



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Einfluss von Filmsynchronisation auf die Zeichnung
der Charaktere am Beispiel F.F. Coppolas '*The Godfather*'“

Verfasserin

Anna Szostak

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 324 342 375

Studienrichtung lt. Studienblatt: Übersetzer Ausbildung

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

Ich danke

Tobie Mamo za wszystko

Miriam fürs Zusammendurchstehen

Herrn Prof. Kaindl für die Betreuung meiner

Diplomarbeit

Lene und Paul für das Korrekturlesen

und natürlich

Allen FreundInnen, die mich während des

Schreibens in welcher Weise auch immer unterstützt

haben

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	7
1. Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft.....	9
1.1 Frühe funktionale Ansätze.....	9
1.1.1 „Covert“ und „Overt“ Translation.....	9
1.1.2. „Primäre“ und „sekundäre“ Übersetzung.....	10
1.2 Die Skopostheorie.....	11
1.2.1 Das Primat des Zwecks.....	12
1.2.2 Die Komponente „Kultur“	14
1.2.3 Die Rolle des Textrezipienten.....	14
1.2.4 Text-in-Situation.....	16
1.2.5 Text als Informationsangebot.....	17
1.2.6 Äquivalenz und Adäquatheit.....	18
1.3 Die Theorie vom Translatorischen Handeln.....	20
1.3.1 Translation ist Kooperation.....	20
1.3.2 Rollen im translatorischen Handlungsgefüge.....	21
1.3.3 Die Expertenrolle des Translators.....	23
1.3.4 Der Text als Botschaftsträger-im-Verbund.....	23
1.3.5 Kumulative Distanzentheorie.....	24
1.3.6 Methoden translatorischen Handelns.....	25
2 Die Filmsynchronisation im wissenschaftlichen Diskurs - Die Illusion der Möglichkeit einer Illusion.....	28

2.1	Untersuchungsgegenstände.....	29
2.1.1	Lippensynchronität.....	29
2.1.2	Kinetische Synchronität und Nukleussynchronität.....	31
2.1.3	Kulturspezifische Ausdrücke.....	32
2.1.4	Synchrondolch auf sprachlicher und pasprachlicher Ebene.....	33
2.1.5	Die Stimme.....	36
2.1.6	Untertitel VS Synchronisation.....	38
2.1.7	Einfluss von Zensurbehörden und Filmverleihern.....	40
2.2	Aktanten im Synchronisationsvorgang.....	41
2.2.1	Der Besteller.....	42
2.2.2	Der Bedarfsträger.....	42
2.2.3	Der Ausgangstexter.....	43
2.2.4	Der Translator als Experte.....	43
2.2.5	Der Zieltextapplikator.....	46
2.2.6	Der Zieltextrezipient.....	46
2.2.7	Synopsis.....	47
3	„The Godfather“.....	48
3.1	Filmhandlung.....	48
3.2	Die Entstehung des Films.....	52
3.2.1	Der Regisseur Francis Ford Coppola.....	52
3.2.2	Von der Romanvorlage zum Film.....	52
3.2.3	Marlon Brando ist Don Vito Corleone.....	58

3.3	„The Godfather“ aus wissenschaftlicher Sicht.....	60
3.3.1	Das Gangstergenre.....	60
3.3.2	Die Mafia.....	61
4	Analyse von synchronisationsbedingten Veränderungen an Filmfiguren.....	62
4.1	Analyseaspekte.....	62
4.1.1	Sprachliche Untersuchungsgegenstände.....	63
4.1.1.1	Grammatik.....	63
4.1.1.2	Syntax.....	64
4.1.1.3	Stil.....	64
4.1.1.4	Vulgarismen.....	65
4.1.2	Para- und Extrasprachliche Untersuchungsgegenstände.....	65
4.1.2.1	Idiosynkratischer Stimmtyp.....	65
4.1.2.2	Sprachtempo und Sprachrhythmus.....	65
4.1.2.3	Intonation.....	66
4.1.2.4	Pausen.....	66
4.1.2.5	Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation.....	67
4.1.2.6	Sprachliche Varietäten.....	68
4.2	Die Synchronisation von „The Godfather“.....	69
4.3	Don Vito Corleone.....	70
4.3.1	Sprecher.....	70
4.3.2	Sprachtempo und Sprachrhythmus.....	71
4.3.3	Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation.....	72
4.3.4	Pausen.....	72

4.3.5	Sprachliche Varietäten.....	75
4.3.6	Stil.....	81
4.3.7	Vulgarismen.....	90
4.4	Santino „Sonny“ Corleone.....	91
4.4.1	Sprecher.....	91
4.4.2	Sprachtempo, Sprachrhythmus und Lautstärke.....	91
4.4.3	Vulgarismen.....	92
4.4.4	Stil, Syntax, Grammatik.....	96
4.4.5	Sprachliche Varietäten.....	101
4.5	Tom Hagen.....	101
4.5.1	Sprecher.....	101
4.5.2	Nationalität und sprachliche Varietät.....	102
4.5.3	Stil.....	106
4.6	Michael Corleone.....	110
4.6.1	Sprecher.....	110
4.6.2	Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation.....	111
4.6.3	Sprachliche Varietät.....	112
5	Schlusswort.....	115
6	Bibliographie.....	116
6.1	Primärliteratur.....	116
6.2	Sekundärliteratur.....	116

0. Einleitung

Wie der Titel der vorliegenden Arbeit schon verrät, soll auf den folgenden knapp über 100 Seiten untersucht werden, wie hoch der Einfluss der Filmsynchronisation auf die Figurendarstellung eines Films ist. Anhand einer Analyse der Figuren des Filmklassikers „*The Godfather*“ in der Originalversionen sowie in beiden Synchronfassungen wird erörtert, bis zu welchem Grad sich die vom Originaldrehbuchschreiber vorgesehene Charakterzeichnung verändert.

Das erste Kapitel behandelt den translatologischen Hintergrund der Arbeit, der auf einem funktionalen Ansatz beruht. Am Anfang werden kurz angerissen, Diller und Kornelius sowie Julianne House, die als Vorläufer funktionaler Theorien. Danach folgen detaillierte Ausführungen zu den funktionalen Theorien von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer sowie Justa Holz-Mänttari, die als translationswissenschaftliches Gerüst der Diplomarbeit dienen.

Im zweiten Kapitel wird ein Überblick über die praktischen sowie theoretischen Aspekte der Filmsynchronisation gegeben. Es soll nicht nur erläutert werden, wie synchronisiert wird, sondern auch mit welchen Aspekten dieses Gebiets sich verschiedenste Theoretiker damals und heute beschäftigten. Gegen Ende des Kapitel wird schließlich versucht, die theoretischen Grundlagen der funktionalen „Theorie vom Translatorischen Handeln“ von Holz-Mänttari mit der Praxis der Filmsynchronisation zu verbinden. Dabei wird ihr Modell von den Aktanten im Translationsvorgang auf die Aktanten im Synchronisationsprozess angewendet und somit eine Verbindung geschaffen zwischen Translatologie und Filmsynchronisationspraxis.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, dem Film „*The Godfather*“. Es enthält eine genaue Beschreibung der Filmhandlung, die Geschichte zum Entstehungsprozess des Films, kurze Biographien des Regisseurs Francis Ford Coppola sowie des Hauptdarstellers Marlon Brando, sowie einige filmwissenschaftliche Überlegungen zu diesem Film.

