“ Empfänger nun zu aktiven Sendern werden: „Das Internet ist zu einer Art Experimentierfeld geworden, auf dem sich Laien in Bereichen ‚ausprobieren‘, die bisher Fachleuten vorbehalten waren.“ (Klaus 2015:13) Einer dieser Bereiche ist eben auch die Translationsbranche, in der heutzutage immer mehr Rezipienten auch in die Rolle von Translatoren schlüpfen. Nicht-professionelle translatorische Leistungen findet man heutzutage vor allem im Bereich der audiovisuellen Translation, wobei die Untertitelungsbranche noch am meisten davon betroffen ist. Laien produzieren eigeninitiiert Untertitel zu Filmen und Serien, die noch nicht übersetzt wurden, und verbreiten diese dann noch vor der Veröffentlichung der offiziell übersetzten Version im Internet. Im Grunde handelt es sich hierbei um eine illegale Tätigkeit, da die Texte der Filme bzw. Serien urheberrechtlich geschützt sind und dies eine Urheberrechtsverletzung darstellt.

Da die Verfasser dieser Untertitel, wie bereits angesprochen, weder eine kommerzielle Absicht haben noch ausgebildete Übersetzer sind, beugen sie sich auch keinen bestehenden Marktzwängen geschweige denn vorherrschenden Translationsnormen bzw. translatorischen Konventionen (vgl. Künzli & Ehrensberger Dow 2011:188). Deshalb wird innerhalb der Translationsbranche immer wieder kritisiert, dass unqualifizierte Amateure – dies gilt auch für unqualifizierte Übersetzer/Dolmetscher - durch mangelnde Qualität bzw. missglückte Translate das Berufsbild qualifizierter Translatoren untergraben und den Übersetzungsmarkt ruinieren, indem sie wenig bis gar nicht entlohnt werden.

Chaume (2007) hingegen geht an diese Problematik anders heran, indem er betont, dass man von der Fandubbing-Kultur durchaus profitieren könnte:

“It should be emphasised, however, that fandubs are not a commercial threat to the dubbing industry. The two can coexist without any risk to the traditional dubbing industry. Furthermore, the appearance of a popular fandub on the web may be a signal for the dubbing industry to make a professional dubbing of the same source text and to distribute it in the target culture in which the fandub was originally made. Fandubs, in this sense, can act as a catalyst for professional dubbing.” (Chaume 2007:214)

Das heißt, wenn eine von Fans synchronisierte Version einer Serie bzw. eines Filmes im Internet erscheint, so ist das für die professionelle Synchronisationsbranche ein Zeichen dafür, dass an dieser Serie bzw. diesem Film ein größeres Publikum interessiert ist.

4.3.2.2. Translatoren vs. Fanübersetzer: (K)eine homogene Gruppe?

Wie bereits ausgeführt wurde, kam es aufgrund des technischen Fortschritts ab den 1980er-Jahren zu einer Ausweitung des translatorischen Berufsbildes. Vor allem im Bereich der audiovisuellen Translation entstand ein konkreter Bedarf an speziellen Ausbildungsangeboten. So wurden bestehende Studiengänge adaptiert, um angehende Translatoren mit speziellen Kompetenzen für die stetig wachsende Branche der audiovisuellen Translation auszustatten. Nichtsdestotrotz kann jeder, der sich zum Übersetzen „in der Lage fühlt“, dieser Tätigkeit auch nachgehen. Ergo ist die Translationsbranche schon seit jeher an sogenannte Laien bzw. Fanübersetzer gewöhnt, das heißt, sie verfügt im Grunde schon seit Langem über Mitglieder, die unterschiedliche Qualifikationen und Kompetenzen haben, und bildet somit prinzipiell keine homogene Gruppe von Translationsexperten, sondern besteht vielmehr aus qualifizierten und weniger qualifizierten Mitgliedern mit unterschiedlichem Wissensniveau (vgl. Klaus 2015:13ff.).

Es wird immer wieder bemängelt, dass den im translatorischen Bereich fungierenden Laien die erforderlichen Kompetenzen fehlen. Doch auch diese stellen keine homogene Gemeinschaft dar, sondern ebenso eine heterogene Gruppe, die aus weniger qualifizierten und teils aus durchaus kompetenten Mitgliedern besteht. Somit ist es auch nicht möglich, eine klare Grenze zwischen Translationsexperten und Laien zu ziehen. Oftmals sind es gerade Fanübersetzer, die bestimmte spezielle Kompetenzen nachweisen können, die sogar jene von ausgebildeten Experten übertreffen, wie zum Beispiel beachtliche Fähigkeiten im Bereich der Technik. Darüber hinaus sind Fans oft aufgrund ihrer überdurchschnittlichen Leidenschaft gegenüber einer Sache bestens mit den Inhalten und dem Genre der jeweiligen Filmreihe bzw. Serie vertraut und verfügen demnach über ein großes Insider-Wissen, mit welchem professionelle Translatoren nicht bzw. selten mithalten können.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Grenze zwischen professionellen Translatoren und Fanübersetzern immer mehr vermischt und daher nur folgendermaßen differenziert werden kann: Auf der einen Seite gibt es die ausgebildeten Translationsexperten, die ihre Tätigkeit unter Berücksichtigung der vorherrschenden Richtlinien und Normen ausüben und damit ihr Geld verdienen. Auf der anderen Seite gibt es die Fanübersetzer, die freiwillig und in ihrer Freizeit der translatorischen Tätigkeit nachgehen (vgl. Klaus 2015:29f.).

Während ausgebildete Übersetzer über Kodizes verfügen, welche eine Orientierungshilfe in Bezug auf ihre translatorischen Entscheidungen darstellen, übersetzen Laien bzw. Fans außerhalb der professionellen Rahmenbedingungen. Da sie nicht im Auftrag, sondern aus eigener Initiative, demnach ohne eine vertragliche Vereinbarung, arbeiten, sind sie auch nicht an die für die Translatoren vorhandenen Kodizes gebunden. Fans haben jedoch innerhalb ihrer Übersetzungsgemeinschaft eigene Regeln, die sie beachten: Ein reger kommunikativer Austausch, gegenseitiges Kontrollieren sowie Unterstützen und Loyalität sind die wichtigsten Faktoren innerhalb einer Fangemeinschaft – das heißt, all jene Faktoren, die in der professionellen Übersetzungspraxis zu kurz kommen (vgl. Diaz & Muñoz 2006:43ff.).

Dementsprechend kann auch hinsichtlich der Qualität von Fanübersetzungen keine pauschale Äußerung getroffen werden. So kann auch im Fall der Fan-Synchronisation die Qualität äußerst unterschiedlich ausfallen: Von amateurhafter Synchronisationsarbeit bis zu qualitativ hochwertigen Produktionen, die sich durch die Verwendung professioneller technischer Ausrüstung auszeichnen, lässt sich alles vorfinden (vgl. Chaume 2013:297).

4.3.3. Alles eine Frage der Qualität

Obwohl der audiovisuelle Markt konstant an Größe gewinnt und der daraus resultierende Umsatz auch alles andere als gering ist, ist in der Translationsbranche seit Längerem dennoch eine zunehmende Besorgnis über den Qualitätsabfall bei multimedialen Übersetzungen erkennbar. Chiaro (2008) zufolge werden Translatoren im audiovisuellen Bereich keinerlei Qualitätskontrolle unterzogen (vgl. Chiaro 2008:241f.). Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass vordergründig jene Translatoren bevorzugt werden, die schnell und vor allem kostengünstig übersetzen, denn diejenigen Übersetzer, die sorgfältig und präzise arbeiten, werden von den Auftraggebern als störend empfunden, da sie „unnötige“ Verzögerungen erzeugen. Dies hat zur Folge, dass viele Translatoren, die grundsätzlich qualitativ hochwertige Produkte anfertigen, ihre Qualitätsansprüche ebenfalls senken müssen, um auf dem Übersetzungsmarkt bestehen zu können (vgl. Chiaro 2008:242f.).

Doch was versteht man denn unter dem Begriff „Qualität“ eigentlich und anhand welcher Qualitätskriterien soll ein übersetzter Text bewertet werden? Um sich mit diesen Fragen auseinandersetzen zu können, muss man sich vor Augen halten, dass die translatorische Praxis in einem Netz unterschiedlicher Erwartungen steht und es demnach unterschiedliche Perspektiven auf Qualität gibt: Ein Auftraggeber, der eine prospektive, das heißt auf die eigenen Ziele gerichtete Sichtweise auf Qualität hat, wird nicht dieselben Qualitätsansprüche an das Translat haben wie ein Didaktiker, der die dargebotenen Leistungen der Studierenden bewerten muss. Somit können auch Qualitätsmaßstäbe sehr verschieden sein (vgl. Stolze 2013:385f.). Folglich versteht man unter Qualität im Wirtschaftsleben, die „Erfüllung der Anforderungen, die an ein Produkt²⁸ gestellt sind, und die je verschieden aussehen“ (Stolze 2013:382).

Unternehmen bzw. Auftraggeber innerhalb der europäischen Union gewährleisten eine bestimmte Qualität ihrer Produkte bzw. Dienstleistungen, indem sie sich an national und international anerkannte Normen und Qualitätsstandards halten, wie zum Beispiel an die ISO 9000-Normenreihe. Nach dieser ist Qualität „die Gesamtheit von Eigenschaften und Merkmalen eines Produkts oder einer Dienstleistung, die sich auf deren Eignung zur Erfüllung festgelegter oder vorausgesetzter Bedürfnisse beziehen“ (Bätscher & Lürzer 1996:215). Das heißt, „Qualität ist also weder etwas Absolutes noch das maximal Machbare, sondern die Erfüllung definierter Erwartungen“ (Stolze 2013:383).

²⁸ Stolze betont, dass bei der Frage nach den Bewertungskriterien zunächst einmal entschieden werden muss, „ob die Übersetzung als *Produkt*, das eingekauft wird, im *Prozess* ihrer Erstellung, oder als *Objekt* der Analyse betrachtet werden soll“ [Hervorhebungen im Original] (Stolze 2013:382).

Es sollte jedoch beachtet werden, dass die ISO-Normen keinen rechtsverbindlichen Charakter besitzen. Vielmehr erfolgt die Zertifizierung von ISO-Normen auf freiwilliger Basis. Doch da im Bereich der audiovisuellen Translation keine Qualitätsmanagement-Zertifizierungen durchgeführt wurden, gibt es auch keine konkreten Qualitätsmaßstäbe, die befolgt werden müssen. Dies liegt vermutlich daran, dass der Translationsprozess im audiovisuellen Bereich nicht als solcher realisiert wird bzw. oftmals unterschätzt wird. Laut Pedersen (2011) sind es gerade festgeschriebene Normen, die den Translatoren eine Orientierungshilfe bieten und gleichzeitig Qualitätsstandards schaffen: „Norms say what translators do, how they solve a problem; norms could be said to embody the collective experience of translators.“ (Pedersen 2011:29) Selbst wenn einheitliche Richtlinien in der Synchronisationsbranche eine Art Orientierungsrahmen für den Übersetzer darstellen würden, wäre es dennoch sehr utopisch, anzunehmen, „dass die Zertifizierung nach ISO 9000 eine stets einwandfreie Übersetzungsqualität garantieren könnte“ (Reinart 2014:380). So kritisiert Reinart, dass Normen dadurch, dass sie für mehrere Länder konzipiert werden, recht allgemein formuliert sein müssen:

„Da die Normenreihe [ISO 9000] ein sehr breites Anwendungsgebiet abdecken muss, kann sie keine konkreten Prüfkriterien für die Übersetzungssituation angeben, sondern lediglich allgemeine Standards bei der Umsetzung von Qualitätsmanagementsystemen setzen. Bezieht man die ISO-Vorgaben auf die Übersetzungssituation, erweist es sich insbesondere als problematisch, dass die Normenreihe nicht primär produkt-, sondern *prozessorientiert* ausgerichtet ist. Die Verfahrensbezogenheit fußt auf der einfachen Annahme, dass Sorgfalt im Herstellungs- bzw. Dienstleistungsprozess automatisch eine hohe Qualität mit sich bringt.“ [Hervorhebungen im Original] (Reinart 2014:380)

Grundsätzlich ist diese Überlegung zwar zweifellos richtig, denn ein gewissenhaftes Vorgehen im Übersetzungsprozess sollte oberste Prämisse sein. Dies bedeutet aber nicht automatisch, dass zertifizierte Unternehmen oder Übersetzer per se ein qualitativ hochwertigeres Produkt abliefern. Vielmehr hängt dies davon ab, ob der Translator bereit ist, Verantwortung für das Translat und die dazugehörige Qualitätssicherung zu übernehmen (vgl. Reinart 2014:381).

Das heißt, die Qualität audiovisueller Texte lässt sich nicht anhand konkreter Richtlinien sicherstellen. Bei jedem Translat handelt es sich um einen Einzelfall, wo übersetzungskritische Konzepte zwar einen allgemeinen Orientierungsrahmen bieten, aber keinen „erklärungsmächtigen Rahmen zur Beurteilung einer translatorischen *Einzelleistung*“ [Hervorhebung im Original] (Reinart 2014:73).

In der Translationswissenschaft war man lange Zeit davon überzeugt, dass die Qualität einer Übersetzung mit der Forderung nach Äquivalenz zusammenhängt, das heißt, die

Qualitätsmaßstäbe waren retrospektiv am Ausgangstext orientiert. Nachdem man sich von den Äquivalenzforderungen gelöst hatte, untersuchte man die Qualität einer Übersetzung im Hinblick auf die Erfüllung ihres Skopos. Auch wenn die Skopostheorie neue Perspektiven hinsichtlich der Qualitätsbewertung eröffnet hat, wird den Bedürfnissen und Erwartungen der Rezipienten bzw. Kunden nach wie vor zu wenig Beachtung geschenkt (vgl. Chaume 2013:294).

Ein möglicher – vermutlich schwer ausführbarer - Lösungsansatz im Hinblick auf die Qualitätssicherung wäre das Einholen von Kundenfeedback, indem man Rezipierende dazu befragt, wie das audiovisuelle Produkt wahrgenommen wurde. Dabei würde man den Kunden inklusive seiner Ansprüche und Erwartungen in den Vordergrund rücken, ganz im Sinne der Skopostheorie, die den „Skopos als rezipientenabhängige Variable“ (Reiß/Vermeer 1984:101) determiniert. Eine Übersetzung kann letztendlich nur dann zweckerfüllend sein, wenn sie den Erwartungen ihrer Kunden gerecht wird.

5. Korpus

Der Untersuchungsgegenstand dieser Masterarbeit ist die englische Synchronfassung des österreichischen Star-Wars Fanfilmes „Regrets of the Past“ (vgl. ^aRegretsOfThePastAT 2017 & ^bRegretsOfThePastAT 2017).

5.1. Eckdaten zum Untersuchungsgegenstand

- *Originaltitel:* „Regrets of the Past“
- *Originalsprache:* Deutsch
- *Englischer Titel:* “Regrets of the Past”
- *Produktionsland:* Österreich
- *Erstmalige Ausstrahlung:* 2.06.2016 im Gartenbaukino
- *YouTube:* Originalfilm und Synchronfassung seit Februar 2017 online
- *Regisseur & Produzent:* Bernhard Weber
- *Produzentin:* Laura Hermann
- *Story:* Daniel Trauner
- *Genre:* Science Fiction
- *Länge:* 53 Minuten

5.2. Der Regisseur und sein Projekt

Bernhard Weber, 1980 in Wien geboren, studierte nach seinem Schulabschluss „Digital Film Producing“ am SAE Institute Wien. Nach erfolgreicher Beendigung seines Studiums arbeitete er für den österreichischen Rundfunk (ORF). 2003 gründete er den Filmverein „Pellicula“, mit dem er in den folgenden Jahren einige Kurz- und Langfilme produzierte. Zurzeit fungiert er als Produktionsleiter für Kinowerbung in Österreich (vgl. URL: Pellicula).

„Regrets of the Past“ ist eine österreichische Star Wars-Fanfilmproduktion, an der eine Crew von 150 Fans und Filmschaffenden beteiligt war. Von 2012 bis 2016 arbeitete das Team an diesem Projekt: Sie kreierten Kostüme, studierten Kampfchoreographien ein und das alles ohne viel Budget. Da die Dreharbeiten an mehreren Orten in Österreich stattfanden, wurden immer mehr Fans auf das Projekt aufmerksam und wollten mitwirken. So haben sich die Crew und das Projekt im Laufe der Jahre zunehmend vergrößert. Die harte Arbeit, der Ehrgeiz und der starke Teamgeist der Fan-Crew hat sich letzten Endes ausgezahlt, denn am 2. Juni 2016 wurde der Film im Gartenbaukino erstmalig ausgestrahlt (vgl. Brandtner 2015).

Laut eigenen Angaben des Regisseurs entstand die Idee zum Fanfilm „bei fünf Bier um zwei in der Früh“ (Brandtner 2015). Aus einem spontanen Einfall unter Freunden entwickelte sich mit der Zeit ein riesiges Filmprojekt namens „Regrets of the Past“. Der 53-minütige Film wurde in deutscher Sprache gedreht, denn der Fan-Crew war von Anfang an klar, dass sie ein österreichisches Fanprojekt auf die Beine stellen wollten. Um jedoch so viele Menschen wie möglich mit ihrem Projekt zu erreichen, wurden auch englische und spanische Untertitel von Fans erstellt. Zudem wurde noch eine englische Synchronfassung in dem Tonstudio Mintblau in 1070 Wien produziert. Alle Versionen des Filmes sind in High Definition auf YouTube verfügbar.

5.3. Inhalt

Die Geschichte spielt zeitlich zwischen Episode III und IV der Star-Wars-Saga. Das dunkle Imperium regiert die Galaxis und Darth Vader, die rechte Hand des Imperators, macht Jagd auf die letzten verbliebenen Jedi. Jedi-Ritter Pash Sularen und seine Padawan Kaila Dain machen auf ihrer Flucht vor den imperialen Schergen eine Bruchlandung auf einem scheinbar verlassenem Planeten im Allemania System. Dort treffen sie jedoch auf alte Bekannte und die Grenzen zwischen Gut und Böse, Freund und Feind beginnen zu verschwimmen (vgl. Brandtner 2015).

5.4. „Regrets of the Past“ & Kontroversen

Da es sich um einen Star Wars Fanfilm handelt, liegen die Lizenzen und Rechte bei Walt Disney. Walt Disney als Rechteinhaber erlaubt solche Filmproduktionen, solange sie keine

kommerziellen Zwecke verfolgen. „Regrets of the Past“ ist ein von Fans produzierter Film, der keinen finanziellen Gewinn erwirtschaftet hat. Vielmehr war die Intention der Filmschaffenden, die österreichische Filmbranche etwas aufzurütteln und zu beflügeln (siehe Anhang 9.1.). Die nicht unerheblichen Kosten und Ausgaben für das Projekt haben die österreichischen Filmemacher und Fans hauptsächlich selbst getragen, wobei sie auch von der heimischen Branche, den Fans und einigen Spendern unterstützt wurden.

Spätestens nach der Premiere im Gartenbaukino wurden auch die Medien auf den Fanfilm aufmerksam: So bezeichnete die *Heute* die Produktion als einen „hochwertigen Star Wars Fanfilm“ (Hemmelmayer 2016) und der Filmkritiker Michael Grünwald lobte die „professionelle Machart“ (Grünwald 2016) des gesamten Projekts. Allerdings wurden die Medien auch bereits im Vorfeld auf das Fanprojekt aufmerksam: So berichtete beispielsweise die *Krone* im Jahr 2014 über die heimischen Filmemacher, die in der Alpenrepublik Vorarlberg Teile ihres Star Wars-Fanfilmes gedreht haben (siehe Anhang 9.2.).

Da sich die übersetzungskritische Analyse vordergründig auf die englische Synchronfassung des Filmes beziehen wird, stellt sich die Frage, wie diese Version beim Publikum ankam. Gab und gibt es einen Effekt im englischsprachigen Diskurs?

Doch bevor diesen Fragen nachgegangen werden kann, gilt es zu klären, wer denn das deutsche Originaldialogbuch ins Englische übersetzt hat.

5.4.1. Der „kollektive“ Übersetzer

Da das ganze Filmprojekt von Fans und Freiwilligen auf die Beine gestellt wurde, wurde auch die Übersetzung des Dialogbuches in die englische Sprache von Mitgliedern der Fan-Crew angefertigt, welche über keine translatorische Ausbildung verfügten. Übersetzt wurde der deutschsprachige Filmdialog ins Englische von:

- Maria Hinterkörner, Drehbuchautorin. Ihre Muttersprache ist Deutsch. Sie hat lange in den USA gelebt, wo sie Drehbuch/ Dramaturgie und auch Englisch studiert hat.
- Mark Peter Royce, Komponist der Filmmusik. Seine Muttersprache ist Englisch. Er lebt seit einigen Jahren in Österreich.

Laut Angaben des Regisseurs Weber (siehe Anhang 9.1.) haben beide parallel an der Übersetzung des Dialogbuches gearbeitet. Nach der Fertigstellung wurden beide Translate miteinander verglichen, wobei für jede Szene getestet wurde, welche der übersetzten Passagen

besser zum Bild passte. Für den Translationsvorgang wurden keine Übersetzungstools verwendet, sondern lediglich Online-Wörterbücher. Der Übersetzungsprozess dauerte nicht länger als eineinhalb Monate, wobei der Regisseur beim Interview explizit betonte, dass unter anderen Umständen viel schneller übersetzt worden wären. Schließlich konnten alle Beteiligten lediglich in ihrer Freizeit an dem Filmprojekt arbeiten, da sie auch ihrem „normalen“ Beruf nachgehen mussten.

Es ist also festzuhalten, dass bei der Erstellung der englischen Synchronfassung kein Translator involviert war. Es wurde bereits festgestellt, dass die Translationsbranche nicht nur aus einer homogenen Gruppe von ausgebildeten Experten besteht, sondern auch aus Mitgliedern, die zwar im translatorischen Bereich keine Fachkenntnisse besitzen, dafür aber andere Qualifikationen aufweisen. Ob die vorliegende Synchronfassung funktionsgerecht übersetzt wurde, wird sich im Laufe der Analyse herauskristallisieren.

Bevor das Translat jedoch übersetzungskritisch unter die Lupe genommen wird, soll zuerst veranschaulicht werden, wie denn die übersetzte Version des Filmes bei den Rezipienten angekommen ist. Da das Video seit 27.02.2017 auf YouTube verfügbar ist und bereits 84.595²⁹ Mal aufgerufen wurde, gibt es auch schon zahlreiche Kommentare von Zusehern, die ein recht eindeutiges Bild ergeben – auch wenn es zu beachten gilt, dass Meinungen naturgemäß sehr unterschiedlich ausfallen können. Im Folgenden werden nun ausgewählte Statements der Rezipierenden dargestellt (vgl. ^bRegretsOfThePastAT).