Das vierte Kapitel beginnt mit der Darstellung der Analysepunkte, die nötig waren, um eine objektive Analyse der Filmfiguren in allen Fassungen durchführen zu können. Dabei werden die Charaktere nicht nur auf die rein sprachlichen Aspekte ihrer Darstellung, die sich durch die Dialoge im Drehbuch, beziehungsweise das Synchrondrehbuch, ergeben. Neben Grammatik, Syntax, Stil und Vulgarismen¹, fließen auch nichtsprachliche Elemente der Figurendarstellung, nämlich der idiosynkratische Stimmtyp, Sprachrhythmus, Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation, Akzent, Sprachtempo, Intonation, sowie Pausensetzung in die Analyse mit ein. Sie sind ein integraler Bestandteil der Zeichnung einer Filmfigur und daher von großem Interesse für diese Arbeit. Es soll aufgezeigt werden, in welcher Weise sich die Figuren durch die Synchronisation verändern, wer diese Veränderungen vornimmt und inwiefern sie -gemäß dem funktionalen Ansatz- die Funktion der Filmübersetzung erfüllen, beziehungsweise von ihr abweichen.

¹ Obwohl sonst nur ein kleiner Aspekt auf dem Gebiet der Lexik, kommt man in einem Gangsterfilm, wie „*The Godfather*“, nicht umhin, Vulgarismen als eigenen Analysepunkt einzufügen.

1. Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft

Funktionale Theorien in der Translationswissenschaft wurden in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt und sehen die Frage nach der Funktion eines Textes und somit auch die Frage nach der Funktion einer Translation als wichtigsten und ersten Schritt bei der Überlegung, wie sich eine Übersetzung gestalten sollte. Genau diese Entwicklung in der Wissenschaft machte viele Texte, die vorher als unübersetzbar galten, erst übersetzbar. Übersetzungen von Gedichten, Filmen und ähnlichen Textsorten galten immer als Ausnahme zu der Vorstellung von einer guten und korrekten Übersetzung. Ist Übersetzung aber keine reine Übertragung von einer Sprache in eine andere Sprache, sondern ein dynamischer Text, bei dem in erster Linie auf die Funktion hin von einer Kultur in eine andere Kultur mit Hilfe von Sprache übersetzt wird, so ist auch ein Text, der nicht wörtlich übersetzt wird, eine angemessene Translation.

Im Folgenden soll dargestellt werden, wie die funktionalen Theorien von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1984) und Justa Holz-Mänttari (1984) entwickelt wurden und welche Inhalte sie vermitteln.

1.1. Frühere funktionale Ansätze

1.1.1. „Covert“ und „Overt“ Translation

Einer der ersten Ansätze in Richtung funktionale Theorien wurde von Julianne House (1981) veröffentlicht. House unterscheidet zwischen „*covert translation*“ und „*overt translation*“. Bei der ersten Art der Translation gleicht der Rezipient der Ausgangskultur dem Rezipienten der Zielkultur. Das Translat soll sich lesen, als ob es ursprünglich in der Zielsprache verfasst worden wäre. Der Translator bleibt hier im Idealfall unbemerkt. Die „*overt translation*“

hingegen wird laut House angewendet, sobald eine direkte Übernahme der Funktion des Originals nicht möglich ist. Dem Leser des Textes ist bei dieser Art der Übersetzung bewusst, dass er vom Ausgangstextproduzenten nicht direkt angesprochen wird und nicht zum Kreis der intendierten Textrezipienten gehört (vgl. House 1981: 185-211).

Diese Translationsstrategie soll sich laut House nach der Textsorte richten. Die Textsorte entscheidet darüber, welche Art der Translation der Translator anwenden muss. Reiß und Vermeer merken aber an, dass die Funktion „in bestimmten Situationen über die Textsorte dominieren kann“ (Reiß & Vermeer 1984: 48). Ihrer Meinung nach sollte es eine funktionale Theorie geben, die die Textsortentheorie mit einschließt und nicht umgekehrt. House sieht die funktionale Translationstheorie nämlich lediglich als Ausnahme zur Textsortentheorie (vgl. Reiß & Vermeer 1991: 52).

1.1.2. „Primäre“ und „sekundäre“ Übersetzung

Die Translationstheorie von Diller und Kornelius beruht genauso auf einem funktionalen Ansatz. Sie unterscheiden zwischen „primärer Übersetzung“, die eine unsichtbare Translation beschreibt, bei der der Übersetzer in die Rolle eines primären Textverfassers schlüpft und eine unmittelbare Kommunikation zwischen Sender und Empfänger simuliert wird und „sekundärer Übersetzung“, die dem Zieltextempfänger mitteilt, was der Ausgangstextsender dem Ausgangstextempfänger mitteilen wollte. (Diller & Kornelius 1978: 52ff)

Trotz erster funktionaler Ansätze definieren Diller und Kornelius Translation immer noch als Wiedergabe von Bedeutung und lassen die kulturelle Komponente außen vor. Ein Übersetzungsvorgang, bei dem die kulturelle Komponente aktiv in die Übersetzungsstrategie miteinbezogen werden muss, ist in dieser Theorie die Ausnahme von der Regel. Reiß und Vermeer fordern im Unterschied dazu eine einheitliche Translationstheorie, die alle Fälle umfasst und bei der eine Ausgrenzung von Ausnahmen überflüssig ist (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 52ff).

1.2. Die Skopostheorie

Reiß und Vermeer veröffentlichten 1984 die „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“ und legten damit den Grundstein für viele darauffolgende funktionale Theorien. In der Translationswissenschaft auch „Skopostheorie“ genannt², erlangte diese Publikation bald großes Ansehen in Fachkreisen und ist bis heute ein Standardwerk der Translatologie.

Lange davor war man der Überzeugung, dass man bei einer Übersetzung nie alle Ebenen des Ausgangstextes berücksichtigen kann. Wenn man die Wahrung des Sinns als oberstes Prinzip annimmt, so gehe der Stil des Textes verloren. Umgekehrt könne eine allzu wörtliche Übersetzung oft den wahren Textsinn nicht wiedergeben. Reiß und Vermeer kritisierten diese Auffassung, die bis dahin vorherrschte, da sie Fragen nach kulturspezifischen Aspekten außer Acht ließ. Diese Vernachlässigung der kulturellen Komponente bei der Translation resultierte daraus, dass selten die nonverbale Kommunikationsebene in Überlegungen miteinbezogen wurde. Bis zur allgemeinen Translationstheorie von Reiß und Vermeer wurden die kulturspezifischen Teile eines Textes höchstens als eine der vielen Schwierigkeiten bei der Transkodierung von einem Sprachsystem in ein anderes erwähnt. Laut Reiß und Vermeer soll jedoch Translation nicht gleich Transkodierung sein. Sie waren nicht damit einverstanden, dass Experten auf dem Gebiet der Translation bis dahin von Translation als einem „zweistufigen Kommunikationsvorgang“ (Reiß & Vermeer 1984: 41) sprachen. Im translationswissenschaftlichen Diskurs ging man nämlich fast ausschließlich von der Translation als einem Vorgang aus, der zwei Schritte umfasst. Der erste beinhaltet das Verstehen des Ausgangstextes, der zweite Schritt sieht die Produktion des Zieltextes vor. Diese Reduktion auf Verstehen und Wiedergeben eines Textes als Definition für Translation ist ungenügend und entspricht nicht den tatsächlichen Vorgängen beim Verfassen eines Translats. Translation als reine Übertragung eines Textes der in einem bestimmten Sprachcode verfasst wurde, in einen anderen Sprachcode, gleicht eher einer mathematischen Gleichung als einem humanwissenschaftlichen Vorgang. Die Translation als Transkodierung

² Dieser Name basiert auf dem Grundsatz der Theorie, welcher die Frage nach dem Sinn und Zweck (gr. Skopos) einer Übersetzung als Voraussetzung für eine gelungene Translation vorsieht, siehe 1.2.1.

zu bezeichnen würde außerdem bedeuten, dass es nur eine richtige Interpretation eines Textes und somit nur eine richtige Übersetzung gäbe (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 54ff).

Zwar gibt es davor einige Ansätze, die in die Richtung einer funktionalen Theorie zeigen; sie behandeln das Thema „Funktion“ jedoch nur peripher und setzen die Funktionsfrage nicht als Maßstab für eine gelungene Übersetzung. Zum ersten Mal wird nun der Fokus auf die Funktion eines Textes gelegt. Eine Änderung der Funktion wurde bis zu diesem Zeitpunkt nicht als mögliche Option in der Translationstheorie besprochen.

1.2.1. Das Primat des Zwecks

Wie bereits erwähnt, steht bei Reiß und Vermeer (1984) die Funktion an erster Stelle bei der Erstellung einer Übersetzung. Diese Idee leitet sich von der Annahme ab, die Translation sei in erster Linie eine Handlung ³. „Eine Handlung bezweckt die Erreichung eines Zieles und damit die Abänderung eines bestehenden Zustandes.“ (Reiß & Vermeer 1984: 95)

Ein angestrebter Zustand wird von einem oder mehreren Menschen eingeschätzt. Daraufhin wird eine Handlung vollführt, um diesen Zustand zu erreichen. Das bedeutet, dass der Aktant die Situation, in der er sich befindet, untersuchen muss, um sich darauf die richtige Strategie zu Erreichung seines Zieles wählen. Dabei muss er bedenken, was sinnvoll oder „normenbedingt“ in der Handlungssituation ist und welche kulturspezifischen Normen für bestimmte Handlungen in bestimmten Situationen gelten. Ein Aktant kann immer aus einer begrenzten Variantenmenge wählen, wenn er sich gesellschaftskonform verhalten will⁴. Normen sind kulturbedingt und können sich auch im Laufe der Zeit ändern. Sie sind „Vorschriften für rekurrentes Verhalten (Handeln) in Situationstypen.“ Reiß und Vermeer nehmen an, dass der Mensch „situationsadäquat“ handeln muss, um ein Ziel zu erreichen (Reiß & Vermeer 1984: 97). Eine Handlung ist dann erfolgreich, wenn sie als situationsadäquat betrachtet werden kann. Der Grad der Erreichung der Adäquatheit kann aber laut Sender, Empfänger, oder außenstehenden Dritten jeweils unterschiedlich sein. Die

³ Tatsächlich wird Translation als ein Weiterhandeln bezeichnet, da die Produktion und Rezeption des Ausgangstextes bereits eine abgeschlossene Handlung darstellen und Translation ohne vorher stattgefundene Kommunikation nicht existieren kann (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 95).

⁴ Hier wird natürlich davon ausgegangen, dass sich der Aktant gesellschaftskonform verhalten will.

Handlung ist dann erfolgreich, wenn sie von beiden Kommunikationspartnern Sender und Empfänger, als erfolgreich interpretiert und identifiziert wird. Diese Strategie lässt immer noch Freiraum dafür, wie der Mensch sein Ziel erreichen will. Wie man das Handlungsziel erreicht ist weniger wichtig als das ans Ziel kommen an sich. Daraus kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass die Funktion sich dem Ziel unterordnen muss und auch eine Funktionsänderung eines Textes zulässig ist, wenn dadurch das gewünschte Ziel erreicht werden kann (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 18f).

Ähnliche Erfahrungen, ein ähnlicher kultureller Background und die Disposition, in der sich die Aktanten befinden tragen zu einer geglückten Kommunikation bei. Vollständiges Verständnis kann es nicht geben, weil der Mensch nie ganz über seine Subjektivität hinausdenken wird können. Bis zum Protest eines Aktanten gilt eine Aktion als geglückt. Dieser Erfolg tritt ein, wenn die Handlung in der Situation des Rezipienten verstanden werden kann und sie für ihn sinnvoll ist. Im Falle eines Buches, eines Filmes kann der Textsender diese Reaktion nur antizipieren. Hier kommt es zu keiner direkten Kommunikation zwischen Sender und Empfänger (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 108). Ausgehend vom griechischen Begriff „Skopos“, der mit „Zweck“, „Ziel“ oder „Funktion“ übersetzt wird, bauen Reiß und Vermeer ihre Translationstheorie auf dem Primat des Skopos auf. Sie verwenden die drei deutschen Übersetzungen nahezu synonym, differenzieren jedoch auch ausdrücklich zwischen diesen drei Begriffen. Das Ziel der Translation als Handlung steht über allen anderen Fragen und hat oberste Priorität. Die Arbeit des Translators beginnt also bei der Analyse der Zieltextfunktion. Ist diese eruiert, muss festgestellt werden, welche Funktion oder welche Funktionen ein Text haben muss, um dieses Ziel zu erreichen. Die Funktion hat wiederum einen bestimmten Zweck zur Erfüllung eines Ziele (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 95-101). Dabei ist es wichtig hervorzuheben, dass es auch mehrere Zwecke, Funktionen und Ziele geben kann, die in einer Hierarchie zu einander stehen und sinnvoll sein müssen. Diese Hierarchie wird vom Translator in einer Analyse festgelegt und ist besonders dann wichtig, wenn nicht alle Skopoi berücksichtigt werden können und man einen unter den Tisch fallen lassen muss (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 103).

1.2.2. Die Komponente „Kultur“

„Bei einem Transfer in ein anderes Sprach- und Kulturgefüge ändern sich notwendigerweise und trivialerweise die Elementwerte, weil sie in andere Zusammenhänge kommen. Es kann gar nicht die Implikationsmenge des Ausgangstexts wiedererscheinen“ (Reiß & Vermeer 1984: 104). Eine Übersetzung kann in zwei verschiedenen Kulturen nie auf die gleiche Art und Weise rezipiert werden. Der Ausgangstext wurde für ein Publikum in einer anderen Kultur verfasst und nur in Ausnahmen wird der Ausgangstext im Hinblick auf ein Zieltextpublikum verfasst. Die Kultur eines Textempfängers ist maßgeblich entscheidend für seine Sicht auf die Welt. Das gilt nicht nur für seine Sprache mitsamt ihren idiomatischen Ausdrücke, Eigennamen, umgangssprachlichen Floskeln und ähnlichen sprachkulturellen Phänomene, die nur von den Angehörigen einer bestimmten Kultur erkannt und angewendet werden, sondern auch für ein gewisses gemeinsames Wissen einer Kulturgemeinschaft. Reiß und Vermeer heben hervor, dass „(...) Translation keine Transkodierung ist, da die Relation von Bekanntem und Unbekannten kulturspezifisch variiert“ (Reiß & Vermeer 1984: 110). Daher muss der Translator das jeweilige Vorwissen der Rezipienten der Zielkultur kennen und wissen, welche Ausdrücke einer genaueren Erklärung bedürfen und welche nicht. Bei Translation geht es um mehr als die einfache Sprachmittlung. Kulturspezifische Ausdrücke und Formulierungen muss der Übersetzer erkennen und sie gemäß seiner gewählten Translationsstrategie in die Zielkultur übersetzen. Er muss antizipieren können, welche Ausdrücke dem Zieltextempfänger unbekannt sein werden, welche einer näheren Erklärung bedürfen oder welche er eins zu eins übernehmen kann. Die soziokulturelle Einbettung eines Textes und das Vorwissen und Hintergrundwissen der Ausgangskultur bzw. der Zielkultur spielen eine große Rolle und sind Faktoren, die der Translator beim Verfassen des Zieltextes berücksichtigen muss (vgl. Reiß & Vermeer 1984 24-28).

1.2.3. Die Rolle des Zieltextrezipienten

„Bei jeder Translation wird auf eine intendierte Rezipientenschaft hin übersetzt/gedolmetscht“ (Reiß & Vermeer 1984: 85). Dieser intendierte Rezipientenkreis wird auch als

„Adressatenschaft“ bezeichnet. Es sind dies jene Rezipienten, die sich der Verfasser als Rezipienten vorstellt. Der Textproduzent hat eine mehr oder weniger genaue Vorstellung von der „Informationsbedürftigkeit“ des Empfängers (Reiß & Vermeer 1984: 73). Somit ist auch der Empfänger indirekt an der Entstehung des Textes beteiligt. Obwohl die dem Translator nicht immer bewusst ist, so hat auch er bei der Verfassung des Zieltextes immer einen oder mehrere Rezipienten vor Augen, für die er übersetzt. Der Text richtet sich deshalb nach den Erwartungen, die er vom Zieltextempfänger hat (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 69, 83ff). Auch wird die Translationsstrategie danach gewählt wie die Zielkultur sich eine Translation vorstellt, wie sie erwartet informiert zu werden (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 85). „Informationsregeln sind kultur-, sprach- und funktionsspezifisch“ (Reiß & Vermeer 1984: 87) und werden innerhalb einer Kultur erlernt.