- “This was fantastic, I’ve seen a lot of Star Wars fan films, but this one is by far the best, you can really see the effort put into it and it really felt like Star Wars. I’m definitely gonna recommend it, great job.” (Corvo McCloud 2017)
- “Wow. What an excellent job. [...] Great dialogue, great acting, great story. This is easily one of the best fan films I’ve ever seen. Some of the translated dialogue got a little choppy at times, but I’m confident it’s smooth in the original Deutsche.” (Landon Lively 2017)
- “Great production quality.” (Matt M. 2017)
- “One of the best fan films I’ve seen. Well written and acted. Reminded me of some good Star Wars roleplaying games I’ve been in. Well done!” (Nicholas Frye 2017)
- „11/10. Just the best Star Wars fanfilm. [...] Superb quality from visual effects, writing, acting, the one who voice Vader is great. Kudos.” (Joshua Miguel Atienza 2017)
- “Is the voice out of sync for anyone else?” (Jason Miller 2017)

²⁹ aufgerufen am 04.07.2017

“It’s out of sync for me too.” (Formularod 60 2017)

- “[...] The quality of all the moving parts (story plot, acting, [...], audio, cinematography and even the voice over dub etc.) is exceptional and you can really feel the love that went into this project. The action sequences hold true to the original trilogy and I felt they did not need crazy acrobatics or stunts to convey the suspense [...]” (Fubblin 2017)
- “Nice effects but bad acting.” (Gabriel Illert 2017)

Ausgehend von diesen Kommentaren, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die englische Synchronfassung von „Regrets of the Past“ bei den YouTube-Rezipierenden größtenteils sehr gut angekommen ist³⁰. Es wurde bereits festgestellt, dass das Bild bzw. die Bildmitteilung bei der audiovisuellen Kognition über die verbale Sprache dominiert. So kann auch beobachtet werden, dass viele der kommentierenden Personen die Spezialeffekte und die visuellen Effekte loben. Dennoch gibt es auch vereinzelt Zuseher, die die sprachliche Ebene kritisieren: Während Landon Lively bemängelt, dass die übersetzten Dialoge etwas „abgehackt“ wirken, finden Jason Miller und Formularod 60 gewisse Sequenzen asynchron.

Nichtsdestotrotz kann man, wenn man sich die Kommentare auf YouTube durchliest, zu dem Schluss kommen, dass der Fanfilm als Ganzes beim Publikum durchaus gut angekommen ist. Dabei darf die Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, dass die Erwartungen der Rezipierenden bei einem Fanfilm natürlich nicht die gleichen sind, wie bei einem Hollywood-Blockbuster. So lässt sich auch anhand der Kommentare erkennen, dass die Zuseher meistens explizit betonen, dass es sich um den besten Fanfilm aller Zeiten handelt und nicht um den besten Film aller Zeiten. Das heißt, das Publikum ist sich größtenteils darüber bewusst, dass es sich bei einem von Fans produzierten Film um einen Low-Budget Film handelt und dass dieser keinen kommerziellen Erfolg erzielen darf. Unter Berücksichtigung dieses Vorwissens entwickeln Rezipienten gewisse Erwartungen und Ansprüche an den jeweiligen Fanfilm, die dann entweder erfüllt werden oder nicht.

³⁰ Von 1193 Bewertungen auf YouTube wurden 51 als nicht gelungen („Daumen runter“) eingestuft, Stand: 27.07.2017 (vgl. ^bRegretsOfThePastAT).

6. Übersetzungskritische Analyse des Untersuchungsgegenstandes

Nachdem in Kapitel 3.3. das übersetzungskritische Modell nach Margret Ammann bereits erläutert wurde, werden im Folgenden - noch vor der eigentlichen Analyse - einige Vorbemerkungen ausgeführt. Um die Qualität der englischen Synchronfassung von „Regrets of the Past“ beurteilen zu können, müssen zunächst die fünf Kritikschriffe nach Ammann näher untersucht werden.

6.1. Die Problematik bei der Übersetzungskritik für Synchronfassungen

Nach langen Vorüberlegungen zur Methodenwahl und aufgrund der Erkenntnisse, die durch die bereits geschriebenen Kapitel dieser Masterarbeit erlangt wurden, lässt sich folgendes Fazit ziehen: Keines der herkömmlichen übersetzungskritischen Modelle ist dafür geeignet, um eine Synchronfassung ganzheitlich zu bewerten.

Die herkömmlichen Schemata der Übersetzungskritik (vgl. texttypologischer Ansatz nach Nord oder pragmalinguistischer Ansatz nach House) mögen zwar für eine isolierte Beurteilung der verbalen Elemente durchaus geeignet sein, aber nicht für eine ganzheitliche Bewertung multimedialer Texte. Der Film als multimedialer Text besteht – wie bereits des Öfteren in dieser Arbeit festgehalten wurde – nicht nur aus verbalen, sondern größtenteils aus nonverbalen Komponenten. Erst das Zusammenspiel beider Ebenen ergibt ein stimmiges Ganzes, wobei das Bild immer dominiert und Sprache somit in den meisten Fällen nur eine untergeordnete Rolle spielt. Das heißt, nachdem die herkömmlichen übersetzungskritischen Modelle keine Rücksicht auf die Wechselwirkung zwischen Sprache und Bild bzw. zwischen Sprache, Ton und Musik nehmen, kann anhand bzw. mithilfe dieser keine Aussage über die Gesamtqualität einer synchronisierten Version gemacht werden.

Selbstverständlich kann man eine Synchronfassung, wie alle anderen Texte auch, auf diverse isolierte Aspekte, somit losgelöst vom Bild, untersuchen. So kann man zwar sagen, man analysiert nur den übersetzten Dialogtext eines Filmes und bewertet demnach ausschließlich den sprachlichen Transfer – doch hierbei stellt sich die Frage, wie sinnvoll diese Beurteilung ist, wenn bereits festgestellt worden ist, dass Sprache bei multimedialen Texten nur im Rahmen ihres Bildgeschehens funktioniert?

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Qualitätsanalyse nach dem Ammann'schen Modell der Übersetzungskritik durchgeführt, da dieses zugleich mehrere funktionale Ansätze (Skopostheorie und *scenes-and-frames* Semantik) vereint und dem Translator bzw. Kritiker die Möglichkeit gibt, sich vom Ausgangstext zu lösen und somit genug Spielraum im Hinblick auf die Komplexität der Multimedialität eines Filmes lässt. Ammanns Translationsstrategie (Fokus auf den Skopos und die Funktion des Translats) kann immer wieder aufs Neue prospektiv auf die gewünschten Zielrezipienten bezogen werden. Für das Medium Film erscheint ein funktionaler, zweckbasierter Ansatz am Angemessensten, da so der Fokus auf die Erwartungen der Zuseher gerichtet werden kann.

Es kann also festgehalten werden, dass das Beurteilungsschema nach Margret Ammann eine geeignete Basis für die Beurteilung von Synchronfassungen darstellt, wobei jedoch einige Komponenten erweitert werden sollten, um eine ganzheitliche Bewertung des Mediums Film zu ermöglichen. Demnach wird in der nachfolgenden Analyse die Übersetzung des Drehbuchdialogs nicht losgelöst von Ton und Bild betrachtet, sondern ausschließlich in Bezug auf alle multimedialen Faktoren, die einen Film letztendlich ausmachen. Aufgrund der Gegebenheiten des Mediums Film kann es nicht ausreichen, wenn man lediglich den sprachlichen Transfer, der noch dazu nur einen untergeordneten Teilaspekt innerhalb dieses Mediums darstellt, einer Synchronfassung auf Angemessenheit „überprüft“. Gelangt man beispielsweise bei einem Szenenausschnitt, den man zuerst nur „auf dem Papier“ analysiert hat - das heißt, ohne das dazugehörige Bildgeschehen zu berücksichtigen - zu dem Schluss, dass der übersetzte Dialog seine Funktion nicht erfüllt - demnach nicht adäquat ist - so sollte man noch kein endgültiges Urteil über den sprachlichen Transfer dieser Szene abgeben. Erst muss das bildlich Dargestellte nach möglichen Begründungen für die nicht funktionsadäquate Translationsentscheidung untersucht werden, um herausfinden zu können, ob das Translat nicht womöglich in Kombination mit dem Bildmaterial durchaus seine Funktion erfüllt, beziehungsweise ob vielleicht die Forderung nach einer bestimmten Form von Synchronität keine andere Übersetzung zulässt, da es ansonsten zu auffälligen Asynchronien kommen würde. Erst nach der Überprüfung dieser Kriterien kann ein ganzheitliches und endgültiges Fazit über diese Szene abgegeben werden.

6.1.1. Das erweiterte übersetzungskritische Modell nach Ammann

Aufgrund der vorangegangenen Überlegungen wird bei der nachstehenden Analyse, die auf dem Schema von Margret Ammann basiert, wie folgt vorgegangen:

1. Zuerst muss die Translatfunktion bzw. der Translatkopos ermittelt werden. Hierbei wird die Synchronfassung von „Regrets of the Past“ in ihrer Ganzheit herangezogen, um die Funktion bestimmen zu können. Im Rahmen der Analyse der Translat- und Ausgangstextfunktion soll laut Ammann die Zielkultur und die dazugehörigen Rezipienten berücksichtigt werden, denn „ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar“ (Ammann 1990:217). Zur Problematik der Feststellung der Zielkultur bzw. des zielkulturellen Publikums wird in Kapitel 6.3. Stellung genommen.
2. Als nächstes soll die ausgewählte Beispielszene auf ihre intratextuelle Translatkohärenz überprüft werden. Hierbei wird untersucht, ob die Filmszene im gegebenen Kontext ihre Funktion erfüllt.
3. Im Anschluss erfolgt die Bestimmung der Ausgangstextfunktion, wobei wiederum der Originalfilm als Ganzes für die Bestimmung der Funktion ausschlaggebend ist und nicht nur ausgewählte Szenen.
4. An dieser Stelle soll die Originalszene auf ihre intratextuelle Kohärenz überprüft werden. Wie bei Punkt 2. wird hierbei untersucht, ob die Filmszene im gegebenen Kontext ihre Funktion erfüllt.
5. Schlussendlich werden der Ausgangstext und das Translat einander gegenübergestellt, um die intertextuelle Kohärenz zwischen den beiden Texten zu untersuchen. Hierbei stützt sich die Überprüfung auf die *scenes-and-frames* Semantik, indem analysiert wird, ob die eingesetzten *frames* den Zuschauern den Aufbau kohärenter und adäquater *scenes* ermöglichen und ob es dadurch zu Wirkungsunterschieden zwischen dem Originalfilm und der Synchronfassung kommt. Außerdem werden alle Schritte unter Berücksichtigung des Bildgeschehens erfolgen. Letztendlich muss geprüft werden, ob vielleicht diverse Gegebenheiten am Bildschirm die eventuell missglückte Translationsentscheidung der beiden Fan-Übersetzer rechtfertigen.

Es kann somit festgehalten werden, dass eine endgültige und umfassende Aussage über die Qualität eines Translats erst dann getätigt werden kann, wenn alle Schritte unter Berücksichtigung der multimedialen Komponente untersucht wurden. Durch diese Erweiterung um die multimediale Ebene ermöglicht das Modell nach Ammann eine wissenschaftlich fundierte Bewertung im Hinblick auf die Qualität des Translats.

An dieser Stelle sei noch anzumerken, dass die Schritte 1. und 3. gesondert analysiert werden, da wie bereits ausgeführt wurde, die Funktion des Translats und die des Ausgangstextes jeweils für den Film als Ganzes bestimmt werden.

6.2. Das Konzept der Wirkung

Genauso wie der Ausgangstext und das Translat unterschiedliche Funktionen bzw. Skopoi haben können, so kann auch die Wirkung eines Filmes nicht nur bei jedem Zielpublikum, sondern auch bei jedem einzelnen Zuschauer anders ausfallen. Dadurch, dass die Zielrezipienten keine homogene Gruppe darstellen, ist es nicht möglich, eine einheitliche Wirkung zu kreieren. Demnach ist es auch gänzlich unrealistisch bzw. sogar unmöglich, dass eine Synchronfassung beim Zielpublikum die gleiche Wirkung hervorruft wie der Originalfilm bei seinen Rezipierenden, denn jeder Film ermöglicht ein „individuelles Erlebnis, das außersprachlichen Einflüssen wie etwa Alter, Bildung, sozialer Stellung oder persönlichen Erfahrungen des Zuschauers unterliegt“ (Manhart 2006:264). Somit hängt es von jedem einzelnen Zuschauer und seinem soziokulturellen Kontext, in welchem er den Film rezipiert, ab, wie der Film wahrgenommen wird und welche Wirkung sich schlussendlich entfaltet. So schreibt auch Amman – zwar bezieht sie sich auf Texte, doch wie bereits festgestellt wurde, ist auch ein Film ein multimedialer Text – wie folgt:

„Von der ‚Wirkung‘ eines Texts ist zwar oft die Rede. Fassen läßt sie sich jedoch nur schwer, wird doch meistens impliziert, daß sie sich gleich nach Aufnahme des Texts durch einen Rezipienten einstellt. Gerade der erste Eindruck, die erste Reaktion auf einen Text kann u. U. entscheidend sein für die Akzeptanz des Texts, für seine Einordnung usw. Eine exhaustive Textanalyse kann Anhaltspunkte für eine mögliche Wirkung geben. Mir geht es darum, aufzuzeigen, inwieweit der Leser (noch vor einer ausführlichen Textanalyse) mit seiner Lektüre mit dazu beiträgt, daß sich eine bestimmte Wirkung einstellt.“ (Ammann 1990:221)

Die Filmproduzenten sind in der Lage durch den Einsatz verschiedener Mittel wie Sprache, Ton und Bild eine Illusion der Wirklichkeit darzustellen. Durch das Zusammenspiel dieser

Komponenten ergibt sich ein stimmiges Ganzes, das den Zuschauer, je nach seinen Erwartungen und bisherigen Erfahrungen, auf unterschiedliche Art und Weise berührt, denn auch ein Film gewinnt erst an Bedeutung, wenn er rezipiert wird.

Nichtsdestotrotz hat jeder Filmproduzent bzw. Regisseur eine intendierte Wirkung im Hinterkopf, die er mit dem Film hervorrufen möchte, auch wenn man davon ausgehen kann, dass ein und derselbe Film bei jedem Individuum unterschiedlich wirken kann.

6.3. Zur Problematik der (Ziel)Kultur

Wie bereits in Kapitel 3.3. veranschaulicht wurde, vertritt Margret Ammann die Ansicht, dass man die Funktion bzw. den Skopos eines Textes nur dann bestimmen kann, wenn man weiß, für welche Adressaten ein Text produziert wurde. Da sie sich auf die Skopostheorie bezieht, betont sie, „daß ein translatorisches Vorgehen explizit oder implizit einen Leser/ eine Lesegruppe (oder allgemeiner: einen Rezipienten/ eine Rezipientengruppe) voraussetzt“ (Ammann 1990:209). Im Rahmen ihres übersetzungskritischen Modells hebt sie hervor, dass die Ermittlung der Funktion des Ausgangstextes und des Translats nur unter Berücksichtigung der Zielkultur erfolgen kann.

Wenn man Translation aus der funktionalen Perspektive betrachtet, so kann man grundsätzlich feststellen, dass das translatorische Handeln auf zielkulturelle Konventionen fokussiert ist. So ist transkultureller Transfer nach Vermeer als „Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in *zielkulturelle* Verknüpfungen“ (Vermeer 1994:34) [Hervorhebung M. P.] zu verstehen. Problematisch ist hierbei, wie bei vielen anderen Kulturdefinitionen auch, dass das Bild vermittelt wird, dass Kulturen klar voneinander abgegrenzt werden können – nämlich in eine Ausgangs- und in eine Zielkultur. Doch gerade diese unüberschaubare Zahl an Kulturdefinitionen liefert womöglich einen Beweis dafür, dass es nicht *den* Kulturbegriff gibt. Grundsätzlich kann Kultur als ein Spiegel einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit verstanden werden (vgl. Zalucki 2006:19). Da Kultur jedoch oftmals mit Nationalkultur gleichgesetzt wird, ergibt sich ein Bild von geschlossenen und eindeutig abgrenzbaren Kulturen.

Doch angesichts der globalen und digitalen Umbrüche und der vielen Migrationsflüsse ist dieses Verständnis von Kultur heutzutage veraltet. Das transkulturelle Konzept nach

Wolfgang Welsch (2012) scheint daher angemessener in Bezug auf die heutige hybride Realität zu sein:

„Transkulturalität‘ bezeichnet die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Diese sind nicht mehr, wie das klassische Kulturkonzept es wollte, in sich geschlossene, homogene Kugeln, sondern sie weisen intern vielfältige Differenzen auf und sind stark miteinander verflochten.“ (Welsch 2012:146)

Eine Abgrenzung der zeitgenössischen Kulturen ist praktisch unmöglich, da auf der ganzen Welt Menschen unterschiedlicher Herkunft zusammenleben und miteinander kommunizieren, das heißt sich gegenseitig beeinflussen. Indem Elemente aus der „fremden Kultur“ in die eigene übernommen werden, kommt es zur gegenseitigen Vernetzung und Individuen werden laut Welsch zu „kulturellen Mischlingen“ (Welsch 2012:148). Kultur kann somit als ein komplexes und sich ständig veränderndes Konstrukt angesehen werden, das heute nicht mehr anhand von territorialen Grenzen bestimmt werden darf.

Dieses Konzept von Kultur spiegelt sich auch in der Filmbranche bzw. bei der Rezeption von Filmen wider. Man kann heutzutage grundsätzlich nicht davon ausgehen, dass es eine große, homogene Zielgruppe von Zusehern gibt, sondern eine Vielfalt an Rezipierenden mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Ansprüchen. Für Translatoren bedeutet das, dass es zunehmend schwerer wird, während des translatorischen Handelns ein konkretes Zielpublikum anzuvisieren bzw. Rücksicht auf das Vorwissen etwaiger Rezipienten zu nehmen.

Betrachtet man das vorliegende Untersuchungsmaterial der gegenständlichen Arbeit, erscheint die Frage nach der Zielkultur noch komplexer. Wie bereits erörtert, wurde der österreichische Fanfilm „Regrets of the Past“ ins Englische synchronisiert. Laut eigenen Angaben des Regisseurs Bernhard Weber hatten die Filmemacher und Fan-Übersetzer während des Übersetzungsprozesses keine konkrete Zielgruppe vor Augen. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen war es, so viele Menschen wie möglich mit ihrem Projekt zu erreichen und so entschieden sie sich, eine englische Synchronfassung zu produzieren. Auf die Frage, welcher englischen Varietät sie sich beim Übersetzen bedient haben, antwortete Weber, dass sie explizit darauf geachtet haben, britisches und amerikanisches Englisch zu kombinieren, solange es im Rahmen des Bildgeschehens möglich war (siehe Anhang 9.1.).

Ausgehend von diesen Angaben kann angenommen werden, dass im vorliegenden Fall die englische Sprache als Lingua Franca dazu eingesetzt wurde, den Film für so viele Menschen wie möglich zugänglich zu machen. Englisch als Lingua franca (ELF) ist demnach „a common language enabling communities with different mother tongues to communicate“ (Generaldirektion Übersetzung 2010:25). Das heißt, auf der einen Seite dient die englische

Sprache als Identifikationssprache in Großbritannien, Amerika und in all jenen Ländern, in denen das Englische als offizielle Amtssprache benutzt wird. Auf der anderen Seite wird Englisch als Lingua Franca weltweit ausschließlich zu Kommunikationszwecken verwendet.

Die Tatsache, dass die Muttersprache des Fan-Übersetzers Royce das Englische ist, spielt hierbei keine Rolle, denn „[w]hen native speakers of English are involved, they are neither a priori superior, nor are they native speakers of ELF, since a lingua franca does not have native speakers by definition“ (Hülmbauer & Seidlhofer 2013:390). Daraus lässt sich schließen, dass alle Sprecher, die sich der englischen Sprache als Lingua Franca bedienen, gleichwertige Kommunikationspartner sind, da eine Lingua Franca keine Muttersprachler haben kann.

Es ergibt sich nun folgende Problematik: Wenn bei der Übersetzung in die englische Sprache ELF verwendet wurde, um so viele Rezipienten wie möglich zu erreichen, erscheint es paradox, von einer Zielkultur zu sprechen, zumal auch extra betont wurde, dass das Translat eine Mischung aus britischem und amerikanischem Englisch, somit eine Mischung zweier Kulturen, ist. Daraus folgt, dass in der gegebenen ELF-Kommunikationssituation der Kulturbegriff als solcher verabschiedet werden sollte, denn es gibt keine eindeutige Zielkultur.

Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass es diverse Ausgangs- und Zieldiskurse gibt, durch die sich vielfach gemeinsames Verstehen formiert. Der von Foucault (1973) eingeführte Begriff „Diskurs“ erscheint in diesem Zusammenhang passender, da sich laut Foucault diskursive Formationen transformieren und verändern können. Diskurse sind „Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (zit. nach Uther 2014:77). Angesichts der vielen Diskurse im Kopf eines Menschen wird eine gemeinsame Basis des Verstehens ermöglicht. Diskurs ist demnach kein abgeschlossenes und starres Konstrukt, sondern ein flexibles und dynamisches Gerüst, mithilfe dessen sich Wissen und Bedeutungen formen und gleichzeitig transportiert werden. Projiziert man das eben Analytierte auf den vorliegenden Fall, so kann man annehmen, dass die potentiellen Rezipienten der englischen Synchronfassung von „Regrets of the Past“ all jene Menschen sind, die im Star Wars-Diskurs zirkulieren. Diese potentielle Gruppe an Rezipienten kann anhand von drei Kriterien eingeschränkt werden: Diejenigen, die die englische Synchronfassung von „Regrets of the Past“ rezipieren,

- haben einen Internetzugriff,
- beherrschen bis zu einem gewissen Grad die englische Sprache und
- haben – in welcher Form auch immer – ein Interesse an der Star Wars-Thematik.

Hierbei ist zu beachten, dass nicht ausschließlich nur Fans einen Star Wars-Diskurs formen, sondern ebenso Journalisten, Kritiker, Übersetzer und grundsätzlich all jene, die sich mit dem Star Wars-Gegenstand befassen. So betont auch Schippel (2017) im Rahmen des Masterkolloquiums an der Universität Wien, dass im vorliegenden Fall keine exakten Aussagen darüber gemacht werden können, wer die Rezipienten sind, denn letztendlich sucht sich jeder Text bzw. Film sein Publikum (vgl. Schippel 2017). Das heißt, es kann nicht vorausgesehen werden, wer die englische Synchronfassung rezipieren wird, vor allem, wenn ELF eingesetzt wurde. Auch wenn das Publikum bis zu einem gewissen Grad eingeschränkt werden kann (siehe oben), handelt es sich hierbei um keinen klar abgegrenzten Kulturraum, sondern um einen dynamischen Star Wars-Diskurs, in dem eine Vielfalt von Rezipienten involviert sein kann.

Es kann zusammenfassend festgehalten werden, dass anhand der bisherigen Überlegungen im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit, das starre Konzept einer Zielkultur aufgelockert wird und die übersetzungskritische Analyse somit im Hinblick auf die jeweiligen Zieldiskurse durchgeführt wird.

6.4. Die Funktion des Translats

Nachdem man sich die englische Synchronfassung angesehen hat, ist die Frage nach der Translatfunktion leicht zu beantworten: An erster Stelle soll der Fanfilm sein Publikum unterhalten und begeistern. Durch die zahlreichen Spezialeffekte, die aufwändigen Kostüme der Schauspieler und die beeindruckenden Landschaftskulissen wird bei den Zusehern Bewunderung hervorgerufen, vor allem, weil sie sich darüber bewusst sind, dass es sich um eine Low-Budget-Fanproduktion handelt. Da der gegenständliche Fanfilm keinen kommerziellen Erfolg erzielen durfte, handelten die Filmschaffenden ausschließlich aus Eigenmotivation und Eigeninteresse. Das heißt, indem die Fan-Crew keinem kommerziellen Druck ausgesetzt war, konnte sie sich für die Dreharbeiten ihres Projekts genügend Zeit lassen, um diese zu perfektionieren. Laut Angaben des Regisseurs wollten sie mithilfe dieses Fanfilmes zeigen, was Österreich als Filmlandschaft zu bieten hat. Außerdem betonten sie auch immer wieder die Tatsache, dass sie fast kein Budget hatten, dennoch aber ein riesiges Projekt dank ihres eisernen Willens abschließen konnten. Diese Erkenntnis wollten sie dann letztendlich auch mit dem internationalen Publikum teilen, weshalb sie sich entschieden haben, den Film ins Englische zu synchronisieren. Neben dem Unterhaltungsfaktor könnten demnach auch

Faktoren wie Anerkennung und Hochachtung intendierte Ziele des Regisseurs und der Filmemacher gewesen sein.

Auch wenn festgestellt wurde, dass eine exakte Bestimmung der Zielrezipienten aufgrund der Verwendung von ELF nicht möglich ist, kann man dennoch davon ausgehen, dass die idealen Zuseher der Synchronfassung ein gewisses Mindestmaß an Hintergrundwissen in Bezug auf die Star Wars-Saga haben werden. Betrachtet man die weiter oben angeführten YouTube-Kommentare der Rezipienten, erkennt man, dass die meisten Äußerungen von Fans stammen, die die gute Produktionsarbeit ihrer Gleichgesinnten loben. Das bedeutet, selbst wenn eine Vielfalt an Rezipienten in dem Star-Wars Diskurs, in dem die Kommunikationssprache ELF ist, involviert sein kann, werden es letztendlich dennoch größtenteils Zuseher sein, die bereits ein bestimmtes Vorwissen hinsichtlich der Thematik mitbringen.

Aufgrund dieser Überlegungen kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die englische Synchronfassung in erster Linie ihr Publikum unterhalten soll. In weiterer Folge wollten die österreichischen Filmschaffenden womöglich ihre Kompetenz zum Filmemachen unter Beweis stellen und gleichzeitig auch die internationale Filmbranche auf sich aufmerksam machen.

6.5. Die Funktion des Ausgangstextes

Sowie bei der Synchronfassung ist auch bei der deutschsprachigen Originalversion das Hauptziel die Unterhaltung des Publikums. Im Gegensatz zur Synchronfassung lassen sich die Rezipienten der Originalversion von „Regrets of the Past“ jedoch schon eher eingrenzen: Obwohl das gesamte deutschsprachige Publikum zu den Zielrezipienten gezählt werden kann, werden sich eher österreichische Rezipierende angesprochen fühlen. Dass es sich um einen von österreichischen Fans produzierten Film handelt, merkt man vor allem an der Aussprache gewisser Schauspieler. Auch die heimischen Landschaftskulissen verströmen österreichisches Flair: So entdeckt man zum Beispiel beim genaueren Hinsehen den Innenhof der Universität Wien und den Lünersee. Interessant ist hierbei, dass in der englischen Synchronfassung dieses rot-weiß-rote Flair nicht so zum Vorschein kommt wie im Originalfilm, obwohl das Bildgeschehen selbstverständlich in beiden Versionen dasselbe ist. Dies liegt wohl an der österreichischen Aussprache der Darsteller, also an ihrer dialektalen Färbung, die dadurch die Wirkung der österreichischen Bildkulissen intensiviert.

Gerade dieses Sichtbarmachen der österreichischen Filmlandschaft und ihres Potentials war die Intention des Regisseurs:

„Wir wollten zeigen, was in Österreich auch ohne großes Budget möglich ist. Star Wars in Österreich ... geht das? Ja, das geht. Motivation und Know-how sind zu genüge vorhanden, Österreich als Filmlandschaft einmalig. Genre-Filme werden in Österreich noch immer sehr stiefmütterlich behandelt, dabei gibt es hier so viel Potential. Wir wollten die Filmlandschaft etwas aufrütteln und beflügeln. Bzw. zumindest zum Nachdenken anregen. Wenn man so ein Projekt ohne Budget realisieren kann ... was wäre wohl mit einem Budget möglich? Wir sind der Meinung sehr viel.“ (Anhang 9.1.)

Es kann somit zusammengefasst werden, dass der Faktor Unterhaltung in beiden Versionen oberste Prämisse hat. Zusätzlich war das intendierte Ziel der Filmemacher, Österreich als einzigartige Filmlandschaft sichtbar zu machen.

6.5.1. Exkurs: Österreichische Aussprache

Es kann beobachtet werden, dass die österreichische Variante von „Regrets of the Past“ bei vielen Star Wars-Fans, die entweder im englischsprachigen oder eben im deutschsprachigen Star Wars-Diskurs involviert sind, eine Art „Schock“ auslöst, da die Rezipierenden schon so an die englische bzw. bundesdeutsche Sprache in den Filmen gewöhnt sind, sodass jede sprachliche Abweichung ein „fremdartiges“ Bild entstehen lässt. So kommentiert zum Beispiel Tobias Jo (2017) auf YouTube folgendes: „Ich finde die englische Version ehrlich gesagt besser, da der österreichische Akzent doch etwas ungewohnt ist [...].“ (^bRegretsOfThePastAT) Man kann des Öfteren auf ähnliche Kommentare stoßen, in denen die Aussprache im Originalfilm als ungewohnt und auffällig beschrieben wird.

So sehr die Adjektive „ungewohnt“ und „auffällig“ auch treffend im Hinblick auf die besagte Aussprache sind, muss dennoch angemerkt werden, dass die österreichisch gefärbte Sprechweise der Akteure keinesfalls das Verständnis des Filmes behindert. Lediglich im Hinblick auf die Wirkung könnten Diskrepanzen beobachtet werden. So kann auch festgestellt werden, dass die österreichische Sprachfärbung bis zu einem gewissen Maße von der eigentlichen Handlung ablenkt. Der englischsprachige Dialog hingegen wirkt „neutraler“ und „schlichter“, da er keine umgangssprachlichen Elemente aufweist.

Nichtsdestotrotz muss nochmals angemerkt werden, dass gerade diese österreichische Akzentuierung das Ziel der Filmemacher war. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass sie sich darüber bewusst waren, dass der Originalfilm nicht nur auf Zuspruch stoßen wird.

6.6. Analyse der Filmszenen

Für die nachfolgende Analyse wurden drei Szenen ausgewählt. Die Auswahl dieser wurde im Rahmen des erstmaligen Rezipierens des synchronisierten Filmes getroffen. Dabei wurde einerseits die Eröffnungsszene ausgesucht, da dieser in jedem Film eine herausragende Bedeutung zukommt, denn letztendlich besteht ihre Aufgabe darin, „Lust auf mehr“ zu machen. Die nächste zur Analyse hinzugezogene Szene wurde deshalb ausgewählt, da während des Rezipierens die Bedeutung eines sprachlichen *frames* nicht auf Anhieb verstanden wurde. Die zuletzt ausgewählte Szene erschien deswegen interessant, da sie durch zahlreiche Nahaufnahmen der Akteure dem Rezipienten die Möglichkeit gibt, die exakten Mundbewegungen wahrzunehmen und somit wenig kreativen Freiraum im Hinblick auf translatorische Entscheidungen lässt.

Die Analyse der einzelnen Szenen wird anhand der in Kapitel 6.1.1. beschriebenen Schritte durchgeführt. Dabei gilt es zu beachten, dass jede Szene eine Gesamtfunktion hat, die erfüllt werden muss, um einen kohärenten Film gewährleisten zu können. In der vorliegenden Masterarbeit wird hauptsächlich die Qualität der Synchronfassung bewertet. Dabei werden die Szenen nicht nur im Hinblick auf ihre Gesamtfunktion überprüft, sondern auch unter Berücksichtigung der folgenden Subfunktion: Einerseits soll die englische Version so viele Menschen wie möglich ansprechen (siehe Anhang 9.1.), das heißt im Sinne von ELF, andererseits kann aber davon ausgegangen werden, dass der Film auch innerhalb des englischsprachigen Star Wars-Diskurses kohärent sein soll, somit einen gewissen Star Wars-Flair aufweisen soll. Die Summe all dieser Funktionen ergibt letztendlich einen zusammenhängenden multimedialen Filmtext. Ob jedoch alle Funktionen realisiert werden konnten, wird anhand der nachfolgenden Analyse überprüft.

6.6.1. Szene 1 [02:10:01-03:57:00]

Gleich zu Beginn der ersten Szene kann man ein beschädigtes Raumschiff im Weltall erkennen, das mit hoher Geschwindigkeit einen grünen Planeten ansteuert. Dicht dahinter erscheint ein zweites Raumschiff, welches das erste mit Energieblitzen beschießt.

Die Hintergrundgeschichte ist folgende: Pash Sualren (P), ein stattlicher und erfahrener Jedi-Meister, und seine Padawan³¹ Kaila Dain (K), die das erste Raumschiff lenkt, sind auf der Flucht vor Verek Vollaros, einem „huttischen“³² Kopfgeldjäger, der im Auftrag des Imperiums³³ bzw. Darth Vader handelt.

Nachdem einer der Energieblitze das davonrasende Raumschiff trifft, setzt der Dialog zwischen Pash Sualren und Kaila ein:

- Intratextuelle Translatkohärenz

P: He must have been intercepted our jump coordinates.

K: Damn it, we just lost a tail deflector. I'm rerouting power...

P: Does that have to flash?

K: Yeah, at a pinch.

P: Highly reassuring.

K: Master, leave the flying to me...[Crash]...AAARGH

P: You break it, you pay for it, Kaila ... your hot temper will one day be the end of us. I'll see if I can get the converter back online, make sure you get us down safely.

³¹ Als *Padawan* bezeichnet man in der Star Wars-Saga einen angehenden Jedi-Ritter bzw. eine angehende Jedi-Ritterin, der bzw. die von einem Jedi-Meister ausgebildet wird. Jedis sind die Hüter des Friedens, die ihre Macht ausschließlich für das Gute einsetzen (vgl. URL: Jedipedia).

³² *Huttisch* ist die Muttersprache der Hutten, die sich in der gesamten Star Wars-Galaxis ausgebreitet haben. Hierbei handelt es sich um eine fiktionale für Star Wars kreierte Sprache. Verek Vollaros spricht demnach ausschließlich auf Huttisch (vgl. URL: Jedipedia).

³³ Das *Imperium* ist die dunkle Seite der Macht, der auch *Darth Vader* angehört. Darth Vader ist von der dunklen Seite der Macht verführt worden und ist so im Dienste des Imperators dafür zuständig, die letzten Jedi ausfindig zu machen und den Jedi-Orden dann endgültig zu vernichten (vgl. URL: Jedipedia).

**K: Not to worry, down is our only option ... Brace yourself ...
We're going down.**

P: Lucky me ...

Bevor der sprachliche Dialog überhaupt einsetzt, kann der Zuseher nur aufgrund des Bildgeschehens bereits erahnen, was unmittelbar bevorsteht: Nämlich ein Absturz. Einerseits ist es offensichtlich, dass Kaila und Pash Sularen auf der Flucht sind, denn es herrscht eine sehr hektische und nervöse Stimmung im Raumschiff und auch Kailas ruckartige und schnelle Bewegungen sind ein Hinweis dafür, dass es sich um eine lebensbedrohliche Situation handeln muss. Als sie dann vom Energieblitz getroffen werden, erkennt man, wie sie kräftig durchgeschüttelt werden. Doch nicht nur die visuelle Ebene lässt darauf schließen, was gleich geschehen wird, sondern auch die auditive. So kann der Rezipient deutlich erkennen, wie einige der Warnleuchten auf der Armaturentafel des Raumschiffes rot leuchten. Zusätzlich zu dem Bild ertönt aber auch gleichzeitig ein lautes und unangenehmes Piepsen, welches das visuell Gezeigte verstärkt und somit den Zuschauer in die hektische Stimmung noch mehr „hineinzieht“. Auch diverse andere Hintergrundgeräusche lassen darauf schließen, dass das Raumfahrzeug zunehmend auseinanderfällt. Das bedeutet, der Rezipient kann bereits nach den ersten zwei Minuten des Filmes, in denen noch keine Form des sprachlichen Austausches stattgefunden hat, die Funktion der Szene im Großen und Ganzen feststellen: Es wird nämlich mithilfe des Soundtracks und der Bilder eine nervöse, hektische und bedrohliche Grundstimmung kreiert, die den Rezipienten erahnen lässt, dass diese Flucht nicht gut ausgehen wird.

Als dann der Dialog zwischen Pash und Kaila letztendlich einsetzt, erhält der Zuseher einen Einblick in die Beziehung der zwei Charaktere. Indem Kaila Pash mit „Master“ anspricht und Pash immer wieder belehrende Aussagen von sich gibt, kann das Publikum – je nach Vorwissen - ableiten, dass es sich um ein Lehrer-Schüler-Verhältnis bzw. um ein Meister-Padawan-Verhältnis handelt. Anhand der Interaktion der beiden Schauspieler wird ersichtlich, dass es sich bei Kaila um keine folgsame, sondern um eine äußerst temperamentvolle und eigensinnige Schülerin handelt. Durch Ausrufe wie „damn it“ und „AAARGH“ wird diese Annahme bestätigt, wobei nicht vergessen werden darf, in welcher beunruhigenden Situation sie sich befindet. Doch trotz ihrer impulsiven und unkontrollierten Art scheint sie zu wissen, wie man ein Raumschiff zu lenken hat. Pash hingegen wirkt trotz der notgedrungenen Umstände

ziemlich ruhig und lässt sich von Kailas aufbrausender Art nicht verunsichern, denn er scheint sie gut zu kennen. Selbst als sie erzürnt auf die Armaturentafel einschlägt, bleibt Pash gelassen und sagt lediglich in einem ruhigen Ton: „You break it, you pay for it, Kaila“. Die Beurteilung der Intonation des Gesagten kann nur unter Berücksichtigung des Bildmaterials erfolgen. So könnte man, wenn man sich die soeben erwähnte Aussage losgelöst vom Bild anschaut, zu der verfälschten Schlussfolgerung gelangen, dass Pash äußerst verärgert ist und sie anschreit, sie solle das, was sie beschädigt, auch gefälligst bezahlen.

Die vorhin beschriebene bedrohliche Situation, die anhand der leuchtenden und piepsenden Warnleuchten verdeutlicht wird, wird auch noch zusätzlich durch die Sprache unterstrichen, indem Pash direkt auf eine der rot blinkenden Leuchten hindeutet und gleichzeitig fragt: „Does that have to flash?“. Dadurch, dass Kaila diese Frage mit „Yeah, at a pinch“ beantwortet, wird zusätzlich zu den visuellen Anzeichen nun auch verbal zum Ausdruck gebracht, dass es sich um einen Notfall handelt.

Es kann also festgehalten werden, dass durch das Zusammenspiel verbaler und nonverbaler *frames* eine kohärente *scene* aufgebaut werden kann, die es den Rezipierenden ermöglicht, sich ein Bild von den zwei Charakteren zu machen. Die Hintergrundmusik und die gesamte Szenerie sorgen dafür, dass ein authentisches Bild der Star Wars Galaxis vermittelt wird. *Frames* wie „tail deflector“, „master“ und „converter“ verstärken das Star Wars-Flair noch zusätzlich und helfen dabei, den Zuseher in die fiktive Welt von Star Wars zu projizieren. Demnach wird das Publikum bereits nach wenigen Minuten in die spannende Handlung mit hineingerissen, spätestens jedoch nach der Aussage: „Brace yourself...we’re going down“. Daraus folgt, dass die Hauptfunktion dieser Eröffnungsszene, die Rezipienten zu fesseln und neugierig zu machen, erfüllt wurde.

- Intratextuelle Ausgangstextkohärenz

P: Er muss unsere Sprungkoordinaten abfangen haben.
K: Verdammt! Wir haben einen Heckdeflektor verloren! Ich leite die Energie nach hinten...
P: Muss das so blinken?

K: Im Notfall, ja.
P: Äußerst beunruhigend!
K: Meister, überlass‘ das Fliegen einfach mir ...[Bumm]...AAAH
P: Was du kaputt machst, musst du zahlen, Kaila! Deine Hitzigkeit wird uns nochmal den Kopf kosten. Ich geh‘ nach hinten und seh‘ zu, dass ich den Konverter wieder in Gang bring‘. Sieh du zu, dass du uns sicher runterbringst!
K: Keine Sorge, runter kommen wir bestimmt ... Festhalten! ... Jetzt geht’s runter!
P: Ach herrje ...

Nach dem Betrachten der Originalszene kann zusätzlich zu der bereits erörterten österreichischen Aussprache noch eine weitere sprachliche Eigenart festgestellt werden: Die Akteure sprechen nämlich eine Mischform aus gesprochener und geschriebener deutscher Sprache. Chaume nennt diese sprachliche Mischform in der audiovisuellen Translation „prefabricated orality“: „Chaume [...] used the term *prefabricated orality* to refer to the false oral discourse (also feigned orality) found in dubbings, which falls between written and oral discourses and shares features of both written and oral communication” [Hervorhebung im Original] (zit. nach Chaume 2013:293).

Pash’s Aussage “Ich geh’ nach hinten und seh’ zu, dass ich den Konverter wieder in Gang bring“ wirkt demnach natürlicher, als wenn er sagen würde „Ich gehe nach hinten und sehe zu, dass ich den Konverter wieder in Gang bringe“. Wenn man beide Varianten laut ausspricht, merkt man, dass die erste Version eine authentische und spontane Kommunikationssituation vermittelt und die zweite eher eine unnatürliche und gekünstelte. Dabei ist gerade die erste Version künstlich fabriziert worden. In Kombination mit der österreichischen Aussprache rufen gewisse Charaktere ein für den deutschsprachigen Star Wars-Diskurs befremdliches Bild hervor. Dies lässt sich, wie bereits erwähnt, darauf zurückführen, dass die Rezipienten eine bundesdeutsche Aussprache gewöhnt sind. An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass die österreichische Aussprache nicht das Verständnis des Filmes und somit auch nicht seine Funktion behindert. Lediglich auf die Wirkung des Filmes kann sich die österreichische

Sprechweise auswirken. Da ein Film jedoch niemals eindeutige Aussagen trifft, gibt es auch keine allgemeingültige Lesart, die bei jedem Rezipienten eine einheitliche Wirkung hervorruft. Vielmehr lässt ein Film mehrere verschiedene Lesarten zu, die von den besonderen Bedingungen der Rezeptionssituation abhängig sind (vgl. Kapitel 6.2.).

Folglich kann gesagt werden, dass auch in der Originalszene anhand der visuellen und verbalen *frames* eine kohärente und spannende *scene* aufgebaut werden kann. Indem Kaila Pash Sularen mit „Meister“ anspricht, er sie hingegen mit „du“, wird auch im Original das Lehrer-Schüler-Verhältnis ersichtlich. Während Pash durch seine ruhige und weise Art die Zuseher beeindruckt, wirkt Kaila sehr unkontrolliert und energiegeladen. Die Funktion der Szene wurde somit skoposgerecht erfüllt.

- Intertextuelle Kohärenz

Sowohl in der Synchronfassung als auch im Originalfilm wird im Hinblick auf die Beziehung der beiden Charaktere dieselbe *scene* bei den Zusehern hervorgerufen. Auch die gefährliche Fluchtsituation kommt anhand der verbalen und nonverbalen *frames* in beiden Versionen deutlich zum Vorschein.

Betrachtet man die Synchronfassung im Hinblick auf die Lippenbewegungen der Schauspieler, so kann man feststellen, dass einzelne Sequenzen asynchron sind. Vor allem bei Kailas Aussage „Yeah, at a pinch“ ist der Verstoß gegen die qualitative Lippensynchronität bemerkbar, da die Kamera genau in diesem Moment ihr Gesicht fokussiert. Im Original sagt sie, „Im Notfall, ja“. An dieser Stelle ist diese Übersetzungslösung nicht nachvollziehbar, denn, wenn man sich beide Aussagen laut vorsagt, merkt man, dass das „ja“ und das „at a pinch“ der Forderung nach Lippensynchronität nicht gerecht werden können. Würde Kaila in der englischen Synchronfassung jedoch „At a pinch, yeah“ sagen, so würde dies synchroner wirken, da „ja“ und „yeah“ sich mehr ähneln als „ja“ und „at a pinch“. Hierbei handelt es sich jedoch nur um eine alternative Lösungsmöglichkeit und um keine Fehleranalyse, zumal die soeben beschriebene Asynchronie die Rezeption der Szene keinesfalls beeinträchtigt. Die weiteren asynchronen Stellen sind kaum bzw. nur beim genaueren Betrachten bemerkbar, da die Szene im Weltall spielt, die Szenerie demnach von dunklen Farben beherrscht wird und die exakten Mundbewegungen somit nur schwer ersichtlich sind.

Folglich kann gesagt werden, dass die Eröffnungsszene skoposadäquat übersetzt wurde und durchaus in den englischsprachigen Star Wars-Diskurs eingefügt werden kann.

6.6.2. Szene 2 [17:29:23-18:47:11]

Diese Szene setzt kurz nach dem Absturz der zwei Raumschiffe ein. Zu sehen sind Kaila und Pash Sularen wie sie in den Trümmern ihres Raumfahrzeuges stehen und verzweifelt überlegen, wie sie diesen Planeten wieder verlassen können. In der Szene davor hatte Kaila wieder einmal einen unkontrollierten Gefühlsausbruch, bei dem sie fast ihren Meister Pash Sularen verletzt hätte. Betroffen darüber versucht sie nun in der folgenden Szene ihre Emotionen etwas in den Griff zu bekommen.

- Intratextuelle Translatkohärenz:

K: My comm is broken, looks like we´re stuck on this stuupp ... on this planet now.
--

P: I´m sorry.

K: Me too ... I will try harder in the future, Master – I promise. Don´t lose your faith in me.
--

P: Kaila, how could I? You are my padawan. What´s more pressing is how we deal with the here and now.
--

K: Maybe Varek´s ship is still operational ... or in better shape than ours.

P: That wouldn´t be that hard.

Wie bereits erwähnt, erkennt der Rezipient in dieser Szene Kaila und Pash Sularen wie sie inmitten verschiedener Bruchstücke ihres Raumfahrzeuges stehen und verzweifelte Blicke austauschen. Im Hintergrund können leise und langsame Tonfolgen wahrgenommen werden, die die traurige und trostlose Stimmung besonders gut hervorheben. Parallel dazu kann beobachtet werden, wie Rauchwolken aus den zerstückelten Trümmern ihres Raumschiffes

aufsteigen. Das heißt, bevor der verbale Dialog überhaupt einsetzt, erzeugen die visuellen und auditiven *frames* die *scene* zweier Menschen, die zutiefst verzweifelt auf die rauchenden Teile ihres Fahrzeuges blicken. Als jedoch die sprachliche Kommunikation einsetzt, ergibt sich folgende Auffälligkeit: Beim erstmaligen Rezipieren der Szene springt das sprachliche Element „comm“ besonders ins Auge. Auch wenn mithilfe des Bildgeschehens³⁴ erahnt werden kann, dass es sich um eine Art Funkgerät handelt, stellt sich hierbei dennoch die Frage, ob dieser Begriff nicht durch einen verständlicheren hätte ersetzt werden können - zumal davon ausgegangen wird, dass ELF verwendet wurde - oder ob es sich bei „comm“ um einen typischen Star Wars-Ausdruck handelt? Nach längerer Recherche und Rücksprache mit dem Regisseur konnte festgestellt werden, dass der Ausdruck „comm“ eine Abkürzung für den Begriff „communication device“ ist und dass „comm“ im englischsprachigen Star Wars-Diskurs vereinzelt verwendet wird. Zusätzlich zu dem *frame* „comm“ zählen auch noch die *frames* „padawan“ und „Master“ zu der Star Wars-Terminologie, deren Bedeutung sich aber auch ohne viel Vorwissen hinsichtlich der Star Wars-Thematik erschließen lässt. Es stellt sich nun trotzdem die Frage, ob die Filmemacher an dieser Stelle „comm“ zu „comm device“ hätten erweitern können, um ein noch kohärenteres Gesamtbild zu ermöglichen? Im Hinblick auf die Lippensynchronität würde diese Ergänzung des sprachlichen *frames* keine Herausforderung darstellen, da Kaila zum Zeitpunkt dieser Aussage der Kamera den Rücken zuwendet. In Anbetracht der Tatsache jedoch, dass das Bildgeschehen eindeutig erkennen lässt, was Kaila mit diesem Gerät bezwecken möchte, ist diese Begriffserweiterung keinesfalls zwingend notwendig, denn die Funktion der Gesamtszene wird dadurch nicht beeinträchtigt.