Da die Funktion eines Textes von den Adressaten abhängig ist, kann der Skopos variieren und ist demzufolge eine flexible Größe, die sich bei jeder Translation ändert, da das Handlungsziel durch den neuen Rezipientenkreis zwangsläufig einer Änderung unterworfen wird. Für den Translationsprozess muss berücksichtigt werden, dass der Translator zuerst auch Rezipient ist, der den Ausgangstext bis zu einem gewissen Grad immer auch subjektiv interpretieren wird. Er muss sich aber, um eine zufriedenstellende Übersetzung produzieren zu können, in die Rolle des Zieltextempfängers versetzen und eine auf ihn abgestimmte Funktion wählen. Die Translationsfunktion ist deshalb niemals vorgegeben. Sie wird in mehreren Gedankenschritten vom Übersetzer gewählt. Da jeder Mensch einen Text anders rezipiert, muss der Translator zuerst in die Rolle des wahrscheinlichen Ausgangstextempfängers schlüpfen und versuchen den Text so zu verstehen, wie dieser ihn verstanden haben wollte. Zusätzlich muss er sich vorstellen können, wie ein Rezipient in der Ausgangsprache ihn verstehen würde. Der Mensch sieht die Welt aufgrund seiner Enkulturation in verschiedene Gemeinschaften, seiner individuellen Disposition sowie als Vertreter gewisser anerkannter Werte und Traditionen. Als zusätzliche Schwierigkeit kommt hinzu, dass die Rezeption des intendierten Empfängers des Ausgangstextes selbst oft anders ist, als es vom Sender intendiert wurde. Auch diese Situation muss der Translator in seiner Überlegungen mit einfließen lassen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 69f).

Die Schwierigkeit für den Translator ergibt sich dadurch, dass bei jeder individuellen Rezeption nur ein Teil der vielen unterschiedlichen Interpretationsweisen erschlossen wird.

Es kann nicht mehr oder weniger, richtiger oder falscher verstanden werden, sondern lediglich anders. Es gibt auch Informationen, die bei einer Aussagen mitschwingen und die vom Empfänger hineininterpretiert werden, also in der Ansicht des Empfängers im Informationsangebot⁵ der Äußerung des Senders enthalten sind, obwohl dieser es gar nicht gewollt hat. Auch aus dieser Tatsache kann man schließen, dass Translation kein umkehrbarer Prozess ist und es nicht nur eine richtige Lösung für eine gute Translation geben kann. „Man kann nicht nicht kommunizieren“ (Watzlawick 1996: 53). So lautet eines der fünf Axiome von Verhaltensforscher Paul Watzlawick. Kommunikation enthält demnach immer eine Botschaft, auch wenn sie auf der Ebene des Unterbewussten gesendet wird. Die Entscheidung, welche Funktion letztendlich der Zieltext verfolgen soll, liegt beim Translator.

Man kann demnach bei der Translation nicht von einer zweistufigen Kommunikation sprechen, wenn sich bei jeder neuen Rezeption das kulturelle Vorwissen ändert und andere Verbalisierungsstrategien verfolgt werden müssen. Der Translator muss auf eine neue Situation eingehen. Der Kontext in dem ein Text entsteht, sowie der Kontext, in dem er rezipiert wird, sind maßgeblich für die Translationsstrategie (vgl. Reiß & Vermeer 1984 41f).

1.2.4. Text-in-Situation

Reiß und Vermeer vertreten die Ansicht, dass sich bei kultureller Distanz (Zeit- und/oder Raumdistanz) die Funktion des Textes in der Regel fast immer ändert. Diese Annahme erklären sie damit, dass es keine Funktion a priori gibt, sondern sie durch ein Verstehen und Interpretieren Textes in einer Situation entsteht. Die vom Textproduzenten intendierte und auf das Zielpublikum zugeschnittene Textfunktion wird in einer anderen als der vom Ausgangstextproduzenten antizipierten Rezeptionssituation ihr Ziel verfehlen. Deswegen muss der Text vom Translator eine andere Funktion erhalten. Bei der Translation wird niemals der reine Textsinn übertragen, sondern der „Textsinn-in-Situation“ (Reiß & Vermeer 1984: 58). Das heißt, dass der Textsinn und die Textfunktion sich je nach Situation ändern und vom Translator unterschiedlich interpretiert werden müssen, um eine funktionsgerechte Übersetzung zu verfassen. Die Funktion eines Textes muss in einer neuen Situation verändert

⁵ Auf den Begriff „Informationsangebot“ soll in Kapitel 1.2.5. noch genauer eingegangen werden.

werden, da den neuen Rezipienten andere Hintergrundinformationen bekannt sind. Der Translator als Zieltextproduzent muss eine geeignete Strategie für eine neue Situation wählen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 57f).

Ein Text wird immer in einer bestimmten Situation rezipiert und deshalb ist seine Interpretation immer zum Teil individuell und subjektiv. Zu einem Großteil ist aber, wie bereits erläutert, die Textrezeption laut Reiß und Vermeer vom Kulturraum abhängig, da die Situation, in der eine Interaktion stattfindet, kulturell vorgegeben ist. Dazu kommen noch aktuelle äußere Gegebenheiten, sowie innere und soziale Bedingungen der Interaktionspartner sowie ihr Verhältnis zu einander. All diese individuellen und überindividuellen Merkmale machen jede Situation einzigartig und nicht wiederholbar. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 18).

1.2.5. Text als Informationsangebot

Ein Text verändert sich laut Reiß und Vermeer in jeder Rezeptionssituation. Er ist eine variable Größe, da die Informationen, die er enthält von jedem Rezipienten anders interpretiert werden. Information in einem Text kann deshalb lediglich als ein Angebot an Informationen bestehen, weil der Textproduzent nie genau die Information vermitteln können wird, die er zu vermitteln versucht. Seine Realität unterscheidet sich von der jedes anderen. Nur im Idealfall versteht der Textempfänger den Text ganz genauso, wie es der Textsender intendiert. Die Rezeption der Informationen ist umso geglückter, je besser der Textproduzent seine Zielgruppe kennt oder umgekehrt. Gleiche soziale Stellung, gleicher Kulturraum und gleiche Wertvorstellungen erleichtern den Kommunikationsprozess. Auch ist der Ausdruck „Informationsangebot“ sinnvoller, weil ein Textsender nicht immer genau das ausdrücken kann, was er mitteilen will. Diese Situation tritt ein, wenn er nicht die richtigen Worte findet, also nicht genau weiß, wie er dem Empfänger seine Botschaft vermitteln soll oder nicht auf den Textempfänger eingehen kann oder will (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 26, 35).