Was die kinetische Synchronität anbelangt, kann festgestellt werden, dass die kinetischen Elemente gut mit der sprachlichen Ebene harmonieren. Dieses Zusammenspiel von Mimik, Gestik und Sprache lässt sich vor allem am Ende der Szene gut beobachten, als Kaila plötzlich einfällt, dass das andere abgestürzte Raumschiff vielleicht noch betriebsbereit sein könnte. Während sie den Beisatz „or in better shape than ours“ hinzufügt, deutet sie zusätzlich mit dem Kopf auf die rauchenden Überbleibsel ihres Raumfahrzeuges. Somit verdeutlicht Kaila mittels Sprache und Gestik, dass das andere Fahrzeug nicht noch schlimmer beschädigt sein kann als ihr eigenes. Auch Pash Sularen spiegelt die kinetische Synchronität gut wider, denn während er in einem sarkastischen Ton „That wouldn’t be that hard“ sagt, zieht er gleichzeitig seine Augenbrauen hoch, blickt auf die Trümmer und schießt danach eines der Raumschiffüberreste mit dem Fuß davon. Dadurch vermittelt er das Bild, sowohl anhand seiner sprachlichen Aussage

³⁴ Der Zuseher kann erkennen, wie Kaila einige Male mit einem kleinen piepsenden Gerät in der Hand auf- und abgeht und dabei das Gerät immer wieder in die Höhe streckt, so als würde sie ein Signal empfangen wollen.

als auch mithilfe von Gestik und Mimik, dass sie sich in einer hoffnungslosen Lage befinden und ihr Raumschiff irreparabel ist. Gleichzeitig erwecken beide Darsteller durch ihre sarkastische und ehrliche Art Sympathie beim Zuseher.

Auch mithilfe dieser Szene kann erkannt werden, dass das Bild innerhalb des multimedialen Gefüges oberste Priorität hat. Die Funktion dieser Szene, dem Publikum zu verdeutlichen, dass sich die beiden Protagonisten in einer zutiefst trostlosen Lage befinden, wurde somit jedenfalls erfüllt. Die Diskussion hinsichtlich des Ausdruckes „komm“ behindert nicht die Gesamtfunktion der Szene.

- Intratextuelle Ausgangstextkohärenz

K: Mein Komm ist tot. Scheint, als säßen wir auf diesem verdamm ... auf diesem Planeten fest.
--

P: Tut mir leid.

K: Mir auch ... Ich werde mich in Zukunft mehr anstrengen, Meister. Ich versprech' es. Verliert nicht den Glauben an mich.

P: Kaila, wie könnte ich denn? Du bist meine Padawan. ... Wesentlich akuter, wie kommen wir von hier wieder fort?
--

K: Vielleicht ist Vareks Schiff noch flugtauglich ... flugtauglicher als unseres.
--

P: Das kann so schwierig nicht sein.

Auch die Originalszene evoziert mithilfe der eingesetzten *frames*, die sowohl visueller als auch verbaler Natur sind, bei den Zusehern die Gesamtszene zweier Charaktere, die auf eine verzweifelte und zugleich sympathische Art und Weise nach einem Ausweg aus ihrer höchst unglücklichen Situation suchen. Doch auch hier „stolpert“ man womöglich über den Begriff „Komm“. Wie bereits verdeutlicht, ist es zwar mithilfe des Bildes klar ersichtlich, dass es sich um eine Art Kommunikationsgerät handelt, dennoch hätte man hier ein deutlicheres und verständlicheres *frame* wählen können. Selbst eine umfangreiche Recherche, die

selbstverständlich keinen wissenschaftlich fundierten Beleg darstellt, brachte hervor, dass der Ausdruck „Komm“ im deutschsprachigen Star Wars-Diskurs eher selten verwendet wird. Viel öfter findet man in diesem Kontext hingegen den Begriff „Kommunikationsgerät“, so wie zum Beispiel in Greg Keyes (2007) Werk „Star Wars – Die letzte Prophezeiung“:

„Ich suche nach einem **Kommunikationsgerät**, sodass ich mich mit [...] dem Schiff im Orbit in Verbindung setzen kann. Sonst werden wir hier sehr lange festsitzen.“ [...] Harrar sah sich um. „Wo suchen wir nach diesem **Kommunikationsgerät**?“ (Keyes 2007:Kapitel 29)

Man kann anhand dieser Textstelle feststellen, dass das Wort „Kommunikationsgerät“ sogar in einem sehr ähnlichen Kontext wie in der Originalszene von „Regrets of the Past“ verwendet wird. So haben auch hier die Akteure ihre Zweifel, ob sie eine Verbindung zu einem gewissen Schiff aufbauen können, um nicht an Ort und Stelle festsitzen zu müssen. Anhand dieses und zahlreicher weiterer Beispiele, die sich im Internet finden lassen, kann davon ausgegangen werden, dass der Ausdruck „Kommunikationsgerät“ im deutschsprachigen Star Wars-Diskurs öfters verwendet wird als die dazugehörige Abkürzung „Komm“ – zumindest in den schriftlichen Quellen. Selbstverständlich kann an dieser Stelle argumentiert werden, dass das Wort „Kommunikationsgerät“ in der gegebenen Szene unnatürlich wirken könnte, da es nicht zu Kailas aufbrausendem und jugendlichem Temperament passen würde. Daraus könnte man schließen, dass die Filmemacher zugunsten der Authentizität der Schauspielerin und ihrer identifikatorischen Wirkung auf das Publikum, die kurze Variante „Komm“ gewählt haben in der Hoffnung, dass mithilfe des Bildmaterials und des Vorwissens der Zuseher eine kohärente *scene* aufgebaut werden kann. Da der Gegenstand dieser Masterarbeit jedoch nicht die Beurteilung des Originals, sondern die des Translats ist, wird dieser Gedanke nun nicht mehr weiter diskutiert, denn letztendlich handelt es sich hierbei um eingefleischte Fans, die sich für den Ausdruck „Komm“ bewusst entschieden haben.

- Intertextuelle Kohärenz

Sowohl im Originalfilm als auch in der synchronisierten Version wird der Skopos der Szene erfüllt. Das heißt, in beiden Fällen spürt der Zuseher die verzweifelte und ausweglose Stimmung, die vor allem anhand nonverbaler *frames* (Soundtrack, Mimik und Gestik der Darsteller) besonders gut ausgedrückt wird. Somit kann davon ausgegangen werden, dass sich die Rezipienten beider Versionen eine kohärente *scene* aufbauen können.

Lediglich im Hinblick auf die sprachliche Ebene entsteht beim Rezipieren beider Filme der Eindruck, dass die verbalen *frames* in der englischen Synchronfassung situationsadäquater eingesetzt wurden als die im Original. So wirkt zum Beispiel Pash Sularens Äußerung „Wesentlich akuter, wie kommen wir von hier wieder fort?“ etwas abgehackt und zusammenhanglos, vor allem, weil er noch Sekunden zuvor in einem „Close-Up“ (vgl. Jüngst 2010:18) zu sehen ist, in dem er Kaila versichert, dass er niemals den Glauben an sie verlieren wird. Es ist ein sehr emotionaler Moment, der erkennen lässt, dass sich die zwei Protagonisten sehr schätzen und respektieren. In der Synchronfassung hingegen hat man das Gefühl, dass dieser Themenwechsel nicht so abrupt geschieht. Die Aussage „What’s more pressing is how we deal with the here and now“ klingt um einiges kreativer und „runder“ im Hinblick auf den Themenwechsel als die elliptische Konstruktion „Wesentlich akuter“. Zusätzlich erscheint der Ausdruck „akut“ nicht so passend im Hinblick auf die beschriebene Situation. Dies liegt wohl daran, dass dieser Begriff meistens in einem medizinischen Kontext verwendet wird. So spricht man in erster Linie von akuten Beschwerden oder akuten Erkrankungen, weniger aber von akuten Situationen. Nichtsdestotrotz kann sich der Rezipient auch in der Originalszene ein kohärentes Bild aufbauen.

Betrachtet man die Aussagen „Mein Komm ist **tot**“ und „My comm is **broken**“, so kann erkannt werden, dass sich die Übersetzer in der englischen Synchronfassung dazu entschieden haben, die gegebene *scene* anhand des *frames* „broken“ und nicht anhand des *frames* „dead“ auszudrücken. Dies lässt sich wohl darauf zurückführen, dass sie im Sinne von ELF eine noch verständlichere Kommunikationssituation für den Zieldiskurs sicherstellen wollten. Obwohl es auch im Original durchaus verständlich ist, was Kaila mit dem *frame* „tot“ meint – auch wenn es sich um eine jugendsprachliche Ausdrucksform handelt – bekommt der Zuseher in der Synchronfassung mit dem *frame* „broken“ eine noch genauere Information: Nämlich, dass das Gerät kaputt ist. Würde sie „My comm is dead“ sagen, könnte man als Rezipient auch annehmen, dass lediglich die Batterie des Geräts leer ist. Diese „Fehlannahme“ würde natürlich nicht die Gesamtfunktion der Szene beeinträchtigen, zumal das Bildmaterial eine recht eindeutige *scene* verdeutlicht. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass der Ausdruck „broken“ in dem vorliegenden Kontext präziser und unmissverständlicher ist als der Begriff „dead“. Folglich kann zusammenfassend gesagt werden, dass die Gesamtfunktion der Szene in beiden Varianten erfüllt wurde und dass in der Synchronfassung besonderes Augenmerk auf die Verständlichkeit der Szene gelegt wurde.

6.6.3. Szene 3 [19:47:13-21:22:09]

Wie schon weiter oben angedeutet, wurde diese Szene deshalb ausgewählt, da sie einerseits für eine kurze Zeitdauer viele sprachliche *frames* enthält, und andererseits spielt die Forderung nach Lippensynchronität in dieser Sequenz eine größere Rolle, da die Gesichter der sprechenden Protagonisten beinahe durchgehend von der Kamera mittels Nahaufnahme erfasst werden. Das heißt, die Übersetzer hatten bei dieser Kameraeinstellung wenig Freiraum hinsichtlich ihres translatorischen Handelns, da das Publikum jede Mundbewegung mitverfolgen kann.

Zu Beginn der Szene erkennt man wie Kaila und Pash einen idyllischen Waldweg überqueren. Im Hintergrund kann eine ruhige und langsame Melodie wahrgenommen werden, die einen traurigen Gesamteindruck vermittelt. Als Kaila plötzlich stehen bleibt und zum Himmel blickt, fokussiert die Kamera ihr Gesicht und der Dialog setzt ein.

- Intratextuelle Translatkohärenz:

K: I yearn for home.

P: Of course, you do ... the force guides us through this labyrinth that we call life. You don't know yet where it leads, young Kaila, but have faith, everything happens for a reason.

K: It will never be the same again, will it?

P: My master once told me that the path through life is an overgrown tangle of branches and thorns ... sometimes we choose the way ourselves, other times the way is bestowed upon us. Don't dwell on the past, what happened, has happened. Regrets distract you from focusing on the present. Walk the path you find yourself on and don't look back.

Die Funktion dieser Szene liegt grundsätzlich darin, die Rezipierenden auf der emotionalen Ebene zu fesseln. Allein schon die Tatsache, dass hauptsächlich nur die Gesichter der Darsteller von der Kamera anvisiert werden, zeugt davon, dass es nun das intendierte Ziel ist, die Zuseher gefühlsmäßig in den Film hineinzuprojizieren. So wird Kaila während ihrer Aussage „I yearn for home“ langsam von der Kamera herangezoomt, sodass der Rezipient direkt in ihre großen und etwas feuchten Augen blicken kann. Auch eingesetzte Glanzlichter und die Bildschärfe lenken die Aufmerksamkeit auf Kailas Augen. Als dann noch der gesprochene Text hinzukommt, bestätigt er das visuell Gezeigte, nämlich, dass Kaila Heimweh hat. Anhand der Betrachtung der vielen filmischen Codes (Kameraeinstellung, Beleuchtung, Musik usw.) in dieser kurzen ersten Sequenz dieser Szene zeigt sich die Komplexität der Filmsprache, die die Rezipierenden auf verschiedenen Ebenen mit Bedeutungen konfrontiert.

Pash bestätigt in dieser Szene wieder einmal das Bild, welches er im Laufe des Filmes immer wieder vermittelt hat: Durch seine metaphorische und bildreiche Sprache bekräftigt er die Annahme, dass er ein weiser und erfahrener Lehrer ist, der nur das Beste für seine Schülerin möchte. Die verbalen *frames* „labyrinth that we call life“ und „the path through life is an overgrown tangle of branches and thorns“ lassen auf einen metaphorischen Stil schließen, der ideal die soeben beschriebenen filmischen Gestaltungsmittel ergänzt. Außerdem fällt beim Rezipieren dieser Szene zum ersten Mal eine Andeutung auf den Filmtitel „Regrets of the Past“ auf. Pashs Äußerung „Regrets will distract you from focusing on the present“ lässt den Eindruck entstehen, dass in Kailas Vergangenheit Dinge geschehen bzw. vorgefallen sind, die sie nun bedauert und die sie von der Gegenwart, dem Hier und Jetzt, ablenken.

Durch das sprachliche Element „force“ wird die Star Wars-Färbung noch zusätzlich zu den visuellen Gegebenheiten verstärkt. Die Macht bzw. *the force* sind die Schlüsselwörter, auf denen der gesamte Star Wars-Diskurs beruht. Um diese Bedeutung zu entschlüsseln ist jedoch kein explizites Vorwissen der Rezipienten notwendig, da sich diese auch anhand des filmischen Kontextes erschließen lässt.

Die ausdrucksstarken Gesichter der Darsteller und die Nahaufnahmen erfordern große Sorgfalt in Bezug auf die Lippensynchronität sowie die Synchronität von Mimik und Gestik. Betrachtet man die Szene, so kann man feststellen, dass zwar die qualitative Lippensynchronität öfters asynchrone Stellen aufweist, aber dafür die quantitative Lippensynchronität durchgehend erfüllt wird. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass zwischendurch Diskrepanzen zwischen den Lippenbewegungen und dem synchronisierten Dialog feststellbar sind, aber Anfang und Ende der synchronisierten Aussagen deckungsgleich mit den Äußerungen im Original sind. Da aber

selbst synchronisierte Hollywood-Blockbuster immer wieder asynchrone Stellen im Hinblick auf die qualitative Lippensynchronität aufweisen, ist dieser Umstand nicht weiter problematisch, solange es sich um keine allzu großen Abweichungen handelt. Umso wichtiger ist jedoch die Wahl der Stimmen und die Synchronität im Hinblick auf Mimik und Gestik der Schauspieler, wie sich auch anhand der vorliegenden Synchronfassung herausstellt. Pashs Synchronsprecher ist offensichtlich ein Native-Speaker, dessen tiefe und raue Stimme perfekt zu Pashs Charakter passt. Auch die Intonation seiner Stimme stimmt immer mit Pashs Gestik und Mimik überein. Auch Kailas Synchronsprecherin hat hervorragende Arbeit geleistet, wobei Pashs Stimme noch überzeugender wirkt.

Zusammenfassend kann also im Hinblick auf die synchronisierte Szene gesagt werden, dass die visuellen und sprachlichen *frames* eine stimmige und gefühlvolle *scene* beim Rezipienten evozieren.

- Intratextuelle Ausgangstextkohärenz

K: Ich sehne mich nach zu Hause.

P: Natürlich tust du das ... Die Macht leitet uns durch das Labyrinth, das wir Leben nennen. Du weißt noch nicht, wo sie dich hinführt, junge Kaila, aber vertraue ihr ... nichts geschieht ohne Grund.

K: Es wird nie wieder so sein wie früher, nicht wahr?

P: Mein Meister sagte einmal, dass das Leben ein Gewirr aus Abzweigungen und Gabelungen ist. Manche Pfade wählen wir selbst, andere werden uns aufgezwungen. Sehne dich nicht nach der Vergangenheit. Was geschehen ist, ist geschehen. Nostalgie nimmt dir nur die Sicht auf die Gegenwart. Geh den Weg, auf dem du dich wiederfindest und blick‘ nicht zurück.

Im deutschsprachigen Original kommt die emotionale Komponente ebenso wie in der Synchronfassung gut zum Ausdruck. Es kann jedoch an einer Stelle in der Szene eine gewisse

Inkohärenz im Hinblick auf die Synchronfassung festgestellt werden. Pashs Botschaft „Nostalgie nimmt dir nur die Sicht auf die Gegenwart“ vermittelt eine andere *scene* als die Aussage „Regrets distract you from focusing on the present“. Während in der englischen Version eher der Eindruck entsteht, dass Kaila etwas aus der Vergangenheit bereut bzw. bedauert, wird im Original durch den Begriff „Nostalgie“ vielmehr ein Bild der Sehnsucht, Melancholie und Trauer vermittelt. Betrachtet man nochmals die verbalen und nonverbalen *frames* der Szene, so erscheint das Wort „Nostalgie“ jedenfalls skoposadäquater. Vor allem, wenn man sich Kailas Gestik und Mimik während ihrer Äußerung „Ich sehne mich nach zu Hause“ vor Augen führt, erkennt man, dass Kaila einfach ihrem vertrauten Heim nachtrauert. Auch ihre melancholische und leise Stimme spiegelt vielmehr Trauer als Reue wider.

Dieser Beobachtung zufolge kann der Schluss gezogen werden, dass der eine Teil der Szene in der englischen Synchronfassung inkohärent ist, da der sprachliche *frame* „regrets“ eine inadäquate *scene* beim Zuseher hervorrufen könnte.

- Intertextuelle Kohärenz

Sowohl im Originalfilm als auch in der Synchronfassung wird dem Publikum ein Einblick in die emotionale Welt von Kaila gegeben. Mit diversen filmischen Codes wird ein stimmiges und berührendes Gesamtbild geschaffen, welches den Rezipienten dazu verführt, Mitleid mit Kaila zu haben. Auch die zentrale Schlüsselbotschaft, dass Kaila auf ihr Herz hören und sich von der Macht leiten lassen soll, wird in beiden Versionen anhand diverser *frames* gut verdeutlicht. Lediglich der soeben beschriebene inkohärente *frame* „regrets“ kann nicht nachvollzogen werden, zumal im Hinblick auf die Lippsynchronität die Begriffe „Nostalgie“ und „nostalgia“ deckungsgleicher wären als „Nostalgie“ und „regrets“. Es könnte eine mögliche Intention der Filmemacher gewesen sein, dass sie den Filmtitel in ihr Projekt einbauen wollten, sodass zumindest in einer der beiden Versionen eine Verbindung zum Titel hergestellt wird.

Doch auch wenn der sprachliche *frame* „regrets“ in dem beschriebenen Kontext eine Inkohärenz aufweist, beeinträchtigt dieser nicht die Gesamtfunktion der Szene, denn anhand der nonverbalen *frames* wird dem Rezipienten trotz nicht geglückter Übersetzung eine situationsadäquate Stimmung vermittelt. Hiermit bestätigt sich wiederum, dass das Bildgeschehen oberste Prämisse ist.

6.7. Fazit der Analyse

„Audiovisual texts are usually built according to the conventions of film language, a complex language that overcomes linguistic communication and has its own rules and conventions“ (Chaume 2004:12). Will man einen synchronisierten Film beurteilen, muss man sich zunächst darüber im Klaren sein, welcher Komplexität man sich dabei aussetzt. In Anbetracht der Tatsache, dass kein ausschließlich auf die Synchronisation zugeschnittenes Übersetzungskritisches Modell existiert, muss man sich zuerst vor Augen führen, von welchen Faktoren ein Film beeinflusst wird, um entscheiden zu können, anhand welcher Kriterien die Qualität des Translats überprüft werden soll. Zu den filmischen Faktoren zählen der verbal fixierte Kontext, der polysemiotische Kontext (somit Bild, Ton, alle nonverbalen Komponenten usw.), die Funktion und Bedeutung der betreffenden Stelle bzw. Szene im Film, diverse technische Einschränkungen (z.B. Nahaufnahmen), das Filmgenre, die Zielrezipienten und eventuelle Vermarktungskriterien. Ist man sich einmal über all diese Kriterien bewusst, die einen Film ausmachen, erscheinen die herkömmlichen Übersetzungskritischen Modelle regelrecht absurd, wenn man bedenkt, dass sie Sprache losgelöst vom Bild untersuchen.

Demnach wurde Margret Ammanns funktionales Modell für die Untersuchung der Synchronfassung gewählt, da dieses anhand der fünf Analyseschritte dem Kritiker genügend Spielraum lässt, auf die Besonderheiten eines multimedialen Textes einzugehen - das heißt, dem Kritiker somit ermöglicht, das Translat unter Berücksichtigung der filmischen Gegebenheiten zu betrachten. Ammanns Schema ermöglicht eine praxisnahe und unkomplizierte Untersuchung, die mithilfe der Skopostheorie und der *scenes-and-frames* Semantik eine ideale Basis für die Evaluierung von Synchronfassungen darstellt.

Die durchgeführte Analyse führt Folgendes vor Augen: Einerseits wurde festgestellt, dass die Hauptfunktion, nämlich die Unterhaltung des Publikums, in beiden Filmen oberste Priorität hat. Andererseits wurde aber auch aufgezeigt, dass jede Variante individuelle Subfunktionen zu erfüllen hat. Während die Filmemacher im Originalfilm die Sprache (österreichische Aussprache der Darsteller, Mischform aus geschriebener und gesprochener Sprache) dazu einsetzten, Österreich als Filmlandschaft zu akzentuieren, bemühten sie sich in der Synchronfassung, eine möglichst verständnisvolle Kommunikationssituation im Sinne von ELF zu ermöglichen, um so viele Menschen wie möglich mit ihrem Projekt zu erreichen. Es stellte sich hierbei die Frage, ob die Synchronfassung trotz der Verwendung von ELF dennoch kohärent in den englischsprachigen Star Wars-Diskurs eingebettet werden konnte? Betrachtet man die Ausführungen der untersuchten Szenen, so lässt sich diese Frage jedenfalls bejahen.

Dabei sind es nicht nur die verbalen *frames*, die den Zuseher in die Star Wars-Welt entführen. Vielmehr sind es die eingesetzten nonverbalen *frames*, wie zum Beispiel die leuchtenden Lichtschwerter, die Kostüme der Akteure, der Schnitt der Szenen oder auch das Erscheinen von Darth Vader, die dafür sorgen, dass ein authentisches Star Wars-Gesamtbild entsteht. Das heißt, im Rahmen der Analyse der Synchronfassung konnte immer wieder festgestellt werden, dass die visuelle Ebene stärker wirkt als die sprachliche. Selbst als in der 3. analysierten Szene eine Inkohärenz im Hinblick auf den sprachlichen Transfer festgestellt wurde, wurde dennoch mithilfe des Bildgeschehens die Gesamtfunktion der Szene nicht beeinträchtigt. Selbstverständlich kann Sprache das Bild noch zusätzlich intensivieren, wie man auch anhand des Originalfilmes von „Regrets of the Past“ erkennen kann, denn beim Rezipieren von diesem kommt die österreichische Kulisse vielmehr zur Geltung als in der Synchronfassung. Nichtsdestotrotz kann man aber davon ausgehen, dass vor allem im Science-Fiction-Genre, welches der Inbegriff von visuellen Spezialeffekten ist, Sprache meistens eine untergeordnete Stellung hat.