Für die Translationstheorie bedeutet diese Textdefinition, dass die Information an die Rezipienten der Ausgangskultur zur Untermenge der Information an die Rezipienten der Zielkultur wird. „Translation sei als Informationsangebot über ein Informationsangebot

beschreibbar“ (Reiß & Vermeer 1984: 67). Das bedeutet, dass die Translation eine Metainformation über die Ausgangsinformation bietet. Ein Text ist laut Reiß und Vermeer ein Angebot an Informationen, die ein Sender einem Empfänger vermitteln will. Der Translator muss sich der Differenzen zwischen Perzeption von Ausgangstextproduzent und Ausgangstextempfänger sowie Ausgangstextproduzent und Zieltextempfänger bewusst sein und diese Grenzen überwinden können. Es gilt für ihn so viele Informationen wie möglich aus dem Informationsangebot des Ausgangstextproduzenten heraus zu lesen und dann die seiner Meinung nach wichtigen und relevanten Informationen in ein Informationsangebot für den Rezipienten in der Zielsprache zu übertragen. Der Translator entscheidet, welche Teile des Informationsangebots des Ausgangstextes er im Zieltext für den Zielrezipienten verbalisieren will. Translation ist demnach keine Fortsetzung der Kommunikation mit anderem Code, sondern eine Information über eine bereits stattgefunden Kommunikation. Der Translator kommuniziert nicht direkt mit dem Zieltextempfänger, sondern informiert über eine Situation, in der Kommunikation zwischen einem Ausgangstextproduzenten und einem Ausgangstextempfänger stattgefunden hat. Die Arbeit des Translators besteht darin, ein Informationsangebot über das erste Informationsangebot zu verfassen. Diese Definition des Textbegriffes erlaubt es auch dem Translator die Funktion eines Textes zu verändern und gibt ihm mehr Spielraum bei der Verfassung eines Translats. Er ist nicht nur Handwerker, sondern auch ein kreativ tätiger Sender eines Textes, bei dem er darüber entscheidet, wie er das Informationsangebot des Ausgangstextsenders nützt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass weder Text noch Informationsangebot oder auch Information nur eine einzige Interpretationsmöglichkeit zulassen. Selbst der Text ist „kein Angebot, sondern wird als solches interpretiert“ (Reiß & Vermeer 1984: 72). Daraus folgern Reiß und Vermeer, dass ein Text keine Funktion per se hat, sondern diese vom jeweiligen Textproduzenten erhält. Eine Funktionsänderung soll nicht die Ausnahme zur Funktionskonstanz sein sondern umgekehrt (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 67-75).

1.2.6. Äquivalenz und Adäquatheit

Der Äquivalenzbegriff war lange Zeit ein wichtiges Thema im translationswissenschaftlichen

Diskurs. Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Zieltext galt als wichtigstes Kriterium für eine korrekte Übersetzung. Was als äquivalent gilt, hat sich im Laufe der Jahrhunderte und Jahrzehnte gewandelt, genauso wie sich die Vorstellung von einer guten Übersetzung⁶ nicht nur einmal geändert hat. Es ist ein Begriff, der sich in der Praxis als durchaus dynamisiert und nicht statisch betrachtet wurde. Gerade durch diese Dynamisierung, die in der Translatologie Einzug gehalten hat fanden Reiß und Vermeer es sei an der Zeit, diesen Begriff durch einen angemesseneren Begriff zu ersetzen. Denn nicht immer ist das Ziel einer Übersetzung die Äquivalenz der Texte. Reiß und Vermeer wollen den Begriff der Äquivalenz durch „Adäquatheit“ ersetzen, weil es für das Erreichen eines Übersetzungszieles oft richtiger ist, einen inäquivalenten Text zu produzieren. In einigen Fällen sollen zudem nur Textsegmente äquivalent sein und zusammen keinen äquivalenten Text ergeben. Dieser Fall tritt zum Beispiel ein, sobald nur ein Teil des Informationsangebots genutzt werden soll (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 133).

Außerdem umfasst ein Begriff, wie „Textäquivalenz“ auch automatisch die kulturelle Äquivalenz, die jedoch nur erreicht werden kann, wenn die Ausgangskultur tatsächlich auch gleichzeitig die Zielkultur ist oder ihr sehr ähnelt. „Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ (Reiß & Vermeer 1984: 139f). Diese Kulturgleichheit kann Ziel einer Übersetzung sein, wenn eine gleiche Funktion auch gleicher Ebene existiert und diese Textfunktionsgleichheit auch angestrebt wird. Wenn das Übersetzungsziel aber ein anderes ist, ist die Forderung nach Textäquivalenz ein unnötiges Hindernis. Der Äquivalenzbegriff würde eine Funktionsvarianz nicht zulassen. Sobald sich aber die Adressatenschaft ändert, kann eine Textäquivalenz nicht mehr die oberste Priorität sein. Bei anderen Rezipienten eines Textes verfolgt der Textproduzent ein anderes Ziel, die Textfunktion ändert sich zwangsläufig und meistens ist Äquivalenz unmöglich. Eine adäquate Übersetzung hingegen ist immer möglich, da sie dem Translator freie Hand lässt, den Text auf den Rezipienten hin zu produzieren, also auf seine Bedürfnisse als Rezipient einzugehen (Reiß & Vermeer 1984: 146f).

Es wird nicht, wie bereits erwähnt, von einem Sprachcode in einen anderen übersetzt, sondern „man übersetzt adäquat, wenn man die Zeichenwahl in der Zielsprache konsequent

⁶ Als „gute“ Übersetzung sei hier ein Translat bezeichnet, das von allen Aktanten als gelungener Kommunikationsvorgang akzeptiert wird.

dem Zweck der Übersetzung unterordnet“ (Reiß & Vermeer 1984: 139). Die vorhandenen Sprachzeichen dienen dabei zwar zur Bestimmung des Skopos; sie sind aber nicht unantastbare oder unveränderbar zu übernehmende Größen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 139).

Durch diesen neu eingeführten Begriff können auch verschiedene Arten der Übersetzung, wie zum Beispiel die wörtliche Übersetzung, die Interlinearversion oder das kommunikative Übersetzen⁷ als korrekte Übersetzungen anerkannt werden, sofern sie adäquat zur Zieldtextfunktion sind. Es gibt somit keine richtige oder falsche Übersetzung. Jede Übersetzung hat ihre Berechtigung, sofern sie ihre Funktion erfüllt (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 135ff).

1.3. Die Theorie vom Translatorischen Handeln

Justa Holz-Mänttari veröffentlicht 1984 eine translationswissenschaftliche Arbeit, die der Skopostheorie in ihrer alles umfassenden Grundfrage nach der Funktion sehr ähnlich sieht und doch mit einer ganz eigenen Terminologie sowie einer größeren Orientierung an der Praxis aufwarten kann. Holz-Mänttari betont, dass der Funktionsbegriff ein dynamischer Begriff ist. Es sollen in der Translation keine allgemeingültigen Regeln geschaffen werden. Vielmehr soll ihre Theorie Anleitung, Hilfe und Stütze für den Übersetzer sein. Er soll dank ihnen seine eigene Translationsstrategie finden und danach ein Textprofil erstellen können.

1.3.1. Translation ist Kooperation

Ausgehend von Serebrennikow (1977) stellt Holz-Mänttari gleich zu Beginn fest, dass Handlungen zur Erfüllung eines Zweckes dienen und in einer Situation stattfinden. Dieses Erkenntnis, die wir auch schon bei Reiß und Vermeer (1984) finden, ist die Basis ihrer „Theorie vom Translatorischen Handeln“ (vgl. Holz-Mänttari 1984: 26).

Die menschliche Kommunikation dient zur Koordinierung von Kooperation. Der

⁷ Kommunikatives Übersetzen bezeichnet bei Reiß und Vermeer die Anfertigung eines Translats, das nicht als Übersetzung erkannt wird (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 135).

Mensch benützt Kommunikation als Mittel, um seine Handlungen zu koordinieren. Die Sprache ist dabei Teil eines Kooperationsmusters, das zur Erlangung von Kooperation geschaffen wurde. Um die aktionale und damit auch die kommunikative Kooperation koordinieren zu können, muss ein Botschaftstransfer stattfinden. Der Kommunikationsinitiator transferiert einen Sachverhalt und verfolgt damit ein bestimmtes Ziel und eine Kooperationsstrategie. Er überlegt sich, wie er etwas ausdrücken kann und transferiert danach seine Botschaft über einen Botschaftsträger. Findet die Botschaftsübertragung auf direktem Wege vom Sender zum Empfänger statt, kann man von einer Interaktion sprechen. Translation ist deshalb laut Holz-Mänttari keine Interaktion, weil kein direkter Kontakt zwischen den Kooperanten besteht. Sie spricht in diesem Kontext von „Translation als Kooperation“. Der Translator ist Überbringer der Nachricht, aber nicht Initiator der Kommunikation. Auch Ausgangstextproduzent und Zieltextempfänger stehen in keiner direkten Interaktion miteinander, da zwischen ihnen der Translator steht (vgl. Holz-Mänttari 1984: 26ff).

1.3.2. Rollen im translatorischen Handlungsgefüge

Holz-Mänttari definiert folgende Handlungsrollen im translatorischen Kooperationsgefüge: Am Anfang steht der „Besteller“, der den Auftrag gibt, einen funktionsgerechten Text für eine bestimmte Situation zu erstellen. Er löst die Kettenreaktion aus, die am Ende zur Rezeption einer Übersetzung führt. Nicht selten ist er gleichzeitig auch der „Bedarfsträger“ (Holz-Mänttari 1984: 109) also derjenige, der die Übersetzung benötigt.

Der „Ausgangstexter“ (Holz-Mänttari 1984: 109) ist der Produzent des Ausgangstextes. Er kann vom Bedarfsträger oder vom Besteller veranlasst werden, einen Text zu produzieren und diesen im Hinblick auf eine andere Zielkultur verfassen. Meistens erstellt er jedoch unabhängig von Besteller und Bedarfsträger einen Text, der nur für ein Ausgangstextzielpublikum bestimmt ist. Erst später wird die Entscheidung gefällt, ihn übersetzen zu lassen.

Der Besteller beauftragt den Translator als Experten für die Textproduktion als Hilfsmittel zur transkulturellen Kommunikationshandlung. Der fertige Zieltext wird an den

„Zieltextapplikator“ übergeben, der gleichzeitig der „Zieltextrezipient“ (Holz-Mänttari 1984: 109) sein kann, aber nicht muss. Der Applikator arbeitet mit dem Translat und bestimmt, wer den Text rezipiert (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109ff).

Im Gefüge sind alle einzelnen Elemente wichtig und beeinflussen bzw. aktivieren sich gegenseitig. Alle Aktanten vollziehen Handlungen, die aus einander resultieren und auf einander bezogen sind. Jede Rolle und jeder Aktant spielt einen wichtigen Part in der Gesamtheit. Jeder Teilnehmer an der Handlung verfolgt innerhalb seiner eigenen Handlung ein Ziel. Jede einzelne Handlung hat einen Zweck und über allen diesen Handlungszwecken steht der Gesamtzweck (vgl. Holz-Mänttari 1984: 111f). „Das Gesamtziel des Initiators ist das oberste Steuerelement des Handlungsgefüges“ (Holz-Mänttari 1984: 107). Alle Handlungen sind der Haupthandlung des Translationsinitiators untergeordnet. Sein Skopos, sein Handlungsziel ist allen anderen unterzuordnen, da er in der Hierarchie an oberster Stelle steht (vgl. 1984: 107)

„Deshalb steuert der Zweck der Haupthandlung die kommunikative Handlung und beide zusammen die translatorischen Handlungen des Translators (...)“ (Holz-Mänttari 1984: 113). Der Translator kann sich nicht unabhängig von allen anderen Rollenträgern eine eigene Übersetzung nach seinen persönlichen Vorlieben und Maßstäben kreieren. Er ist gebunden an seinen Auftrag, der die Analyse und Miteinbezugnahme aller Handlungen und aller Aktanten umfasst. Die Funktion, die er für seinen Text wählt, ist vorgegeben durch den Hauptzweck der Haupthandlung, die eine kommunikative Handlung in Bewegung setzt (vgl. Holz-Mänttari 1984: 113).

Alle an der translatorischen Handlung beteiligten Personen haben eine Vorstellung vom korrekten Ablauf einer Translation. Diese ist bedingt durch gesellschaftliche Normen, die sich im Laufe der Zeit ändern können. „Translation ist ein gesellschaftlich institutionalisiertes Kooperationsmuster und folgt einem spezifischen Handlungskonzept“ (Holz-Mänttari 1984: 114). Dennoch zeigt sich durch die Aufteilung in diverse Handlungsrollen auch, dass es keine generelle Handlungssteuerung gibt, sondern diese immer fallspezifisch und individuell ist. Die einzelnen Handlungsteilnehmer beeinflussen den Ablauf der Handlung und sehen sich zur gleichen Zeit gezwungen an bestimmte Normen zu halten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 107).

1.3.3. Die Expertenrolle des Translators

Translatorisches Handeln ist ein spezifisches Handeln in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, in der zur Vollführung bestimmter spezifischer Handlungen der Mensch auf die Hilfe eines Experten auf diesem Gebiet angewiesen ist. Translation ist, wie bereits erwähnt, ein Teil eines Gefüges von Handlungen, das auf eine Haupthandlung ausgerichtet ist. In diesen Handlungen kommt jedem Aktanten eine gewisse Rolle zu. Der Übersetzer hat in diesem Gefüge den Status eines Experten.

Holz-Mänttari definiert die Rolle des Translators, als einen auf „transkulturellen Botschaftstransfer“ spezialisierten Hersteller von Texten, der ein „gesellschaftliches Kooperationsmuster“ erfüllt (1984: 23). Die Gesellschaft ist auf die Expertise des Übersetzers angewiesen, genauso wie es ohne Bedarf an Übersetzungen die Rolle des Translators nicht gäbe. Um seine Aufgabe gut erfüllen zu können, muss der Übersetzer über eine fundierte Fachkompetenz verfügen. Diese umfasst die Sachtheorie sowie die Fähigkeit sie in die Praxis umsetzen zu können (vgl. Holz-Mänttari 1984: 23).

Der Expertenstatus wird von der Gesellschaft geschaffen, die gewisse Forderungen an ihre Fachpersonen stellt. In einer Gesellschaft werden Experten durch Experten-Institutionen ausgebildet. Die Translationswissenschaft ist eine solche Institution und bildet mit ihren theoretischen Ansätzen einen Grundstein für die Translationspraxis. Leider kommt es vor, dass zwar die Expertenhandlung institutionalisiert wird, sie aber nicht nur von Experten ausgeführt wird. Dies hat zur Folge, dass Produkte, die nicht von Experten erstellt werden, nicht als unprofessionell erkannt werden und es bei Nichtgelingen zu einer Rufschädigung des Berufsstandes führt (vgl. Holz-Mänttari 1984: 91f).

1.3.4. Text als Botschaftsträger-im-Verbund

Wir finden bei Holz-Mänttari auch eine neue Definition des Textbegriffes vor. Er ist hier ein „Botschaftsträger-im-Verbund“ (Holz-Mänttari 1984: 58). Eine Botschaft entsteht immer dann, wenn man das Gemeinte zwecks Kooperation in eine kommunizierbare Form bringen will. „Botschaft“ heiße also eine gesamtzielorientierte mentale Vorstellung, die auf aktionale Kooperationssteuerung ausgerichtet ist“ (Holz-Mänttari 1984: 58). Ziel der

Kommunikationspartner ist die Kooperation, die durch die Kommunikation erreicht wird. Dazu müssen sie Botschaften erstellen und geeignete Botschaftsträger wählen, um ihre Botschaften zu übermitteln. Als Botschaftsträger bezeichnet Holz-Mänttari alle Kommunikationsmedien. Um eine Botschaft zu vermitteln können auch mehrere Botschaftsträger zusammen benutzt werden. Die Wahl des Botschaftsträgers liegt beim Übermittler der Botschaft (vgl. Holz-Mänttari 1984: 58)