Anhand der durchgeführten Untersuchung konnte auch festgestellt werden, welche bedeutende Rolle der Nukleussynchronität zukommt. So standen die Mimik und die Gestik der Schauspieler immer gut in Einklang mit deren sprachlichen Äußerungen. Was die Lippensynchronität betrifft, konnte beobachtet werden, dass obwohl immer wieder kleinere Abweichungen im Hinblick auf die qualitative Lippensynchronität wahrgenommen werden konnten, diese jedoch das Gesamtbild der Synchronfassung keineswegs beeinträchtigten. Umso interessanter war die Erkenntnis, wie wichtig die Wahl der Synchronstimmen ist. Vor allem Pash Sularens Synchronsprecher überzeugt mit seiner authentischen Stimme, die perfekt zu Pashs Charakter passt.

Im Hinblick auf die Wirkung von Filmen wurde im Zuge der Analyse die Erkenntnis erlangt, dass es eigentlich gar nicht möglich ist, dass ein Originalfilm und seine Synchronfassung die gleiche Wirkung bei den jeweiligen Rezipienten hervorrufen,

„weil mit dem Dialog- [...] Austausch ein derart gravierender Eingriff verbunden ist, dass es nicht übertrieben ist, das Ergebnis als einen ‚anderen Film‘ zu bezeichnen. Denn es handelt sich eben nicht nur um eine Transponierung in eine andere Sprachwelt mit anderen Stimmen, sondern es entsteht ein ganz anderer Gesamtklang, eine andere Melodie, ein anderes akustisches Klima.“ (Bräutigam 2009:27)

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die englische Synchronfassung von „Regrets of the Past“ im Großen und Ganzen als ein gelungener multimedialer Text bezeichnet werden kann. Durch die Aufteilung der kommunikativen Funktionen innerhalb des Filmes kann

beobachtet werden, wie sich die verschiedenen Zeichenmodalitäten gegenseitig ergänzen, sodass gewisse Schwächen bzw. Problemstellen kaum auffallen. So kann auch mithilfe der angestellten Analyse festgestellt werden, dass bestimmte Inkohärenzen sprachlicher Natur durch beispielsweise die Stimme der Schauspieler und deren Mimik und Gestik überschattet werden. Daraus könnte man folglich den Schluss ziehen, dass die multimediale Ebene eines Filmtextes für Translatoren nicht immer nur eine komplizierte Angelegenheit darstellen muss, sondern vielmehr auch von Vorteil sein kann, denn viele Informationen werden bereits durch das Bildgeschehen ausgedrückt.

7. Diskussion

Das multidimensionale Wirkungsgefüge der über unterschiedliche Medien vermittelten signifikanten Elemente eines Filmes erschwert gerade durch die gegenseitige Abhängigkeit der einzelnen Bestandteile das translatorische Handeln des Übersetzers, welcher einen Teil dieser zusammenhängenden Textgestalt herauslösen, übersetzen und dann in überarbeiteter Form wieder in das filmische Ganze einfügen muss, ohne dabei das Zusammenspiel der verschiedenen Elemente zu zerstören. Das heißt, der Translationsprozess im Rahmen der Filmsynchronisation wird hauptsächlich durch die speziellen Komponenten des multimedialen Textes bestimmt. Auch wenn das Bildgeschehen unveränderbar bleibt und der Übersetzer nur die Möglichkeit hat, die Filmdialoge zu adaptieren, muss er dennoch immer die Wechselwirkung der visuellen und verbalen filmischen Codes im Auge behalten, denn nur durch die Aufrechterhaltung dieses Zusammenspiels kann die multimediale Kommunikationssituation auch in der Synchronfassung gewährleistet werden.

In der vorliegenden Masterarbeit wurde die englische Synchronfassung des Filmes „*Regrets of the Past*“ beleuchtet. Da die Qualitätsbeurteilung nicht nach subjektiven und willkürlichen Kriterien durchgeführt werden kann, musste zunächst einmal ein wissenschaftstheoretischer Rahmen für die Arbeit bestimmt werden. In diesem Zusammenhang wurden gleich zu Beginn die Skopostheorie, die Theorie vom translatorischen Handeln und die *scenes-and-frames* Semantik vorgestellt, die zugleich die Basis für das funktionale Analysemodell nach Margret Ammann bilden. Im dritten Kapitel wurde dann die Bedeutung der Übersetzungskritik hinterfragt, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Modell von Ammann lag. Danach wurde der Film als multimedialer Text im Rahmen der audiovisuellen Translation beleuchtet. Hierbei lag der Fokus auf der Beschreibung des Synchronisationsprozesses im Hinblick auf die translatorischen Herausforderungen. Auch das Thema Fanübersetzung wurde im Rahmen des Kapitels „Auswirkungen der Digitalisierung“ beleuchtet, da die vorliegende Synchronfassung von Fans angefertigt wurde. Nachdem der wissenschaftstheoretische Rahmen der Masterarbeit abgesteckt wurde, stand einer qualitativen Untersuchung des multimedialen Textes nichts mehr im Wege.

Im Zuge der Analyse konnten einige Erkenntnisse gewonnen werden: Obwohl in der Literatur der multimediale Charakter von Filmtexten ausschließlich nur als komplexe Angelegenheit, vor allem im Hinblick auf den Translationsprozess, dargestellt wird, zeigte die durchgeführte Untersuchung, dass das Zusammenspiel unterschiedlicher semiotischer Ebenen

auch als eine Form der Bereicherung angesehen werden sollte. Selbstverständlich gibt es vielfältige Anforderungen innerhalb des multimedialen Wirkungsgefüges, die das translatorische Handeln einschränken und erschweren können, doch teilweise ermöglicht das Medium Film, dass die verbale Kommunikation durch nonverbale Elemente „entlastet“³⁵ wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass der sprachliche Transfer nun unreflektiert stattfinden soll, sondern lediglich, dass sich die verschiedenen kommunikativen Ebenen gegenseitig vervollständigen und unterstützen.

Der ewige Streitpunkt, dass Amateure bzw. Laien das Berufsbild qualifizierter Übersetzer untergraben und folglich den Übersetzungsmarkt ruinieren, sollte „aufgelockert“ werden, denn wie bereits erörtert, verfügt die Translationsbranche schon seit jeher über Mitglieder, die unterschiedliche Qualifikationen und Kompetenzen haben und bildet demnach grundsätzlich keine homogene Gruppe von Translationsexperten. So kann man auch bei der englischen Synchronfassung von „Regrets of the Past“ davon ausgehen, dass bei der Produktion unterschiedliche Menschen mit diversen Kompetenzen zusammengearbeitet haben und ein durchaus beeindruckendes Endprodukt geschaffen haben. Die Tatsache, dass die Fanübersetzer unter Berücksichtigung des Bildgeschehens übersetzt haben – im Gegensatz zur herkömmlichen Synchronisationspraxis, in der der Translator hauptsächlich nur als Rohübersetzer fungiert und nur in selten Fällen das Bildmaterial zur Verfügung gestellt bekommt – erleichterte ihnen zunehmend den translatorischen Prozess. An dieser Stelle sollte jedoch nochmals betont werden, dass es sich hierbei um einen Einzelfall handelt, bei dem vor allem nur das Translat beleuchtet wurde und nicht der Prozess, der zu diesem geführt hat. Allein schon der Umstand, dass sie sich für die Produktion ihres Projektes über drei Jahre Zeit nahmen, erscheint utopisch, wenn man bedenkt, wie knapp die Zeiträume für professionelle Translatoren im Hinblick auf die Erstellung von Translaten bemessen sind.

Das heißt, um ein qualitativ hochwertiges multimediales Endprodukt zu erhalten, wäre es sinnvoll, wenn eine Zusammenarbeit zwischen Translatoren und anderen am Synchronisationsprozess beteiligten Akteuren mit unterschiedlichen Qualifikationen stattfinden würde. So könnten der Synchronregisseur und der Translator gemeinsam - und vor allem komplementär zum Bild - an der Erstellung des Translats arbeiten, denn letztendlich erschwert gerade die strikte Trennung dieser zwei Tätigkeitsbereiche, die eigentlich eng miteinander verwoben sind, den Synchronisationsprozess und führt in weiterer Folge auch oft

³⁵ Selbstverständlich spielt auch das Genre des Filmes bzw. der Serie dabei eine wichtige Rolle. Bei Komödien, wo zum Beispiel der Humor ein äußerst signifikanter Bestandteil des filmischen Ganzen ist, ist die Kreativität vor allem beim sprachlichen Transfer äußerst wichtig.

dazu, dass qualitativ mangelhafte synchronisierte Versionen entstehen. Man kann aber dennoch mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass solch eine Vorgehensweise nicht so schnell in die Realität umgesetzt werden wird, da das Konzept der Filmsynchronisation bereits seit vielen Jahren Bestand hat und vonseiten der Konsumenten wenig Kritik erfährt, was man unter anderem an gut gefüllten Kinosälen erkennen kann. Aus translationswissenschaftlicher Perspektive gibt es jedoch genügend Anknüpfungspunkte, um die Qualität des bisherigen Synchronisationsprozesses zu sichern und gegebenenfalls zu optimieren.

Zusammenfassend steht daher fest, dass eine engere Kooperation aller an der Synchronisation teilnehmender Akteure zu einer Qualitätsverbesserung führen und in weiterer Folge ein noch authentischeres Endprodukt hervorbringen würde. Dabei sollte den Translatoren in diesem Bereich mehr Beachtung geschenkt werden, denn letztendlich könnten sie, anstatt nur eine Rohübersetzung anzufertigen, qualitativ hochwertige Translate liefern und so das filmische Gesamtbild bereichern.

Darüberhinausgehend soll diese Masterarbeit Anregungen und Denkanstöße für weitere translationswissenschaftliche Publikationen hinsichtlich dieses Themas liefern.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

^aRegretsOfThePastAT. 2017. *Regrets of the Past – Star Wars Fan Film (DE)*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=TFyr2ZLM2D0&t=1222s>, [Stand: 20.04.2017]

^bRegretsOfThePastAT. 2017. *Regrets of the Past – Star Wars Fan Film (EN)*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=WUGDeJW8nTQ>, [Stand: 20.04.2017].

8.2. Sekundärliteratur

Ahmann, Heiko. 2012. *Das Trügerische am Berufsbild des Übersetzers*. Berlin: Logos Verlag Berlin.

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TextConText* 5:1, 209–250.

Ammann, Margret. 1995. *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt: IKO.

Bätscher, Rudolf / Lürzer, Rudolf. 1996. *Qualitätsmanagement in der Assekuranz. Konzepte auf dem Prüfstand*. Wiesbaden: Gabler.

Baumgarten, Nicole. 2008. “Yeah, that’s it!: Verbal reference to visual information in film texts and film translations”. *Meta: Journal des traducteurs/Translators’ Journal* 53:1, 6-25.

Bräutigam, Thomas. 2009. *Stars und ihre deutschen Stimmen*. Marburg: Schüren.

Chaume, Frederic Varela. 2007. Dubbing practices in Europe: localisation beats globalisation. *Linguistica Antverpiensia* 6, 203-217.

Chaume, Frederic. 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta* 49:1, 12-24.

Chaume, Frederic. 2013. Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing. In: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca. (Hg.) *Routledge Handbook of Translation Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 288-303.

- Chiaro, Delia. 2008. Issues of quality in screen translation. Problems and solutions. In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara. (Hg.) *Between Text and Image: Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins, 241-256.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 1-21.
- Dizidar, Dilek. 2006. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 104-107.
- Gambier, Yves. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara. (Hg.) *Between Text and Image: Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins, 11-33.
- Generaldirektion Übersetzung. 2010. Lingua Franca: Chimera or Reality? *Studies on translation and multilingualism*. 2011:1.
- Göhring, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierenden Fremdverhaltensunterricht. In: Kühlwein, Wolfgang / Raasch, Albert. (Hg.) *Kongreßberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik*. Stuttgart: HochschulVerlag, 9-14.
- Gottlieb, Henrik. 2002. Untertitel. Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis, 185-214.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae).
- Holz-Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 348-375.
- Hülmbauer, Cornelia / Seidlhofer, Barbara. 2013. English as a lingua franca in European multilingualism. In: Berthous, Anne-Claude / Grin, Francois / Lüdi, Georges (Hg.) *Exploring the Dynamics of Multilingualism: The DYLAN project*. Amsterdam: Benjamins, 387-406.

- Ivarsson, Jan / Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simirishamn: TransEdit.
- Jüngst, Heike E. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Kaindl, Klaus. 2006. „Übersetzungskritik“. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 373-378.
- Keyes, Greg. 2007. *Star Wars. Die letzte Prophezeiung. Das Erbe der Jedi-Ritter 18*. München: Random House GmbH.
- Klaus, Carmen. 2015. *Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums TEDTalk*. Berlin: Frank&Timme.
- Künzli, Alexander / Ehrensberger-Dow, Maureen. 2011. Innovative subtitling: A reception study. In: Alvstad, Cecilia / Hild, Adelina / Tiselius, Elisabet. (Hg.) *Methods and Strategies of Process Research*. Amsterdam: Benjamins, 187-201.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Manhart, Sibylle. 2006. Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264-266.
- Manhart, Sybille. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung*. Universität Wien: Dissertation.
- Nida, Eugene A. 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Pedersen, Jan. 2010. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives: Studies in Translatology* 18:1, 1-22.
- Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Raffaseder, Hannes. 2010. *Audiodesign: [akustische Kommunikation, akustische Signale und Systeme, psychoakustische Grundlagen, Klangsynthese, Audioediting und Effektbearbeitung, Sounddesign, Bild-Ton-Beziehungen]*. München: Hanser.

- Reinart, Sylvia. 2014. *Lost in Translation (Criticism)? – Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber.
- Reiß, Katharina. 1989. Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik. In: Königs, Frank G. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Gotteswinter, 71-93.
- Remael, Aline. 2001. Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation: In: Gambier, Yves / Gottlieb, Henrik. (Hg.) *(Multi)Media Translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: Benjamins, 13-22.
- Resch, Renate. 1997. Ein kohärentes Translat – was ist das? Die Kulturspezifität der Texterwartungen. In: Snell-Hornby, Mary / Jettmarova, Zuzana / Kaindl, Klaus (Hg.) *Translation as intercultural communication. Selected papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam: Benjamins, 271-282.
- Risku, Hanna. 2006. Translatorisches Handeln. In: Snell-Hornby, Mary / Hönl, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 107-112.
- Snell-Hornby, Mary. 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary. 2008. *Translationswissenschaft in Wendezeiten. Ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. Tübingen: Stauffenberg.
- Stolze, Radegundis. 2013. *Fachübersetzen – Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*. Berlin: Frank&Timme.
- Uther, Stephanie. 2014. *Diskurse des Climate Engineering. Argumente, Akteure und Koalitionen in Deutschland und Großbritannien*. Wiesbaden: Springer.

- Vannerem, Mia / Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: scenes-and-frames semantics in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205.
- Varela, Frederic Chaume. 2004. Synchronization in dubbing. In: Orero, Pilar. (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins, 35-53.
- Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universität Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. 1994. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen, Basel: Francke, 30-53.
- Vermeer, Hans J./ Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.
- Welsch, Werner. 2012. Transkulturalität. In: Kirloskar-Steinbach, Monika / Dharampal-Frick, Gita / Friele, Minou (Hg.) *Die Interkulturalitätsdebatte – Leit- und Streitbegriffe. Intercultural Discourse – Key and Contested Concepts*. Freiburg: Alber, 146-156.
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang.
- Zalucki, Michaela. 2006. Was ist „Kultur“? Eine Expedition durch den Dschungel der Kulturkonzepte. In: Grünhage-Monetti, Matilde. (Hg.) *Interkulturelle Kompetenz in der Zuwanderungsgesellschaft. Fortbildungskonzepte für kommunale Verwaltungen und Migrantenorganisationen*. Bielefeld: Bertelsmann, 19-26.

8.3. Internetquellen

- Brandtner, Benjamin. 2015. Star Wars aus Österreich – Fanfilm „Regrets of the Past“ fast fertig: Regisseur Bernhard Weber im Interview. In: <https://www.news.at/a/interview-bernhard-weber-regrets-of-the-past-star-wars-fanfilm>, Stand: 04/07/2017.
- Diaz Cintas, Jorge / Munoz Sanches, Pablo. 2006. Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. In: http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf, Stand: 23/03/2017.

Grünwald, Michael. 2016. Wir sind Star Wars! In: <https://filmgenuss.wordpress.com/2016/06/13/regrets-of-the-past/>, Stand: 04/07/2017.

Hemmelmayr, Stephan. 2016. Star Wars Fans belagerten das Gartenbaukino. In: <http://www.heute.at/community/leser/story/Star-Wars-Fans-belagerten-das-Gartenbaukino-17176964>, Stand: 04/07/2017.

Jedipedia. In: <http://jedipedia.wikia.com/wiki/Hauptseite>, Stand: 20/06/2017.

Orero, Pilar. 2006. Voice-over: A Case of Hyper-reality. In: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Orero_Pilar.pdf, Stand: 23/03/2017.

Pellicula. In: <http://rotp.pellicula.org/cast-crew/crew/bernhard-weber/>, Stand: 03/07/2017.

8.4. Unpublizierte Quellen

Schippel, Larisa. 2017. „Der Text sucht sich sein Publikum“ – Masterkolloquium an der Translationswissenschaft – Universität Wien am 27/06/2017. Persönliche Notiz. Unveröffentlicht.

9. Anhang

9.1. Fragen an den Regisseur Bernhard Weber

Folgende Fragen wurden vom Regisseur hinsichtlich der Fanfilm-Produktion „Regrets of the Past“ am 27.06.2017 beantwortet:

1. **Woher hattet ihr die Motivation für so ein großes und aufwendiges Projekt? Gibt es dazu eine Hintergrundgeschichte?**

Wir wollten zeigen, was in Österreich auch ohne großes Budget möglich ist. Star Wars in Österreich ... geht das? Ja, das geht. Motivation und Know-how sind zu genüge vorhanden, Österreich als Filmlandschaft einmalig. Genre-Filme werden in Österreich noch immer sehr stiefmütterlich behandelt, dabei gibt es hier so viel Potential. Wir wollten die Filmlandschaft etwas aufrütteln und beflügeln. Bzw. zumindest zum Nachdenken anregen. Wenn man so ein Projekt ohne Budget realisieren kann ... was wäre wohl mit einem Budget möglich? Wir sind der Meinung sehr viel.

2. **Wann habt ihr mit den Dreharbeiten offiziell begonnen und wann war offizieller Drehschluss? (bezogen nur auf die deutsche Fassung des Filmes)**

Die Vorproduktion begann 2012. Die eigentlichen Dreharbeiten dann 2013. Drehschluss war Ende 2014. Darauf folgte 1 1/4 Jahr Postproduktion.

3. **Wann war eure Premiere im Gartenbaukino?**

Am 2. Juni 2016

4. **Synchronisiert wurde der Film professionell in einem Synchronstudio oder mithilfe eines Online-Programms?**

Der Film wurde professionell in einem Tonstudio synchronisiert. (Tonstudio MintBlau, 7. Bez., Wien)

5. **Wie lange hat der ganze Prozess hinsichtlich der Synchronisation ins Englische gedauert?**

Inkl. der Übersetzung des Drehbuches ca. 1 Jahr. Das Schwierigste war es hier Schauspieler zu finden, deren Stimmen unseren Vorstellungen und Anforderungen perfekt entsprachen.

6. **Wie lange habt ihr gebraucht, um den originalen Filmdialog ins Englische zu übersetzen? (nur die Zeitspanne nennen, die ihr für die Übersetzung benötigt habt! Dazu bitte nicht mehr das Einsprechen im Synchronstudio dazuzählen!)**

Das eigentliche Übersetzen ging recht schnell. Wir hatten dann jedoch einige Sessions in denen wir die Lippen-Synchronität mit der Übersetzung getestet haben. Hat immer etwas gedauert bis wir da Termine gefunden haben wo alle Zeit hatten. Man muss hier bedenken, dass alle Beteiligten das in ihrer Freizeit und neben ihrem Brotjob gemacht haben. Aus diesem Grund hat es etwas länger gedauert. Schwer zu sagen, aber ich würde meinen das es in etwa 1 1/2 Monate gedauert hat.

7. **Wie seid ihr vorgegangen während des Übersetzens?**

Die beiden Übersetzer haben mehr oder weniger parallel übersetzt. Dann wurde in Meetings überlegt welche Übersetzung bei den einzelnen Dialogen besser passt und auch besser für die Synchronisation funktioniert. Die übersetzten Textteile wurden dann, wie schon erwähnt, vorab zum Bild getestet.

8. **Habt ihr mit bestimmten Übersetzungs-Tools gearbeitet? Wenn ja, mit welchen? Habt ihr bestimmte Wörterbücher verwendet? Bitte führe mir jegliche Wörterbücher an, gerne auch Online-Wörterbücher.**

Keine Übersetzungs-Tools. Welche Wörterbücher die Übersetzer benutzt haben, weiß ich leider nicht. Während der Synchronaufnahmen kam es jedoch vor, dass wir noch einzelne Redewendungen gegoogelt haben. Hier meist jedoch nur um den Unterschied zwischen britischem und amerikanischem Englisch festzustellen, da wir darauf geachtet haben, beide Varietäten zu mixen.

9. Hattet ihr bei einer bestimmten Szene(n) größere Problematiken diese zu übersetzen? Vielleicht aufgrund von Synchronitätsanforderungen oä.?

Ich glaub nicht, dass man sagen kann, dass es bei speziellen Szenen zu größeren Problemen gekommen ist. Aber natürlich gab es immer wieder mal Probleme bei einzelnen Dialogteilen. Das mussten wir dann teilweise auch noch bei den Aufnahmen spontan ändern und ausbessern. Deutsch und Englisch sind sich zwar sehr ähnlich jedoch sind die Satzstellungen dann doch immer wieder mal etwas anders. Gerade wenn Namen vorkommen war das manchmal ein Problem mit der Lippen-Synchronität. Auch konnten wir manchmal, ob der Lippenbewegungen, nicht die hübscheste englische Übersetzung nehmen.

10. Gab es sonstige Probleme beim Übersetzen?

Eigentlich nicht.

11. Wer hat denn übersetzt?

Maria Hinterkörner, die Drehbuchautorin. Muttersprache Deutsch. Hat aber Englisch studiert und lange in den USA gelebt, wo sie auch Drehbuch studiert hat.

Mark Peter Royce, eigentlich Komponist der Filmmusik. Muttersprache Englisch. Lebt seit einigen Jahren in Österreich.

Keine weitere Ausbildung in Richtung Übersetzung.

12. Welche Zielgruppe/Zielpublikum soll die deutsche Filmfassung hauptsächlich ansprechen? Warum habt ihr den Film auf Deutsch gedreht?

Wir sind immer zu der Tatsache gestanden, dass es sich bei unserem Film um einen österreichischen Star Wars Fanfilm handelt. Aus diesem Grund war für uns von Anfang an klar, dass wir den Film in Deutsch drehen wollten. Eine Spezielle Zielgruppe hatten wir eigentlich nie. Wir wollten einfach so viele Menschen wie möglich mit unserem Projekt erreichen.

**Und welche Zielkultur das Englische? Welches Publikum wolltet ihr anvisieren?
Warum habt ihr euch entschlossen den Film ins Englische zu synchronisieren?**

Wie gesagt, wir wollten so viele Menschen wie möglich erreichen. Da war uns klar, dass wir auch eine englische Version produzieren mussten. Einfach nur Untertitel anzubieten war uns da zu wenig. An einen speziellen geographischen Raum haben wir nicht gedacht.

9.2. Rezensionen aus diversen Printmedien

Ich habe mich bemüht, sämtliche Quellenangaben der im Folgenden abgebildeten Zeitungsausschnitte ausfindig zu machen. Da mir die Artikel vom Regisseur des Filmes zur Verfügung gestellt wurden, liegen mir keine exakten Quellenangaben vor. Alle ersichtlichen Quellen wurden angeführt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Der folgende Artikel stammt aus der „Kronen Zeitung“.



Die Dreharbeiten zum
siebten Teil der Star Wars-
Saga laufen auf Hochtouren.
Auch Österreich ist derzeit Tum-
melplatz für Stormtrooper, Jedis und
Sith-Lords. Heimische Filmemacher drehen gerade in der Alpenrepublik den ersten großen Star Wars-Fanfilm in Rot-Weiß-Rot.

STAR WARS made in Austria

Anakin Skywalker ist Geschichte und wurde zu Darth Vader. Das Imperium ist auf dem Vormarsch und jagt die wenigen überlebenden Jedis. Hier setzen die heimischen Filmemacher mit ihrer Geschichte „Regrets of the Past“ an. „Zeitlich ist sie zwischen der ersten und zweiten Trilogie angesiedelt“, so Laura Hermann

VON PHILIPP STEWART

vom Produktionsteam. Genauer in die Karten schauen, will sie sich aber nicht lassen. Doch der erste Teaser und Fotos von den Dreharbeiten lassen auf eine Wiedersehen mit Darth Vader und einigen neuen Helden schließen.

Davon überzeugen konnten sich bereits einige Wanderer in Vorarlberg. „Wir haben mehrere Tage im Ländle gedreht und die Passanten staunten nicht schlecht, als mitten in den Bergen auf einmal Stormtrooper und Jedis auftauchten“, erzählt Hermann. Neben Vorarlberg wurde bereits im Waldviertel und im Großraum Wien gedreht. Das Projekt selbst ist weit fortgeschritten. „Noch stehen einige Drehtage Anfang August in Wien auf dem Plan, dann geht es in die Postproduktion.“ Nach einem ersten Trailer im Herbst soll der fertige Film im kommenden Jahr Premiere feiern und online veröffentlicht werden.

Seit über zwei Jahren wird an dem Projekt gearbeitet. „Anfangen hat alles mit unserem Filmverein ‚Pellucula‘. Seit über zehn Jahren drehen wir in unserer Freizeit Filme. Als Star Wars-Fans haben wir uns dann dieses ehrgeizige Projekt vorgenommen.“ Obwohl selbst finanziert und in der Freizeit gedreht, habe man sich

hohe Ansprüche auferlegt. Alle Beteiligten sind vom Fach. „Die heimische Filmindustrie verfügt über das Know-how und die Kreativität. Hier haben sie die Möglichkeit beides auszuleben. Unsere Crew ist von Anfangs zehn so auf mittlerweile rund 80 Leute angewachsen.“

Geld wird mit dem Film nicht verdient. „Es handelt sich um einen Fanfilm. Die Lizenzen liegen bei Disney. Der Film ist von Fans für Fans.“ Die nicht unerheblichen Kosten des Projektes hat das Team zum Großteil aus den eigenen Taschen mit Hilfe einiger Spender bezahlt. Infos dazu gibt es auf www.facebook.com/swrotp



Ehrgeizig: Obwohl als Fanprojekt konzipiert, muss man sich vor kommerziellen Produktionen nicht verstecken.

12 Mittwoch 15. August 2012

WANN & WO



„Im Ländle unterwegs“

Laura Hermann (30), Produktion: „Wir sind absolut zufrieden mit den Locations hier. Vier Tage lang waren wir in Vorarlberg unterwegs. Die vielfältige Landschaft eignet sich perfekt für den Dreh.“



„Vorarlberger Landschaft wird der Eyecatcher“

Bernhard Weber (31), Regie/Produktion: „Die Produktion ist organisatorisch sehr aufwändig. Rund 40 Leute arbeiten derzeit freiwillig und unentgeltlich an der Entstehung des Films. Vorarlbergs Landschaft wird darin ein echter Eyecatcher. Am Wochenende konnten wir zum ersten Mal sehen, wie die Kostüme wirken und wo es noch hakt – z.B. ob die Hörnchen von Kaila halten.“

„Seit Jänner trainieren die Darsteller Li

Lichtschwert-Duelle und Stormtrooper im Ländle: Demnächst soll hier der erste große österreichische „Star Wars“-Fanfilm gedreht werden, „Regrets of the Past“!

„Wir sind alle mit den ‚Star Wars‘-Filmen aufgewachsen und sind seit jeher fasziniert von der Welt, die George Lucas geschaffen hat“, erklärt Regisseur Bernhard Weber beim Besuch in der W&W-Redaktion. „Seit der Gründung des Filmvereins Pellicula – einem Zusammenschluss von unabhängigen Filmemachern – wollten wir einen Science-Fiction-Film in der ‚Star Wars‘-Welt erschaffen, um ein kleiner Teil dieses großartigen Universums zu werden.“ Ein Wunsch, der nun Realität wird: Die Story des Films spielt in der Zeit



zwischen den „alten“ und „neuen“ Teilen von „Krieg der Sterne“. In „Regrets of the Past“ treten neue, aber auch altbekannte Star Wars Charaktere auf, vertritt der aus Feldkirch stammende Hauptdarsteller Joe Baumgartner, seines Zeichens Station-Voice von Puls 4. „Das neugegründete Imperium verfolgt die letzten überlebenden Jedis



Erstes Shooting an den Drehplätzen für die Produktion von „Regrets of the Past“.

In dieser Zeit kämpfen Jedi-Meister Pash Sularen, gespielt von mir, und seine Padawan-Schülerin Kaila Dain – verkörpert von Sophia Grabner – um's nackte Überleben. Gefügt von einem Kopfgeldjäger des Imperiums stürzen sie auf einem unbekannten Planeten ab und stellen dort fest, dass ihnen eine große Herausforderung bevorsteht.“

Jürgen Gorbach aus Bregenz (Kameramann, kreativer Kopf und Location-Scout) meint: „Derzeit befinden wir uns in der Preproduction-Phase, Kostüme werden genäht, das Drehbuch ist in der Finalisierung,



Locations werden gescoutet, unsere Schauspieler absolvieren seit Jänner

ein intensives Schwertkampftraining. Choreographien werden einstudiert und Requisiten gebaut.“ Regisseur Bernhard fügt hinzu: „Den Winter wollen wir nutzen, um im Studio vor Greenscreen die ersten Szenen zu drehen. Im Sommer nächsten Jahres findet der große Drehblock hier in Vorarlberg statt. Gefolgt von der Postproduktion, die ungefähr ein halbes Jahr dauern wird.“

„In einer Grauzone“

Professionalität hat bei der Produktion hohen Stellenwert: Teile des Teams stammen aus der Medienbranche, stellen somit Erfahrung und Know-How sicher. Bei der Menge an „Star Wars“-

Fanfilmen im Internet will man als Filmemacher und auch als Fan mit dem Ergebnis zufrieden sein, führt Bernhard aus: „Als Fanfilm dürfen wir mit unserer Produktion keinen Gewinn machen, daher fließt unser Budget komplett in Equipment, Kostüme, Maske und den Dreh in Vorarlberg. Um unseren Traum verwirklichen zu können, versuchen wir mit verschiedenen Mitteln, wie z.B. private Spenden, Crowdfunding, Sponsoring, etc. die Produktionskosten abzudecken.“ Fanfilme bewegen sich rechtlich in einer Grauzone, sind aber meist von den Filmstudios geduldet, solange man keinen kommerziellen Erfolg damit erzielt. „Regrets of the Past“ wird aber

sehr umfangreich und kostenintensiv ausfallen, deshalb läuft beim Team die Suche nach Supportern, so Joe Baumgartner: „Einerseits laden wir alle VorarlbergerInnen ein, unser Projekt finanziell zu unterstützen, über unsere Crowdfunding-Kampagne, die demnächst startet. Hier schnüren wir Pakete, um jedem einzelnen zu danken. Sämtliche finanzielle Unterstützung wird ausschließlich für die Realisierung des Filmprojekts verwendet. Das Team arbeitet unentgeltlich und in der Freizeit. Weiters kann man uns mit Materiellem unterstützen, wie z.B. Leihequip-



Sophia Grabner und Joe Baumgartner in voller Montur und samt Spezialeffekten. Rechts: Nicholas Kirchner als Stormtrooper. Infos, aktuelle Berichte und Fotos zur Produktion gibt's auf facebook.com/swrotp und rotp.pellicula.org

chtschwert-Kämpfe"



Von den „Props“ bis hin zu den den Kostümen: Jedes Detail stimmt.

ment, Catering oder Wohnmaterialien für die Requisite.“ Der fertige Film wird dann im Internet für alle gratis zu Verfügung stehen, wie Bernhard bestätigt: „Um dem Team, allen Helfern und Sponsoren zu danken, wird es eine große Premiere in

Vorarlberg geben bzw. auch eine in Wien. Danach kann den Film jeden im Internet bzw. auf unserer Website ansehen!“

MATHIAS BERTSCH
mathias.bertsch@www.orf.at



Der nachfolgende Zeitungsausschnitt wurde der „Kronen Zeitung“ entnommen.

Die internationalen Dreharbeiten zum siebten Teil der Star-Wars-Saga laufen auf Hochtouren. Aber auch Österreich ist derzeit Tummelplatz für „Stormtrooper“, „Jedis“ und „Sith-Lords“. Denn heimische Filmemacher drehen in der Alpenrepublik den ersten großen Star-Wars-Fan-

„Jedi“-Anhänger drehen Fan-Film

film in Rot-Weiß-Rot. „Regrets of the Past“ setzt zwischen der ersten und zweiten Trilogie an“, erklärt Laura Hermann vom heimischen

Produktionsteam. Neben Vorarlberg dienen auch das Waldviertel sowie der Großraum Wien als Filmschauplätze. Informationen zu der Produktion – und erste Szenen aus dem nicht offiziell lizenzierten Fan-Streifen – im Internet: www.facebook.com/swrotp

Fotos: YouTube (4)

Folgender Artikel wurde in der Lokalzeitung „meine Woche“ im August 2014 publiziert.

20./21. AUGUST 2014/ WOCHEN VOITSBERG

Star Wars

Die Voitsbergerin Victoria Schalk spielt im ersten österreichischen Star Wars-Fanfilm mit.

■ In der ersten Hälfte des nächsten Jahres wird der erste österreichische Star Wars-Fanfilm „Regrets of the Past“ ausgestrahlt werden. Der erste Trailer soll noch im heurigen Oktober präsentiert werden. Ein kleiner Filmverein – die Mitglieder sind zugleich große Star Wars-Fans – wollte diesem Kult Respekt zollen. „Fanfilme gibt es rund um den Globus sehr viele, aber es gibt noch keinen österreichischen“, sagt Laura Hermann, die sich um die Produktion kümmert. „Das haben wir uns zum Ziel gesetzt.“ Mittlerweile arbeitet das Team seit rund zwei Jahren in der

Freizeit, natürlich alles ehrenamtlich. „Wir sind richtig motiviert, einen guten Film abzuliefern und tun alles dafür, dass uns das auch gelingt.“ Im letzten Jahr wuchs die Crew ziemlich, denn viele Leute boten von sich aus dem Team Unterstützung an, daher umfasst die Crew rund 80 Leute. Eine dieser 80 Personen ist die zehnjährige Victoria Schalk aus Voitsberg, die im Vorjahr bei den Drehs in Wien und im Waldviertel mit dabei war. Sie spielt die kleine Kaila Dain. Kaila ist Padawan-Schülerin von Jedimeister Pash Sularen, eine mutige Persönlichkeit und eine tapfere Kämpferin. Sie ist in mehreren Szenen in diesem Film zu sehen, der eine Länge von 30 bis 40 Minuten haben wird. „Wir haben diesen Film privat und mit Spenden finanziert“, so Hermann. 1047791



Die Dreharbeiten verliefen höchst professionell, viel Geduld war gefragt. Andreas Ossi



Der Meister und seine Schülerin. Zu sehen im Jahr 2015 im Internet. Andreas Ossi

Klappe und Action. Victoria Schalk aus Voitsberg als kleine Kaila Dain in „Regrets of the Past“. Andreas Ossi

Ein Pkw stand auf der Autobahn im Vollbrand

■ Ein 47-jähriger gebürtiger Russe lenkte am 11. August um ca. 15:35 Uhr seinen Pkw auf der A2 im Bezirk Voitsberg in Fahrtrichtung Villach. Auf einmal bemerkte er einen stechenden Rauchgeruch. Sein Auto stand in Vollbrand und konnte von der FF Unterwald gelöscht werden. Verletzt wurde bei dem Vorfall niemand. 1051813

Original Krämer Fetzenmarkt

■ Am Dorfplatz Kainach findet am 13. September von 8 bis 16 Uhr ein Krämer- und Fetzenmarkt nach alter Tradition statt. Anmeldungen unter Tel. 03148/72



Albert Vogl und Rudolf Podolan überreichen Lisa Ofner das gewonnene iPad. Cescutti

Ein neues iPad für eine

Qualität aus der Steiermark



Der nächste Ausschnitt stammt aus der Zeitschrift „WANN & WO“ und erschien am 12. Februar 2017.

WANN & WO

Sonntag, 12. Februar 2017 75

Kino & TV



Star Wars made in Austria

Wer sich vorab einen kleinen Eindruck von „Regrets of the Past“, also Star Wars made in Austria, verschaffen möchte, dem sei der Trailer auf YouTube wärmstens ans Herz gelegt. Hier gibt es einen kleinen und fast gänzlich spoilerfreien Einblick in den Fanfilm aus Österreich, dessen Online-Release für Anfang März geplant ist: www.tinyurl.com/WW-RotP Foto: Bernhard Weber



Die Macher von „Regrets of the Past“ sind die größten Fans der Saga, stammen zum Teil aus Vorarlberg und drehten auch einige Szenen im Ländle.

Foto: Bernhard Weber

W&W und das Rio-Kino bringen „Regrets of the Past“ ins Ländle!

Für die Vorführung im Rio mit anschließender Party verlost WANN & WO 40 Tickets!



MARTIN BEGLE
martin.begle@wannundwo.at

Dieser Teil ist uns bekannt: Anakin Skywalker ist Geschichte und wurde zu Darth Vader. Das Imperium ist auf dem Vormarsch und die wenigen überlebenden Jedi Ritter kämpfen verbittert gegen die dunkle Seite der Macht. Genau hier, schafft das Team rund um Initiator und Regisseur Bernhard Weber sein eigenes fiktives Universum. Ihr Star Wars-Fanfilm „Regrets of the Past“ setzt chronologisch zwischen der ersten und der zweiten Trilogie an:

Drei Jahre sind vergangen, seit das Imperium die Republik abgelöst und den Orden der Jedi ausgelöscht hat. Darth Vader, die rechte Hand des Imperators, macht unerbittlich Jagd auf die letzten überlebenden Jedi.

Das Ländle im Film

Der Fanfilm „Regrets of the Past“ ist bei der Community auf der ganzen Welt unglaublich gut angekommen. Kein Wunder, denn immerhin sind ja auch Schauspieler aus Vorarlberg dabei und viele Szenen wurden im Ländle gedreht. Besonders wichtig war der Crew, dass der Film qualitativ hochwertig gedreht wird und sich möglichst genau am Original orientiert: „Wir legen sehr viel Wert darauf, die Bildsprache, die George Lucas für die originale Trilogie

erschaffen hat, zu halten“, erklärt Regisseur Bernhard Weber.

Vorführung und Afterparty

Nachdem nicht nur im Ländle gedreht wurde, sondern auch ein großer Teil der Schauspieler aus Vorarlberg kommt, bringen W&W, das Rio-Kino Feldkirch und die Filmcrew „Regrets of the Past“ hier auf die große Leinwand! Für das exklusive Event im Feldkircher Kultkino am 23. Februar gibt es keine Karten zu kaufen, sondern sie können ausschließlich gewonnen werden! Da WANN & WO heuer sein 40-jähriges Bestehen feiert, werden 40 Tickets an W&W-Leser verlost (Infos in der Factbox)! Nach dem Film gibt es eine Star-Wars-Afterparty im Rauch Club, auf der man sich bei Star Wars-Drinks und

DJ-Sound mit Gleichgesinnten austauschen und richtig abfeiern kann. Hier sind auch all jene eingeladen, die keine Tickets mehr ergattert haben, nach dem Film mitzufeiern.

INFOS

Star Wars-Fanfilm im Rio-Kino:
„Regrets of the Past“

WANN: Donnerstag, 23. Februar, ab 19.30 Uhr, Party ab 20.30 Uhr
WO: Rio-Kino Feldkirch

Tickets gewinnen: W&W verlost 40 (20x2) Tickets für das exklusive Event im Feldkirch. Zum Mitmachen eine E-Mail mit Name, Telefonnummer und Betreff „Regrets of the Past“ an martin.begle@wannundwo.at senden. Einverständnis ist Sonntag, der 19. Februar.

Zum nachstehenden Artikel liegen mir keine Quellenangaben vor.

«Star Wars»-Fans drehen Film im Ländle



FELDKIRCH (A). Jedi, Stormtrooper und Darth Vader: Ein Team von rund 40 «Star Wars»-Fans hat übers Wochenende mehrere Szenen in Vorarlberg gedreht. Daraus entstehen soll der Fan-Film «Regrets of the

Past», dessen Geschichte zwischen den neuen und alten «Star Wars»-Filmen spielt. Die Dreharbeiten laufen noch bis Mitte 2014. Dann soll der No-Budget-Film im Internet zu sehen sein. TOB/FOTO: CULT OF THE SNAKE

9.3. Abstracts

Abstract (Deutsch)

Der Translationsprozess innerhalb der Filmsynchronisation wird hauptsächlich durch die speziellen Bestandteile des multimedialen Textes bestimmt. Die komplexe Aufgabe des Translators besteht darin, das Zusammenspiel der visuellen und verbalen Codes aufrechtzuerhalten, damit die multimediale Kommunikationssituation auch in der Synchronfassung gewährleistet werden kann. In der vorliegenden Masterarbeit wird die englische Version des Fanfilmes „Regrets of the Past“ beleuchtet, die von Fans produziert und übersetzt wurde. Bevor jedoch die Qualitätsbeurteilung der Synchronfassung nach dem übersetzungskritischen Analysemodell von Margret Ammann durchgeführt wird, wird zunächst der wissenschaftstheoretische Rahmen für die gegenständliche Arbeit bestimmt. Im Anschluss werden von der Verfasserin dieser Masterarbeit drei unterschiedliche Szenen der synchronisierten Version nach Ammanns funktionalem Schema analysiert. Am Ende werden die Forschungsergebnisse präsentiert und die gewonnenen Erkenntnisse in der abschließenden Diskussion reflektiert.

Abstract (English)

The translation process within the field of film dubbing is mainly determined by the specific components of the multimedia text. The complex task of the translator is to ensure that the interaction of visual and verbal codes can be maintained, in order to guarantee the communication situation in the dubbed version of the film. In the present Master's thesis the English version of the fan film "Regrets of the Past" is examined. "Regrets of the Past" was produced and translated into English by fans. Before, however, a quality assessment of the dubbed version according to Margret Ammann's analysis model of translation critique is conducted, first of all a scientific-theoretical frame is determined for this thesis. Then three different scenes of the dubbed version which have been selected by the author of this thesis are examined according to Margret Ammann's functional analysis model. In the end the results of the research are presented and reflected in the final discussion.

9.4. Originaldrehbuch von „Regrets of the Past“

TEJODOR

Regrets of the Past

von

Daniel Trauner und Maria Hinterkörner

Story von Daniel Trauner

Version Final23042013

EXT. WELTALL

Sternenhimmel.

SUPER: STAR WARS - fliegt ins Unendliche.

Text erscheint von unten, scrollt in die Ferne:

Regrets of the Past

Das Imperium hat fast jeden Winkel der Galaxis unterjocht. Die Jagd auf Jedi, die Hüter des Friedens und der Republik, dauert an. Darth Vader, die rechte Hand des Imperators, und die Mächte der Dunklen Seite scheinen obsiegt zu haben.

Auf der Flucht vor den imperialen Sturmtruppen setzen sich Pash Sularen und seine Padawan Kaila Dain in den Alemania Sector ab. Der Kopfgeldjäger Varek Vallaros ist ihnen dicht auf den Fersen...

Ein beschädigtes Raumschiff fliegt in Richtung eines grünen Planeten. Dicht dahinter: ein zweites Raumschiff, das das erste unter Beschuss hat.

INT. COCKPIT KOPFGELDJÄGER

Das dunkle Visier eines Helmes verdeckt das Gesicht von VAREK VALLAROS. Legt einen Schalter um. Seine Stimme klingt schnarrend, metallisch.

VAREK VALLAROS

(Huttisch)

Ich habe sie. Sie sollen das
Kopfgeld bereitmachen.

Mit sicheren Bewegungen hält er das erste Schiff im Visier. Schickt eine Salve hinterher.

INT. COCKPIT JEDI

Raumschiff einer älteren Generation: demoliert.

Warn-LEDs blinken und biepen.

Ein Energieblitz trifft das Raumschiff.

KAILA DAIN, Ende 20, Pilotin und eine Zabrak, und PASH SULAREN, Mitte 40, ein stattlicher, erfahrener Jedi, werden kräftig durchgeschüttelt.

PASH

Er muss unsere Sprungkoordinaten
abfangen haben.

(CONTINUED)

SENE 1

SENE 2

CONTINUED:

Ein Energieblitz trifft das Raumschiff.

KAILA

(auf Zabrak)

Verdammt!

(auf Deutsch)

Wir haben einen Heckdeflektor
verloren! Ich leite Energie nach
hinten.

Kailas Hand fliegt über die Armaturen und wischt eine
verschwitzte Haarsträhne aus dem Gesicht; die andere
umklammert den Steuerknüppel.

PASH

Soll das so blinken?

Pash lehnt sich vor, um einen blinkenden Knopf zu
berühren - Kaila schlägt ihm auf die Finger.

KAILA

Im Notfall ja.

PASH

Äußerst beunruhigend!

KAILA

Überlasst das Fliegen einfach mir,
Meister!

Eine Erschütterung -- ein dumpfer Knall. Mehr Warnlichter
flammen auf.

KAILA

Karba orno lahut!

Sie donnert mit der Faust auf die Amaturen - ein Riss
entsteht.

PASH

Kaila! Was du kaputt machst, musst
du bezahlen!

Kaila zieht eine Creditmünze aus ihrer Hose, schnippt sie
Pash hin, der sie mit einer Hand fängt.

PASH

Deine Hitzigkeit wird uns noch den
Kopf kosten.

Kaila presst ihre Lippen aufeinander. Pash seufzt.

PASH

Ich versuche, den Konverter wieder
in Gang zu bringen. Sieh zu, dass
wir sicher runter kommen!

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

Pash steht auf, stolpert nach hinten.

KAILA

(trotzig)

Keine Sorge, runter kommen wir
ganz sicher.

Das Raumschiff wird noch einmal durchgeschüttelt.