Der Botschaftsträger besteht aus „Sach- und Strategieinhalten“ (Holz-Mänttari 1984: 31). Die Botschaften darin enthalten nicht nur Informationen, sondern auch eine Steuerfunktion, sowie eine aktionsangemessene Beeinflussungsstrategie zur Erreichung des Kommunikationszieles. Der Ersteller des Botschaftsträgers lädt denselben mit diesen Inhalten auf. Zuerst erfolgt die Konzeption der Botschaft auf gedanklicher Ebene. Dabei wird laut Holz-Mänttari nie das Gesamtziel aus den Augen verloren. Erst nach der gedanklichen Erfassung des Textes kommt die „Konzeption und Produktion von Botschaftsträgern, also die Zuordnung von Botschaften zu Botschaftsträgern und damit die Ausrichtung von Botschaften auf die Steuerung kommunikativer Kooperation.“ (Holz-Mänttari 1984: 30f)

Auch bei Holz-Mänttari spielt die Kulturfrage eine wichtige Rolle in der Übersetzungspraxis. Der Text, bzw. der „Botschaftsträger-im-Verbund“ ist immer kulturspezifisch und wird im Hinblick auf ein gewisses kulturelles Gefüge verfasst. „Durch Handlung wird ein Ausschnitt aus dem Denk- und Kulturraum aktiviert.“ (Holz-Mänttari 1984: 33) Da der Denkraum eines Menschen aber größer ist als sein Kulturraum, kann er über diesen hinausdenken. Das heißt, dass seine Perzeption zwar durch seine Kultur beeinflusst wird, er aber trotzdem ein Individuum mit eigenen Erfahrungen und Ansichten bleibt.

1.3.5. Die kumulative Distanzentheorie

Durch die Handlungssituationen und Aktantenpositionen im translatorischen Handlungsgefüge ergeben sich diverse Kommunikationsdistanzen. Das bedeutet, dass verschiedene Aktanten sich in verschiedenen Positionen und Situationen befinden und diese Einfluss haben auf die Art der Ausführung der Handlungen. Jede Person im Gefüge ist mit ihren individuellen und überindividuellen Vorstellungen für eine subjektive Auffassung ihrer Aufgabenerfüllung verantwortlich (vgl. Holz-Mänttari 1984: 57).

In der Kommunikationssituation ergibt sich zusätzlich eine Distanz zur aktionalen Handlung, die durch Kommunikation überbrückt wird. Diese nennt Holz-Mänttari „Handlungssituations-Distanz“ oder auch „Kooperations-Distanz“ (Holz-Mänttari 1984: 60). Die Kommunikation ist Teil der Kooperation und gleichzeitig dient sie zur Thematisierung von Kooperation. Der Mensch kommuniziert, um ein von ihm gestecktes Kooperationsziel zu erreichen. Durch Kommunikation entsteht eine Distanz zu Kommunikation, da der Mensch darüber nachdenkt, wie er sich ausdrücken kann, um sein Ziel, die aktionale Kooperation, zu erreichen. Um ein Gelingen der Kooperation zu erzielen, müssen die Kooperationsdistanzen, die aus Sachverhalten und Koordinationsstrategien bestehen, zwischen den Kooperanten thematisiert werden (vgl. Holz-Mänttari 1984: 58ff).

Die Expertendistanz der Translators besteht darin, dass er Experte für Textproduktion ist, nicht aber Experte für die Kommunikationssituation, in der der Ausgangstext verfasst bzw. der Zielttext rezipiert wird. Wo Distanzen wie diese auftreten, werden die Aufgaben in einer arbeitsteiligen Gesellschaft aufgespalten und Experte für die Überbrückung eingesetzt. Der Translator als Experte hat gelernt diese Distanzen zu überwinden. Er muss recherchieren und analysieren mit welcher Absicht die Kommunikation initiiert wurde (vgl. Holz-Mänttari 1984: 61f).

1.3.6. Methoden translatorischen Handelns

Wie muss nun der Translator idealerweise vorgehen? Ganz entscheidend ist in der translatorischen Praxis die Planung der Translation als zweckgerichtete Handlung mit klar definiertem Ziel. Der erste Gedankenschritt ist die Festlegung der Funktion und des Zwecks der Translation, also der Zweck der kommunikativen Handlung. Die Bestimmung der Translationsfunktion umfasst alle Handlungsrollen im translatorischen Handlungsrahmen sowie ihre Beziehungen als Gefüge zu einander. Jeder einzelne Rollenträger hat Einfluss auf die Funktion und muss deshalb vom Translator untersucht werden. Der Funktionsbegriff ist zudem wichtig für ein nachvollziehbares Arbeiten, sowie eine Evaluierung des Translats. Der Übersetzer kann während seiner Arbeit immer wieder überprüfen, ob er gemäß der von ihm festgelegten Funktion übersetzt und die Entscheidungen betreffend seines Endprodukts vor

seinem Auftraggeber rechtfertigen. Der Botschaftsträger, den der Übersetzer erstellt, muss in erster Linie funktionsgerecht sein. Translation ist Kommunikation, die kulturelle Barrieren mit Hilfe von geeigneten Botschaftsträgern überwindet. Die Überwindung kultureller Unterschiede bei Ausgangs- und Zielpublikum spielt eine maßgebliche Rolle bei der Bestimmung der Textfunktion und der darauffolgenden Wahl des Botschaftsträgers (vgl. Holz-Mänttari 1984: 30ff).

Nachdem zuerst die Bedarfsfaktoren des Zieltextes vom Übersetzer untersucht wurden, wird das Ausgangsmaterial untersucht. Dazu hat Holz-Mänttari ein Bau- und Funktionsanalysemodell erstellt, um den Ausgangstext untersuchen zu können. Dies ist ein unumgehrbarer Schritt, da der Ausgangstext einen Botschaftsträger für einen Rezipienten in einer Situation verfasst, die ganz anders ist, als die Rezeptionssituation, in die sich der Zieltextempfänger befindet. Der Translator muss zuerst das Material untersuchen, mit dem er arbeiten wird. Mit Holz-Mänttaris Bau- und Funktionsanalysemethode können alle wichtigen Aspekte eines Textes erfassen. Basierend auf der „Lasswell-Formel“⁸, einer Fragenkette zur Erfassung von Textinhalten (Wer-was-wann-wo-warum-wozu-wie?) baut die Autorin die Frage nach der Situation ein, die zu jeder W-Frage dazugestellt werden soll. Diese Überlegung dynamisiert die Analyse eines Textes und stellt den Bezug zur Textproduktion als Handlung dar. Holz-Mänttari betont immer wieder die Wichtigkeit der Segmentierung einzelner Analyseteile, durch die nicht ihre Isoliertheit sondern ihre Bedeutung für den Gesamttext sichtbar wird (vgl. Holz-Mänttari 1984: 45ff, Holz-Mänttari 1984: 99).

Die Ergebnisse werden in einer Evaluierungsphase zu einem Befund zusammengetragen. Die Segmente werden hinsichtlich ihrer Funktionsgerechtigkeit im Hinblick auf Ausgangstext und Zieltext untersucht. Durch die Erfassung der Funktion der Elemente und ihrer Relation zu einander in der Produktions- sowie der Rezeptionsphase kann der Translator ein Profil für den Botschaftsträger erarbeiten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 127). Es muss festgelegt werden, was die Botschaft beinhalten soll und infolgedessen welcher Botschaftsträger gewählt werden kann oder muss. Wann tritt die Rezeptionssituation ein? Zu welchem Zweck und für welchen Rezipienten in welcher Situation wird getextet? Um was zu

⁸ Stammend aus der Kommunikationswissenschaft lautet die „Laswell-Formel“: „Who says what in which channel to whom with what effect?“
(<http://www.kommunikationsglossar.de/de/glossar/kommunikationsforschung.html> [12.09.2009]).

bewirken? Diese Analyseschritte sind essentiell für ein korrektes Arbeiten und für das Erzielen einer hohen Produktqualität. Bei der Botschaftsträger-Analyse muss zwischen Botschaftsträger des Ausgangstexts und der des Zieltextes deutlich unterschieden werden. Dazu muss man die Segmente untersuchen und evaluieren. Durch die Botschaftsträgeranalyse kann über die sprachliche Intuition eines *native speakers* hinaus gearbeitet werden. Der Translator muss sich nicht auf sein Sprachgefühl verlassen, welches auch oft trügerisch sein kann, sondern kann seine Arbeit wissenschaftlich fundieren (vgl. Holz-Mänttari 1984: 114ff).