EXT. WELTALL

Die zwei Raumschiffe rasen auf den grünen Planeten zu.
Sie beschießen sich gegenseitig mit Laserblitzen.

M5 wird getroffen - kreischt beleidigt.

Der Kopfgeldjäger wird getroffen.

INT. COCKPIT KOPFGELDJÄGER

Warnlichter blinken auf.

Der Kopfgeldjäger ist unbeeindruckt.

EXT. FELSVORSPRUNG GRÜNER PLANET - NACHT

Eine einsame GESTALT blickt in den klaren Sternenhimmel.
Der Wind bauscht seinen Umhang.

Das fahle Mondlicht zweier Trabanten erhellt das Gesicht
des Mannes: Es ist ARLAN, Ende 20, sportlich, bärtig,
Narbe im Gesicht.

INT. COCKPIT JEDI

Kailas Hand umklammert den Steuerknüppel.

KAILA

(nach hinten)

Festhalten! Jetzt geht's runter!

Im hinteren Cockpit versucht Pash Halt zu finden.

PASH

Ach herrje.

EXT. FELSVORSPRUNG GRÜNER PLANET - NACHT

Arlans Augen folgen den rauchenden Raumschiffen am
Horizont, die auf seinen Planeten zustürzen. Dunkles
Lächeln. Er macht sich an den Abstieg.

EXT. WALD - NACHT

~~Rauch. Pash, am Waldboden liegend, kommt langsam zu Bewusstsein. Hustet.~~ PASH stolpert über den Waldboden.

PASH

Kaila?

EXT. ABSTURZKRATER - NACHT

Rauch. Brennende Trümmerteile.

Kaila liegt besinnungslos am Fuß des Kraters.

EXT. WALDGRENZE - NACHT

Pash stolpert über den Waldboden. Hustet.

PASH

Kaila! Verdammt, wo bist du,
Mädchen?

Pash hält sich an einem Baum fest. Schnappt nach Luft.

VAREK (O.S.)

(huttisch)

Wohin des Wegs, Sularen?

Der Kopfgeldjäger steht vor Pash. Blastergewehr im
Anschlag. Pash lässt die Schultern sinken. Seufzt.

PASH

Varek Vallaros. Ich dachte, wir
hätten dich auf Nar Shadaa
verloren.

Er richtet sich auf.

VAREK

(huttisch)

Dachtet ihr? Wo ist das Mädchen?

Varek tritt ein paar Schritte aus dem Unterholz.

PASH

Sag mir, wieviel zahlt man dir für
uns, Kopfgeldjäger?

POV: jemand späht aus dem Unterholz auf die beiden.

VAREK

(huttisch)

Genug. Tot oder lebendig.

Er wirft Pash Handschellen vor die Füße.

(CONTINUED)

CONTINUED:

VAREK
(huttisch)
Deine Entscheidung!

ENDE POV

Pash blickt auf die Handschellen. Dann auf Varek.

PASH
Du weißt, dass ich das nicht tun
kann.

Varek lacht heiser.

VAREK
(huttisch)
Ich hab' gehofft, dass du das
sagst, Jedi.

Schweigen. Ein Moment der Spannung. Die beiden Männer
stehen sich wachsam gegenüber.

POV vom Unterholz auf Pash und Varek.

Pashs Hand zuckt zu seinem Lichtschwert.

Der Kopfgeldjäger schießt. Pash wehrt zwei Schüsse ab,
wirft sein Lichtschwert.

Varek schießt das Lichtschwert ab. Es fliegt ins
Dickicht.

Varek bedroht Pash. Er ist sich seines Sieges sicher.

ZZZSSCCCHHH

Ein blaues Lichtschwert bohrt sich durch Vareks Torso.
Varek verharrt. Das Lichtschwert zischt wieder aus seinem
Körper. Varek kippt nach vorne aus dem Bild -

Hinter ihm steht Kaila.

Pash rappelt sich auf. Erleichtert. Kaila lehnt sich an
einen Baum, atmet schwer.

PASH
Wurde aber auch Zeit.

Kaila verdreht die Augen, kippt ohnmächtig nach vorn.

PASH
Ach herrje.

52065

EXT. GEBIRGE - MORGEN

Arlan steigt über den Kamm und klettert hinunter zu einem heruntergekommenes Gebäude, einsam inmitten der schroffen Felsen. Tritt ein.

INT. UNTERSCHLUPF DER DUNKLEN JEDI

Arlan betritt den Unterschlupf. Die Betonwände sehen alt und grau aus. Verwinkelte Gänge.

Arlan geht einen Gang entlang, lautlos löst sich hinter ihm eine Gestalt aus einer Mauernische und schleicht von hinten an ihn heran. Die Gestalt holt zum Schlag aus, in ihrer Hand erkennt man den Griff eines Lichtschwertes.

Arlan wirbelt herum, packt den Angreifer an Arm und Kehle und drückt ihn runter, sodass sein Lichtschwert nun gegen ihn selbst gerichtet ist.

ARLAN

Zu langsam, Crim. Wie immer.

CRIM, Mitte 20, einen schwarzer Streifen quer über seine Augen tätowiert, faucht ihn an.

ARLAN

Genug gespielt, Bruder. Ich habe interessante Neuigkeiten.

Arlan lässt Crim los und geht weiter, Crim reibt sich die Kehle und folgt ihm. Sie betreten den Schrein.

INT. SCHREIN - TAG

ARLAN

Wir sind nicht mehr allein.

Der Raum ist winzig. Die einzigen Lichtquellen sind einige selbstgezogene Kerzen. Ein kleiner Altar: darauf eine Klangschale, Räucherwerk und ein 10x10cm große, filigrane Pyramide.

SORUTAI NARO, Mitte 40, Twi'lek Jedimeister, dreht sich mit verschränkten Armen zu Arlan um.

VANTIS, Ende 20, blond, kniet auf dem Boden. Legt seine Räucherstäbchen beiseite.

ARLAN

Zwei Schiffe. Anscheinend ein Kampf. Beide sind abgestürzt.

VANTIS

Piraten?

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARLAN

Möglicherweise.

CRIM, leger an der Wand lehrend, richtet sich begeistert auf.

CRIM

Heißt das, wir kommen endlich
runter von diesem öden Planeten?

ARLAN

Immer mit der Ruhe, Crim. Wir
wissen nicht, in welchem Zustand
die Schiffe sind.

Crim schnappt sein Lichtschwert und hängt es an seinen
Gürtel.

CRIM

Ganz ehrlich, so kaputt wie
unseres können sie gar nicht sein.

Sorutai lächelt.

SORUTAI

In der Tat. Geht. Und lasst mich
wissen, wen oder was ihr findet.

Er streichelt mit seinen Fingerspitzen über die Pyramide.

Vantis und Crim verlassen den Raum, Arlan wendet sich
ebenfalls zum Gehen.

SORUTAI

Was hast du, Arlan? Was
verschweigst du?

Arlan zögert.

ARLAN

Ich... spüre eine Präsenz. Seltsam
vertraut, vielleicht von früher...

Sorutai lächelt interessiert.

SORUTAI

Von früher, hm?

(zu Arlan)

Sei auf der Hut. Du bist ein
treuer Schüler, Arlan. Verlier
nicht unser Ziel aus den Augen.

Arlan beißt sich auf die Lippen. Senkt das Haupt.

ARLAN

(murmelnd)

Meister.

(CONTINUED)

8
SCENE

CONTINUED: (2)

Huscht aus dem Raum.

Sorutais Fingerspitzen gleiten von der Pyramide.

SORUTAI (O.S.)

Wer von euch weiß, was das ist?

EXT. STEG AM SEE - TAG (RÜCKBLENDE)

Sorutai lächelt, präsentiert die Pyramide.

Vor ihm sitzen die Kinder Kaila, Arlan, Vantis und Crim im Schneidersitz. Padawanzöpfe hinter die Ohren geklemmt und erdfarbene Jediroben. Erwartungsvoll.

CRIM

Ein Holocron!

Die anderen Kinder werfen ihm böse Blicke zu. Sorutai nickt.

SORUTAI

In der Tat, Crim! Aber es ist nicht irgendein Holocron. Es enthält Wissen, das mächtiger und älter ist als alles, das wir hier kennen und unterrichten.

Er reicht Crim das Holocron, der es interessiert betrachtet.

SORUTAI

Eine ominöse Gefahr kommt auf uns Jedi und die Galaxis zu, von überlegenen Feinden, die wir schon vor Jahrhunderten besiegt glaubten.

Crim reicht das Holocron an Vantis weiter.

SORUTAI

Wie können wir uns einer Gefahr stellen, die so übermächtig scheint?

Vantis gibt das Holocron an Arlan weiter. Sorutai blickt in die Gesichter der Kinder. Angst.

SORUTAI

Habt keine Angst. Ihr wisst, ich gehe schon lange meinen eigenen Weg. Ich nahm drei Schüler statt des üblichen einen an. Manche Ansichten den Ordens sind einfach antiquiert. In neuen Wegen habe ich die Antwort gefunden.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

SORUTAI (CONT'D)

Eingeschlossen in diesem Artefakt
ist die Essenz von Darth Ileysha.

Arlan wendet sich zur Seite und bietet Kaila das Holocron an.

SORUTAI

Das Wissen dieses Holocrons wird
uns gegen die dunklen Mächte
nützlich sein. Wir--

Kailas Finger berührt die Pyramide - die Verzierungen
flackern auf. Kaila und Arlan erschrecken.

Kaila lässt das Holocron fallen. Das Licht erlischt.

Sorutai, erstaunt, beugt sich nach unten und hebt das
Holocron auf. Dreht es in seinen Händen. Hält es Kaila
hin.

SORUTAI

Mach das nochmal, Mädchen.

Kaila zögert. Runzelt ihre Stirn. Arlan blickt sie an.

SORUTAI

Na?

PASH (O.S.)

Kaila!

Kaila blickt erleichtert auf.

KAILA

M-mein Meister ruft mich!

Sie springt auf.

SORUTAI

(enttäuscht)

Sularen...

Sorutai und die Buben blicken Kaila nach, als sie den
Steg entlang läuft. Der Wind bauscht Sorutais Jedimantel.

PASH (O.S.)

Kaila!

Pashs Stimme hallt--

EXT. ABSTURZKRATER - TAG

PASH (O.S.)

Kaila!

Kaila kommt zu Bewusstsein. Pash kniet über ihr.

(CONTINUED)

6 EN725

10 EN725

CONTINUED:

PASH

Na endlich...

KAILA

(benommen)

Meister Sularen?

PASH

Mhm. Dank dir noch ganz der alte.

Pash hilft Kaila hoch. Übergibt ihr ihr Lichtschwert.

PASH

Gut, dass du zur Stelle warst.

Äußerst flink.

Pash lächelt.

KAILA

Mein Zorn gibt mir Schnelligkeit.

Ich hasse Schergen wie ihn.

PASH

Hass?

Grimmige Zufriedenheit auf Kailas Miene.

KAILA

Schade, dass ich nicht eher bei euch war, Meister, um ihn zu töten. Verdammter Söldner...

PASH

Ihn zu töten? Hass? Was redest du nur, Zabrak?

KAILA

Das gleiche könnte ich euch fragen! Eben wart ihr noch dankbar, dass ich euer Leben gerettet habe und nun... nun--

PASH

(aufgebracht)

Kaila Dain! Zügle dich!

~~Kaila sieht Pash erschrocken an.~~

PASH

Woher kommen nur deine zornigen Worte? Ich habe sie dich nicht gelehrt.

Kaila scheint betroffen, aber nur für einen Moment, dann verfinstert sich ihre Miene. Sie schleudert ~~Pash~~ mit einem Machtstoß ~~zu Boden.~~ *ENOV STEIN AUF PASH.*

(CONTINUED)

SCENE 10

CONTINUED: (2)

Pash keucht mehr aus Überraschung als Schmerz.

KAILA

Meister!

Sie stürzt zu ihm.

KAILA

Meister Sularen. ~~Hab ich euch~~
~~verletzt? Meister?~~

PASH

Es ist nichts.

(Er rappelt sich hoch. Untersucht seine Schulter.)

PASH

Du musst lernen deine
Gefühlsausbrüche zu kontrollieren,
Kaila.

Kaila sinkt neben ihn auf den Boden.

KAILA

Es... es tut mir so leid. Bitte
verzeiht mir.

Kailas Augen füllen sich mit Tränen.

PASH

Schon gut.

KAILA

Nichts ist gut! Was ist nur los
mit mir? Ich erkenne mich selbst
nicht. Ich hätte euch ernsthaft
verletzen können.

Pash hustet und schmunzelt in sich hinein.

PASH

So weit würde ich nicht gehen.

~~Kaila schluckt ihre Tränen hinunter.~~

EXT. WELTALL

Durch die Leere des Raumes gleitet ein einzelner Tie-
Fighter. Die kleine Jagdmaschine rollt zur Seite, hält
auf einen Sternzerstörer der Imperial-Klasse zu und
überfliegt die Brücke.

SCENE 10

INT. BRÜCKE, STERNZERSTÖRER

DARTH VADERS dreieckige, ikonische Silhouette. Er steht vor der großen Sichtluke und blickt ins All hinaus. Neben ihm: CAPTAIN GARIES. Der junge LEUTNANT DAERIIN eilt herbei, die Angst ist ihm ins Gesicht geschrieben.

LEUTNANT DARIIN

Lord Vader, wir haben den Kontakt zum Kopfgeldjäger verloren!

Vader dreht sich langsam um, die Hände in die Seiten gestemmt.

VADER

Vallaros hat also versagt.

Er wendet sich zum Captain.

VADER

Stellen Sie eine sichere Verbindung zum Imperator her. *CAPTAIN.*

CAPTAIN GARIES

Jawohl, mein Lord!

Der Captain nickt befehlend in eine Richtung.

INT. KOMMUNIKATIONSZENTRALE, STERNZERSTÖRER

DARTH VADER betritt den großen dunklen Raum, die kleine Plattform, um die ein Ring aus Licht aufleuchtet. Kniefall. Er senkt das Haupt und vor ihm erscheint überdimensioniert das Hologramm des IMPERATORS. Die Kapuze verdeckt das faltige Gesicht.

IMPERATOR

Euer Scherge ist also gescheitert... Diese Inkompetenz muss ein Ende haben. Ich will dieses Mädchen, Lord Vader!

Vader hebt den Kopf und sieht seinen Meister an.

VADER

Ich werde mich der Sache persönlich annehmen, mein Gebieter.

IMPERATOR

Unterschätzt Meister Sularen nicht! Er weiß um Kaila Dains Fähigkeiten und wird alles tun, um sie zu schützen.

(CONTINUED)

SCENE 11

SCENE 12

CONTINUED:

VADER

Erklärt mir, Meister. Welche Rolle spielt sie in euren Plänen?

Der Imperator macht eine theatralische Pause.

IMPERATOR

Jetzt, wo sich Darth Ileyshas Holocron und Kaila Dain im Bariin-System befinden, ist der Sieg der Sith zum Greifen nahe.

EXT. WELTALL (VISION)

Kaila in dunkler Sith-Gewandung und orangefarbenen Augen. Sie hält das Holocron in ihrer Hand - ein Sturm wirbelt ihre Haare auf - um sie herum ex- und implodieren Planeten und Raumschiffe.

IMPERATOR (O.S.)

Ich werde mein Wissen an Kaila weitergeben und sie wird mächtiger sein, als ihr es je zuvor hättet sein können. Sie wird beenden, was ihr begonnen habt.

INT. KOMMUNIKATIONSZENTRALE, STERNZERSTÖRER

VADER

Ihr gedenkt Kaila Dain zu eurer Schülerin zu machen?

IMPERATOR

Durchaus, Lord Vader. Sie wird den Platz an meiner Seite einnehmen.

Das Hologramm des Imperators verblasst.

Vader atmet ein paar mal schwer ein und aus. Seine Hand ballt sich zur Faust.

EXT. WELTALL

Der Sternzerstörer springt in the Hyperraum.

EXT. ABSTURZKRATER - TAG

Pash hilft Kaila aus dem Krater.

KAILA

Mein Komm ist tot. Ich krieg' kein Signal innerhalb der nächsten Dutzend Parsec.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

KAILA (CONT'D)

Scheint, als säßen wir auf diesem verdamnten... auf diesem Planeten fest.

Kaila seufzt. Pash legt eine Hand auf ihre Schulter.

PASH

Tut mir leid.

KAILA

(murmelnd)

Mir auch.

Kaila streift Pashs Hand von ihrer Schulter. Kann seinem Blick nicht standhalten. Sie senkt ihre Augen zu Boden.

KAILA

Ich werde mich in Zukunft mehr anstrengen, Meister. Ich verspreche es. Verliert nicht den Glauben an mich.

PASH

Kaila. Wie könnte ich? Du bist meine Padawan.

Kaila lächelt zaghaft.

PASH

Wesentlich akuter, wie kommen wir von hier wieder weg?

(Blickt vom Trümmerfeld auf die Rauchsäule im Hintergrund.)

KAILA

Vielleicht ist Vareks Schiff noch flugtauglich. ~~Flug~~flugtauglicher als unseres.

Pash kickt ein Schrottteil.

PASH

Das kann so schwierig nicht sein.

EXT. WALD/BERG - TAG

Arlan, Vantis und Crim halten an einer Felskante und blicken ins Tal. Arlan deutet nach unten.

ARLAN

Dort drüben sind sie abgestürzt.
Wir müssen dem Fluss folgen.

Vantis mustert die unmittelbare Umgebung. Crim will an ihm vorbeirauschen; Vantis hält ihn zurück.

(CONTINUED)

SCENE 16

SCENE 15

CONTINUED:

CRIM
(fährt Vantis an)

Was--

Crim hält inne, runzelt seine Stirn. Blickt in Vantis' Gesicht, scheint dann etwas zu wittern. Wendet den Kopf suchend.

CRIM
Spürt ihr das? Das sind nicht
irgendwelche Piraten...

Arlan verengt die Augen.

ARLAN
Ich fühl' es auch.

CRIM
Lasst sie uns willkommen heißen!

ARLAN
Ich hab' da ein ganz mieses
Gefühl.

VANTIS
Lasst uns vorsichtig vorgehen.
Keine Überraschungen, Crim! Das
könnte böse enden.

Crim zieht ein verächtliches Grinsen.

CRIM
Spielverderber.

Arlan runzelt die Stirn, blickt in den Wald. War da etwas?

ARLAN
Nehmen wir sie in die Zange.
Nähert euch von der Ostseite, ich
stoße von der Flanke dazu.

VANTIS
In Ordnung.

Die Brüder klatschen die Lichtschwerter zusammen. Arlan verschwindet im Unterholz.

EXT. WALDGRENZE - TAG

Kaila und Pash auf dem Weg zum Schiff. Kaila blickt in den klaren Himmel. Über ihnen sind zwei Monde zu sehen.

KAILA
Ich sehne mich nach meinem
Zuhause.

(CONTINUED)

SCENE 15

SCENE 16

CONTINUED:

PASH

Natürlich tust du das.

Pash blickt ebenfalls in den Himmel.

PASH

Die Macht leitet uns durch das Labyrinth, dass wir Leben nennen. Du weißt noch nicht, wohin sie dich führt, junge Kaila, aber vertraue ihr. Nichts geschieht ohne Grund.

Kailas Augen glitzern.

KAILA

Es wird nie wieder so sein wie früher, nicht wahr? Ich kann nicht mehr zurück.

PASH

Mein Meister sagte einmal, dass das Leben ein Gewirr aus Abzweigungen und Gabelungen ist. Manchmal wählen wir selbst den Pfad; andere Wege werden uns aufgezwungen. Sehne dich nicht nach der Vergangenheit. Was geschehen ist, ist geschehen. Nostalgie nimmt dir nur die Sicht auf die Gegenwart. Geh den Weg, auf dem du dich wiederfindest und blick' nicht zurück.

Kaila verharrt einen Moment, runzelt ihre Stirn. Streicht sich eine Haarsträhne aus dem Gesicht. Blickt sich um.

EXT. INNENHOF AKADEMIE - TAG (RÜCKBLENDE)

Kaila, 12, streicht sich eine Haarsträhne aus dem Gesicht. Konzentriert.

Ihr gegenüber steht ein junger Arlan.

Der Innenhof wird von einem Säulengang begrenzt. Stein- und Hologramm-Büsten erinnern an frühere Jediritter.

In Arlans Hand surrt ein kurzes, grünes Trainings-Lichtschwert. Er blickt ernst, zieht aber dann einen Mundwinkel nach oben. Springt auf Kaila zu. Sie pariert, erwidert den Angriff. Halb-seriöses Sparring.

Arlan gewinnt die Oberhand, stellt Kaila ein Bein. Kaila setzt es auf den Hosenboden. Sie verzieht ihr Gesicht zu einer Grimasse.

(CONTINUED)

SCENE 16

SCENE 17

CONTINUED:

ARLAN

Was? Schon vorbei?

KAILA

Du hast vielleicht einen starken
Arm, aber zwischen den Ohren
nichts als Vakuum!

Sie springt auf.

~~KAILA~~

~~Hohlkopf!~~

KAILA

Glück gehabt, Hohlkopf.

ARLAN

Glück? Du träumst ja wohl!

Aus dem Augenwinkel erblickt Arlan Pash und Sorutai im
Säulengang, die in ein Gespräch vertieft sind.

Arlan und Kaila laufen hinter ihnen her und belauschen
ihr Gespräch aus dem Schutz der Säulen heraus.

SORUTAI

...etwas ist im Gange. Ich fühle
es deutlich, seit Kenobi den Sith
auf Naboo erschlagen hat. Ich
fürchte, wir können die Ausmaße
der Vorgänge nicht erahnen.

PASH

Aber der Rat--

SORUTAI

Der Rat... der Rat ist blind!
Debatten über Debatten. Wir müssen
handeln! Und genau das werde ich
tun.

Sorutai grinst irre. Er holt das Holcron aus seinem
Ärmel. Pashs Augen werden groß.

PASH

Du besitzt das Holcron einer
Sith? Sorutai Naro, was hast du
vor?

SORUTAI

Die Macht der Dunklen Seite wird
die Jedi hinwegfegen. Nur jemand,
der mit ihren Fertigkeiten
vertraut ist, kann sich der
Bedrohung stellen.

(CONTINUED)

SCENE 17

SCENE 18

CONTINUED: (2)

PASH

Du kannst die Dunkle Seite nicht beherrschen. Sie wird dich verschlingen. Der Weg der Jedi ist der einzige, der uns vor der Dunkelheit schützt!

SORUTAI

Wenn du das glaubst, wird der kommende Sturm dich einfach überrollen. Ich werde meine Schüler rüsten.

PASH

Das Holocron hat dich geblendet, mein Freund. Ich werde nicht Teil deiner Machenschaften sein. Bereite dich und deine drei Schüler auf ernsthafte Konsequenzen vor; der Jedirat wird deine Absichten nicht gutheißen.

Pash wendet sich zum Gehen.

SORUTAI

Ich brauche deine Padawan.

Pash dreht sich langsam zu Sorutai um. Ungläubig.

SORUTAI

Das Holocron hat Kaila gewählt!

PASH

Bist du von Sinnen?

SORUTAI

Sie ist eine Zabrak. Feuer ist ihre Natur.

PASH

Nie, niemals werde ich dir meine Padawan überlassen! Nicht solange ich lebe.

SORUTAI

In der Tat. Alter Freund.

Pash wendet sich ab und geht.

PASH

Kaila!

Kaila tritt hinter einer Säule hervor, blickt besorgt.

PASH

Folge mir!

(CONTINUED)

SZ006 18

CONTINUED: (3)

Kaila wuselt Pash nach.

SORUTAI

Denk an meine Worte, Pash!

Arlan tritt an Sorutais Seite, blickt zu ihm hoch und dann Kaila hinterher.

ARLAN

Kaila...

Kaila blickt flüchtig über ihre Schulter zurück - ihre Blicke treffen sich noch ein letztes Mal.

Arlan macht einen Schritt vorwärts. Sorutai legt Arlan eine Hand auf die Schulter. In der anderen ruht das Holocron. Arlans Blick wandert unsicher vom Holocron zu Sorutais angespanntem Gesicht.

EXT. WALD - TAG

Pash und Kaila rasten. Pash will aus seinem Wasserkanister trinken - er ist leer. Pash stellt ihn auf den Kopf. Staubtrocken.

PASH

Ach herrje. Auch das noch.

(Pash rappelt sich übertrieben ächzend auf.) Kaila schnappt sich den Kanister.

KAILA

Übernehmt euch nicht, Meister. Ich kann den Fluss von hier aus hören.
Gehs zurück zum Fluss.

PASH

Wie aufmerksam von dir, junge Kaila.

Kaila raschelt davon.

PASH

Möge die Macht m--

KAILA

Jaja.

Pash lächelt. Kaila winkt ihm, ohne sich umzudrehen.

EXT. LICHTUNG - TAG

Moos und alte verwitterte Steinmonolithe ragen aus dem Boden. Eine gespenstische Stimmung. Kaila tritt zaghaft aus dem Wald heraus. Sieht sich um.

(CONTINUED)

SCENE 18

SCENE 19

SCENE 20

CONTINUED:

Ihr Blick fällt auf Arlan, der mit dem Rücken zu ihr auf einem der Felsen steht.

KAILA

Da hab ich wohl die falsche
Abzweigung erwischt.

Arlan dreht sich um und mustert Kaila.

ARLAN

Ein Mädchen?

KAILA

Mädchen? Und wer bist du,
Narbengesicht?

Kailas Hand wandert langsam zu ihrem Lichtschwert.

ARLAN

Welchem leichtsinnigen Jedi hast
du dafür das Messer in den Rücken
gerammt, Zabrak?

KAILA

Och, nicht doch in den Rücken.
Direkt ins Herz.

Arlan springt mit einem mächtigen Satz vom Felsen. Im
Flug zündet Arlan sein rotes Lichtschwert, schlägt nach
Kaila und rollt sich ab.

In ihrer Parade aktiviert Kaila ihre blaue Klinge, nimmt
eine verteidigende Haltung ein. Arlan umkreist sie
langsam.

EXT. WALD - TAG

Pash schreckt hoch.

PASH

Kaila.

Richtet sich auf, legt eine Hand ans Lichtschwert.
Fixiert eine Stelle am Waldesrand.

Zwei rote Lichtschwertklingen blitzen zwischen den Bäumen
auf. Vantis und Crim erscheinen.

VANTIS

Pash Sularen? Dich hätte ich hier
nicht erwartet. *ouch*

PASH

Ich mich auch nicht. Ich sehe das
Exil hat euch wohl bekommen.

(CONTINUED)

SZENE 20

SZENE 21

CONTINUED:

Vantis und Crim nehmen Pash in die Zange.

VANTIS

Wir demonstrieren gerne unsere
Dankbarkeit, nicht wahr, Crim?

Crim faucht Pash kampflustig an.

PASH

Wo ist euer Meister? Muss er sich
hinter seinen Schülern verstecken?

CRIM

Wir werden ihm Grüße von dir
ausrichten... wenn wir ihm dein
Lichtschwert überreichen.

Pash zündet ebenfalls sein Schwert.

PASH

Na dann.

Ein Kampf beginnt.

EXT. LICHTUNG - TAG

Kampf zwischen Kaila und Arlan: Arlan gewinnt die
Oberhand. Zwingt Kaila mit einem Fußtritt in die Knie. Er
holt zum Schlag aus.

Kaila kontert mit einem Machtstoß der Arlan quer über die
Lichtung ins Unterholz befördert. Stöhnend rappelt er
sich auf und putzt ein paar Zweige von seinem Gewand.
Arlan blickt Kaila an und zieht einen Mundwinkel hoch.

KAILA

Schon genug, Narbengesicht?

ARLAN

Darf ich bitten?

Arlan verbeugt sich, stürzt los. Sein Lichtschwert führt
er verkehrt in der rechten Hand. Kaila weicht unter
Arlans Angriff zurück.

Arlan stößt Kaila abermals zu Boden und entwendet ihr mit
Hilfe der Macht das Schwert, das davonpurzelt.

Als Arlan zum Schlag ausholt, stoppt sie die Bewegung mit
der Macht und tritt Arlan seitlich ins Knie.

Arlan rollt sich ab und dreht sich wieder Kaila zu.

KAILA

Genug getanzt. Was willst du?

(CONTINUED)

SCENE 21

SCENE 22

CONTINUED:

ARLAN

Wir brauchen dein Schiff.

Arlan attackiert sie wieder und Kaila weicht geschickt aus, bis sie seine Hände zu fassen bekommt und ein Gerangel um das Schwert ausbricht.

KAILA

Du willst mein Schiff? Für wen hältst du dich?

Arlan hat Kaila in einer Art Schwitzkasten, als sie ihm mit der linken Seite ihrer Stirn einen Kopfstoß gibt und sich aus dem Griff löst. Ihre Hände sind noch immer fest um Arlans geschlossen.

Arlans Muskeln spannen sich. Er dreht das Schwert herum und zwingt es an Kailas Kehle.

SORUTAI (O.S.)

Töte sie, Arlan!

Arlan hält inne. Schwert noch immer an Kailas Kehle.

ARLAN

Meister Naro? Was macht ihr hier?

Meister Sorutai nähert sich Arlan.

SORUTAI

Töte sie!

KAILA

Du bist das?

Arlans Kopf zuckt zu Kaila zurück.

ARLAN

Kaila Dain.

KAILA

Wie vielen Zabrak bist du auf deinem Weg begegnet?

ARLAN

Bloß der einen.

Er blickt Kaila in die Augen. Hin- und hergerissen.

SORUTAI

Worauf wartest du? Glaubst du nicht mehr an den Pfad, den wir beschreiten?

ARLAN

Doch. Natürlich...

(CONTINUED)

Seite 22

CONTINUED: (2)

SORUTAI

Du zögerst? Sieh' sie dir genau an, Arlan. Ich habe dir und deinen Brüdern damals das Leben gerettet und euch aus den Trümmern gezogen. Vergiss das nicht. Wo war Kaila Dain da?

ARLAN

Meister--

SORUTAI

In Sicherheit mit Pash Sularen, der mich und deine Brüder feige an den Rat ausgeliefert hat. Er und Kaila tragen Schuld daran, dass wir verstoßen wurden. Töte sie!

Arlans Gesichtszüge werden sanft. Er weicht zurück. Kaila atmet auf.

ARLAN

Ich kann es nicht.

SORUTAI

So sei es.

Mit der Macht holt sich Sorutai den Griff seiner Waffe.

ARLAN

Meister?

Sorutai zündet sein Lichtschwert.

ARLAN

Ich bitte euch, Meister! Tut das nicht!

Sorutai stürzt sich auf ihn. Arlan pariert die auf ihn einprasselnden Schläge.

ARLAN

Meister! Was ist nur in euch gefahren?

Ihre Klingen kreuzen sich erneut.

SORUTAI

Siehst du, junger Arlan? Du bist zu schwach. Du konntest die dunkle Seite der Macht nie beherrschen.

Kaila holt ihr Lichtschwert mit der Macht, zündet es, springt auf Sorutai zu. Er schnappt Kaila an der Kehle und fegt sie über die Lichtung. Sie bleibt regungslos liegen.

(CONTINUED)

Seite 22

CONTINUED: (3)

Wutentbrannt spring Arlan auf. Prügelt auf Sorutai ein.

Seine Angriffe sind so wild, dass Sorutai fast nicht nachkommt, sie zu parieren. Laut lacht der Meister auf.

SORUTAI

Gut!

Arlan pariert und erwidert die Schläge seines Meisters und drängt ihn mit einem lauten Schrei zurück.

Arlan gewinnt die Oberhand im Kampf. Seine Augen färben sich orange. Sorutai lacht irre.

SORUTAI

Ja! Zeig mir deinen Zorn! Zeig mir deinen Hass--

Arlans Klinge bohrt sich in Sorutais Brust. Überrascht blickt er nach unten und dann in Arlans hasserfülltes Gesicht. Hass weicht Entsetzen. Arlan blinzelt - seine Augen sind wieder braun.

Kaila erwacht als Sorutais Körper in sich zusammensackt.

SORUTAI

Deine Ausbildung ist abgeschlossen...

Sorutai kippt zur Seite, stirbt. Das Holocron purzelt aus seinem Umhang. Arlan begreift was er getan hat, fällt auf die Knie, umklammert das Holocron.

Kaila rappelt sich auf, kniet sich zu Arlan, nimmt sein Gesicht in ihre Hände. Mitgefühl.

EXT. WALD - TAG

Kampf zwischen Pash und Jungs.

Crim atmet schwer, sein Blick geht ins Leere, er spürt den Tod seines Meisters.

CRIM

Unser Meister ist tot!

Er reißt sein Lichtschwert hoch, um einen Hieb von Pash zu parieren.

Pash gerät in Bedrängnis.

Er schleudert Crim und Vantis mit einer Handbewegung gegen zwei Baumstämme. Hält die beiden mit der Macht hoch und verharret.

(CONTINUED)

Scene 22

Scene 23

CONTINUED:

PASH

Wir bekommen Gesellschaft.

Pash lässt die beiden los, beide landen raubtierartig am Boden.

Zwei Tie-Fighter heulen über sie hinweg, dicht gefolgt von einer Lamdafähre und wirbeln die Haare der drei auf.

CRIM

Warum ist dieser Planet plötzlich so beliebt?

EXT. STAUSEE - TAG

Die Lamdafähre setzt sanft auf einer Halbinsel im See auf.

Die Landerampe öffnet sich und Vader betritt mit sicheren Schritten den Boden. Hinter ihm beeilen sich mehrere STURMTRUPPLER aus der Fähre. Ein SCOUT nimmt vor Vader Haltung an.

SCOUT

Mein Lord, wir haben ihre Position ausgemacht.

EXT. LICHTUNG - TAG

Kaila blickt in den Wald. Besorgt. Schnappt Arlans Hand.

KAILA

Er hat uns gefunden.

ARLAN

Wer?

EXT. WALD - TAG

Pash mit geschlossenen Augen. Öffnet sie.

PASH

Skywalker.

VANTIS

Lord Vader, hier? Weshalb?

Kaila und Arlan stolpern durchs Dickicht zu ihnen. Pash erblickt das Holocron in Arlans Hand.

PASH

Deshalb.

SCENE 23

SCENE 24

SCENE 25

SCENE 26

IN SZENE 29!
IN KL.!

~~SCOUT = STURMTRUPPENFÜHRER~~
SCOUT = LEUTNANT (NICK)
26.

EXT. WALDGRENZE - TAG

Vader stolziert von der Fähre in den Wald. Scout wendet sich an die Sturmtruppen.

SCOUT

Betäubungsschuss!

Die Sturmtruppen greifen zu ihren Waffen. Vader zuckt herum.

VADER

Nein! Ich habe nicht vor Gefangene zu machen.

SCOUT

Aber mein Lord, der Imperator--

Vader würgt den Scout mit zwei Fingern.

VADER

Der Imperator ist nicht hier.

Scout fällt tot zu Boden.

Text Änderung!

EXT. WALD - TAG

VANTIS

Das Imperium kommt den ganzen Weg wegen des Holocrons?

PASH

Und wegen dessen Schlüssels.

Er blickt auf Kaila. Er fährt herum.

PASH

Er ist hier.

VANTIS

Macht euch bereit!

Sie beziehen Stellung. Pash sieht, dass Kaila zittert.

PASH

Kaila.

KAILA

Ich habe Angst, Meister.
Unendliche Angst.

Sie blickt zu Boden. Pash lächelt warm. Er hebt Kailas Kinn, ergreift ihren Padawan Zopf und schneidet ihn mit einem Messer ab. Mit einem Lächeln drückt er ihr den Zopf in die Hand.

(CONTINUED)

SZENE 27

SZENE 28

CONTINUED:

PASH

Du wirst eine großartige Jedi-Ritterin, Kaila. Du wirst deinen Weg finden. Ich weiß es. Und ich werde an deiner Seite kämpfen, solange ich atme.

ARLAN

Ich störe die Zeremonie nur ungern. Aber.

Pash und Kaila wenden sich dem Wald zu.

Mit langsamen Schritten nähert sich Vader.

VADER

Welche illustre Gesellschaft.

Kaila, Pash, Vantis, Crim und Arlan zünden ihre Lichtschwerter.

VADER

Und welch Empfang.

PASH

Du wirst nicht bekommen, was du suchst, Skywalker.

VADER

Ihr werdet nicht bekommen, was ihr sucht... mein Lord.

PASH

Du bist nicht unser Lord.

Vader atmet ruhig.

VADER

Commander!

Ein STURMTRUPPLER erscheint, macht eine Handbewegung. STURMTRUPPLER hinter ihm fächern auf, Karabiner im Anschlag.

STORMTROOPER #1

Feuer!

Blasterblitze hageln los.

Arlan, Vantis und Crim stürzen los. Aus dem Dickicht links und rechts stürmen weitere Soldaten.

Pash und Kaila haben alle Hände voll damit zu tun, die Schüsse abzuwehren, arbeiten sich aber auf die Sturmtruppen zu und töten einige.

ACTION-RUN
PLOTZLICH STÖRT VADER
VOR IHREN.
PASH + KAILA + ARLAN

Szene 28

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

Arlan ist als erster bei Vader. Er erkennt eine Lücke und sprintet auf ihn zu, springt und wird von Vader mit einer Handbewegung ins Unterholz gefegt.

Arlan rollt unsanft über den Waldboden, bis er hart einen Baumstamm trifft und liegenbleibt. Das Holocron purzelt aus seinem Gewand.

KAILA

Arlan!

Kaila kann ihm nicht zu Hilfe kommen. Sie wehrt zwei Schüsse ab, feuert selbst ihren Blaster.

Vantis ist als nächstes bei Vader. Mit großen Schritten läuft er auf ihn zu.

CRIM

Vantis! Lass mir auch was über!

Ein STURMTRUPPLER fällt, als Vantis ihm im Vorbeilaufen einen Fuß abhackt und ein weiterer, als Vantis seinen Blasterblitz zurück lenkt.

Zielsicher wehrt Vantis einen weiteren Schuss ab und reflektiert ihn zu Vaders. Dieser lässt ihn einfach in seiner Hand verpuffen; die beiden sind in Schwertdistanz.

Vantis bietet Vader kurz die Stirn, dann drängt ihn Vader mit heftigen Schlägen zurück.

Ein letzter kräftiger Hieb drückt Vantis Deckung hinunter. Vaders Klinge tötet Vantis. Leblos sackt Vantis in sich zusammen.

CRIM

Vantis! NEEEEIIN!

Crim hackt wild um sich und tötet zwei Soldaten. Er atmet schwer und starrt Vader an. Mit einer Handbewegung holt er sich das Lichtschwert des toten Vantis und greift Vader mit zwei Waffen an.

Arlan liegt ihm Wald und kommt langsam zu Bewusstsein. Arlan greift sich an den Kopf, verzieht das Gesicht.

Der Kampf zwischen Vader und Crim ist voll im Gange. Crim macht sich gut: Er trifft Vaders Rüstung, Funken sprühen.

Vader gewinnt die Überhand: Er zwingt Crim in die Knie. Mit einer kurzen Drehung des Schwertes trennt er Crims Arm ab, tritt ihn zu Boden, steigt ihm in die Kehle. Drückt. Crim wird ohnmächtig.

Vader blickt auf Kaila und Pash, die ihre letzten beiden Gegner fällen. Vader geht langsam auf sie zu.

(CONTINUED)

Szene 28

CONTINUED: (3)

Die Lichtung ist ein Schlachtfeld.

PASH

Lauf, Kaila. Nimm Vareks Schiff
und verschwinde von hier.

KAILA

Meister! Was redet ihr da?

PASH

Wenn der Imperator dich und das
Holocron in seine Fänge bekommt,
ist das gesamte Universum in
Gefahr. Geh.

(wendet sich Vader
zu)

Skywalker und ich haben noch eine
Rechnung offen.

Kaila schüttelt den Kopf. Trauer und Schmerz. Fährt ihr
Lichtschwert ein. Weicht zurück. Wendet sich ab. Läuft.

PASH: "LAUF!"

Pash stellt sich Vader in den Weg.

VADER

Dein Opfer wird ihr nicht helfen.
Früher oder später werde ich sie
finden und töten. Und mit ihr den
restlichen Jediorden.

PASH

Kein Grund für falschen Optimismus,
Skywalker.

Pash zündet sein Schwert, und die beiden beginnen sich
langsam zu umkreisen.

EXT. WALD - TAG

Kaila läuft. Jemand schnappt nach ihrem Fuß - sie
schlittert zu Boden. Zündet ihr Lichtschwert im Fall.

ARLAN

Kaila!

KAILA

Du lebst!

Sie fällt Arlan um den Hals.

ARLAN

Crim und Vantis?

KAILA

(Lord) Vader... er hat sie...

(CONTINUED)

SCENE 28

SCENE 29

CONTINUED:

Arlans Blick versteinert. Er will aufspringen. Kaila hält ihn zurück. Ihr Blick fällt auf das Holocron am Boden.

KAILA

Wir müssen das Holocron von diesem Planeten schaffen.

Arlan atmet tief ein und aus, grübelt.

ARLAN

Vaders Landafähre. Los!

Die beiden springen auf.

EXT. LICHTUNG - TAG

Pash und Vader kämpfen.

EXT. WALD - TAG

Kaila und Arlan hetzen durch den Wald.

ARLAN

Runter!

Arlan wirft sich auf Kaila. Über ihren Köpfen zerreißen zwei Blasterschüsse die Luft. Arlan hebt vorsichtig den Kopf und erkennt einen STURMTRUPPLER in einiger Entfernung.

Arlan springt auf und sprintet mit gezündetem Lichtschwert auf den Soldaten zu. Kaila gibt ihm mit ihrem Blaster Deckung und beginnt zu laufen. Arlan wehrt zwei Schüsse ab, bereitet dem Trooper ein jähes Ende.

EXT. WALD - TAG

Pash und Vader kämpfen. Pash wird müde.

VADER

Gut gekämpft, Sularen. Jetzt sterbt ihr, *SULAREN*.

Pashs letzter Angriff. Vader pariert, stößt Pash die Klinge in die Brust. Vader zieht das Schwert heraus, und Pash fällt auf die Knie.

EXT. WALD - TAG

Kaila keucht. Fällt auf ihre Knie. Der Ton wird dumpf, nur Kailas Atmen ist hörbar.

(CONTINUED)

SCENE 29

SCENE 30

SCENE 31

SCENE 32

SCENE 33

CONTINUED:

KAILA

Meister.

INTERCUT KAILA UND PASH

Pash lächelt.

PASH

Möge die Macht mit dir sein, junge Kaila.

Kailas Augen glitzern.

KAILA

Und mit euch, Pash Sularen.

Vader dreht sich zu Pash um, zündet sein Lichtschwert und enthauptet Pash mit einer Drehung aus dem Handgelenk.

EXT. WALD - TAG

Kaila zuckt zusammen, schluchzt. Arlan stürzt zu ihr, zieht sie hoch.

ARLAN

Komm schon. Wir sind fast da.

KAILA

Pash. Er ist... ist--

ARLAN

Er ist zur Macht zurückgekehrt und will, dass du lebst.

EXT. WALD - TAG

Vader fährt sein Lichtschwert ein. Verlässt das Schlachtfeld und den toten Pash.

EXT. LANDEPLATZ - TAG

Kaila und Arlan schlittern hinter zwei Bäume in Deckung. Arlan späht hinter seinem Baum hervor. ~~Fünf~~ STRUMTRUPPLER bewachen die Fähre.

ARLAN

Na toll, noch mehr von der Sorte.

Er blickt zu Kaila. Kaila lehnt an ihren Baum. Apathisch, Tränen in ihren Augen.

ARLAN

Kaila! Wir haben's fast geschafft.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Sie schluckt ihre Tränen hinunter.

ARLAN

Gib mir Deckung!

Kaila nickt.

Arlan holt Luft, springt hinter seinem Baum hervor, sprintet auf den Landeplatz zu.

Die Soldaten wenden sich zu ihm und eröffnen das Feuer. Arlan wehrt ihre Schüsse ab.

Kaila atmet noch einmal tief ein. Wappnet sich, setzt nach vorne, schießt einem Soldaten in den Kopf. Sprintet ebenfalls Richtung Landeplatz.

~~Arlan wird von einem Blasterblitz in die Schulter getroffen und schreit auf. Das gibt Kaila Ansporn.~~

Arlan und Kaila strecken die restliche drei rasch nieder.

EXT. WALD - TAG

Vader stolziert zu seiner Fähre zurück.

EXT. LANDEPLATZ - TAG

(Arlan und Kaila laufen an Bord. Die Rampe schließt sich.)

STURMTRUPPLER laufen aus dem Wald heraus.)

INT. COCKPIT FÄHRE - TAG

Kaila stürzt in den Pilotensitz. Startet die Maschine. Kontrollllichter leuchten auf.

Arlan fällt in den Copilotensitz. Hält sich die Schulter.

INTERCUT LANDEPLATZ UND COCKPIT

S.39

Sturmtruppler nähern sich.

S.38

Kaila legt einen Hebel um.

→ FROSSOR BEASTOR!

S.39

Sturmtruppler schießt, trifft das Shuttle. Funken sprühen.

S.38

Die Amaturenbeleuchtung fällt aus. Kaila blickt ungläubig, hantiert hektisch mit Schaltern.

S.39

Sturmtruppler kommen näher.

S.38

Kaila hektisch, flucht (Zabrak).

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARLAN

Was ist?

Kaila blickt ihn an. Flucht erneut, donnert ihre Faust auf die Amaturen.

Lichter springen an, der Motor surrt - die Maschine läuft!

Kaila legt einen Hebel um.

EXT. LANDEPLATZ - TAG

Vader erreicht die Fähre. Sie hebt ab.

INT. COCKPIT FÄHRE - TAG

Kaila lenkt die Fähre steil nach oben.

EXT. LANDEPLATZ - TAG

Die Fähre fliegt über Vaders Kopf hinweg. Er blickt ihr nach.

INT. COCKPIT FÄHRE

Kaila wischt sich eine Träne von der Wange, legt Schalter um. Arlan steht hinter ihr. Das Holocron in der Hand. Er berührt Kaila an der Schulter - das Holocron leuchtet. Arlans Augen blitzen gelb auf.

Kaila legt einen Hebel um. Die Sterne rundherum bilden einen Lichttunnel.

EXT. WELTALL

Die Landafähre springt in the Hyperraum.

ROLL CREDITS

VERSTECKTE SZENE

EXT. WALD - TAG

Zwei STURMTRUPPLER schleppen Crim zu Vader.

STORMTROOPER#1

Lord Vader, es gibt einen Überlebenden.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Sie lassen Crim fallen und er sackt vor Vader in die Knie.

Vader wendet sich um. Crim umklammert seinen Armstumpf und wirft Vader einen schmerz- und hasserfüllten Blick zu. Seine Augen leuchten orange. Vader macht einen langen tiefen Atemzug.

VADER

Die Macht ist stark bei
diesem da. Er wird uns noch von
Nutzen sein.

S2005 91