Bei der Bestimmung der Bedarfsfaktoren kann zusätzliches Material erforderlich sein, welches der Translator zusammenfassen muss. Recherchen sind ein fester Bestandteil der Arbeit eines Übersetzers (vgl. Holz-Mänttari 1984: 149). Sie dienen „zum Klären von Sachverhalten und kulturspezifische Koordinationsstrategien“ und „zum Erarbeiten von Ausdrucks- und Verknüpfungsmitteln in den Arbeitssprachen oder anderen Zeichengefügen“ (Holz-Mänttari 1984: 149). Die Produktspezifikation kann umso genauer werden, je mehr Informationen der Translator über die Applikationssituation des Zieltextes vom Besteller bekommt. Rücksprache mit dem Besteller ist wünschenswert. Auch der Bedarfsträger sollte aktiver Kooperationspartner in dieser Arbeitsbeziehung sein. Um sein Kommunikationsziel zu erreichen sollte es in seinem Interesse sein, dem Translator als erklärender Berater zur Seite zu stehen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 157f)

Gegen Ende ihrer Ausführungen beschreibt Holz-Mänttari das translatorische Handeln als „analytisch-synthetisch-evaluatives und kreatives Handeln“ (Holz-Mänttari 1984: 120). Das Übersetzen ist eine analytische Tätigkeit, weil eine Botschaft auf ihre Bau- und Funktionsweise analysiert wird. Die synthetische Komponente kommt dazu, wenn alle einzeln untersuchten Elemente zu einem Ganzen zusammengefügt werden müssen. In der evaluativen Phase werden die gewonnen Befunde beurteilt und der Situation und der Funktion zugeordnet. Trotz aller Theorie und wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden bleibt dem Übersetzer genügend Freiraum um kreativ sein zu können. Das Material, mit dem der Translator arbeitet, ist zwar vorgegeben, doch erschafft er durch eigenständiges Handeln und eigenständige Entscheidungen neues Material (vgl. Holz-Mänttari 1984: 119f).

2. Filmsynchronisation im wissenschaftlichen Diskurs - Die Illusion der Möglichkeit einer Illusion

Die Synchronisation ist seit ihrem Erscheinen ein Stiefkind der wissenschaftlichen Betrachtung gewesen. Die Ursache dafür war nicht etwa mangelndes Interesse, sondern eher die Frage, wie man denn diese höchst komplexe Textgattung in eine andere Sprache übersetzen soll. Stellte bis dato die Übersetzung von Texten in Radiosendungen, Opern oder Liedern die größte Herausforderung für einen Translator dar, so wurde Filmtranslation auf den ersten Blick zu einer Unmöglichkeit. Durch die zusätzliche Erschwernis der Anpassungen des übersetzten Dialoges an ein unveränderbares Bild entsteht aber nicht nur eine große Barriere sondern auch eine neue Kunstform, eine neue Herausforderung. Der Synchronspezialist Caillé vertrat etwa seinerzeit die Meinung, die Filmsynchronisation sei die höchste Kunst des Übersetzens und habe der Lyrikübersetzung ihren Rang abgelassen (vgl. Caillé 1960: 103-109). Mit dem Film wurde eine neue Gattung Text geschaffen, die den Begriff „Multimedialität“ bis zum Äußersten ausgeschöpft. Nicht nur wird der Text gelesen oder gesungen. Zusätzlich kommt nun das Bild dazu. Und es bewegt sich. Oft wird die Filmtranslation mit der Lyrik- oder Liedübersetzung verglichen, weil auch hier Rhythmus, Metrik und Länge vorgegeben sind (vgl. Rowe 1960: 118). Über eine Funktion für eine gelungene Filmsynchronisation ist man sich einig: Sie soll die Illusion wahren (vgl. Herbst 1994: 237).

Laut Ansicht der Produzenten der Synchronfassungen ist das Endprodukt dann gelungen, wenn die qualitative und quantitative Lippsynchronität so gut wie möglich gewahrt wird. Das Produkt sollte den Anforderungen des Klienten entsprechen und dabei gleichzeitig die Synchronisationskonventionen der Zielkultur wahren. Mit anderen Worten orientieren sich Synchronstudios in erster Linie an den technischen und wirtschaftlichen Aspekten der Filmübersetzung. Die Wissenschaften nehmen dabei nur eine beobachtende und analysierende Stellung ein. Die Filmübersetzungswissenschaft ist immer eine Randerscheinung in der Übersetzungstheorie sowie der Filmwissenschaft gewesen. In der Translatologie war es erst mit dem Durchbruch der funktionalen Theorien, in denen

28

multimediale Texte und die unvermeidbaren Veränderungen in ihren Übersetzungen akzeptiert werden konnten, möglich, die Filmübersetzung als tatsächlich machbar anzusehen.

2.1. Untersuchungsgegenstände

Die Themen- und Analysegebiete in der Filmsynchronisation sind vielfältig. Der Figurensynchronität wird dabei nur peripher Beachtung geschenkt. Zwar wird das Thema oft angeschnitten, doch da man in der ihr übergeordneten Filmsynchronisationstheorie zu keinem Konsens kommen kann, stellt sich die kleinere Fragestellung nach der Veränderung der Figuren durch die Synchronisation nur am Rande. Sie setzt sich in verschieden hohen Maßen aus allen Themenbereichen zusammen, auf die in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird. Ich möchte am Schluss jedes Unterkapitels darauf eingehen, inwieweit die vorgestellten Eigenarten und Symptome der Filmsynchronisation Einfluss auf die Charakterzeichnung in den Synchronfassungen haben.

2.1.1. Lippensynchronität

In der Praxis, wie auch in der Theorie, ist man sich seit den Anfängen des Synchronisierens darüber einig, dass die Synchronität des Tons zum Bild die Essenz einer guten Synchronisationsarbeit ausmacht. Der Zuschauer muss darüber hinweggetäuscht werden, dass die Stimmen, die er hört nicht den Personen gehören, die er sieht. Es darf ihm nicht auffallen, dass Ton und Bild nicht exakt miteinander korrelieren. In erster Linie geht es um die Wahrung der Lippensynchronität⁹, welche natürlich niemals vollständig erreicht werden kann. Im Allgemeinen wird unterschieden zwischen qualitativer und quantitativer Lippensynchronität. Bei der ersteren geht es darum, dass die Länge des Gehörten mit der Dauer der Lippenbewegungen zusammenpasst, auch „Isochronie“ genannt. Ihre Einhaltung kann sich besonders in der Sprachkombination Englisch-Deutsch als äußerst schwierig

⁹ Mit „Lippensynchronität“ sei die Synchronität zwischen den Lippenbewegungen und -stellungen der Schauspieler auf der Leinwand und den auf einer Tospur hinzugefügten zielkultursprachlichen Wörtern und Lauten in einer Synchronfassung gemeint.

erweisen, da die deutsche schriftlich fixierte Übersetzung eines englischen Originaldialogbuches durchschnittlich um bis zu drei mal länger ist. Außerdem wird im Englischen die Lautsubstanz durch *weak forms* und andere satzphonetische Erscheinungen verkürzt. Deshalb ist es nur verständlich, dass für die Synchronisation in der Regel immer nach der kürzest möglichen Version gesucht wird (vgl. Götz 1995: 223). Von Vorteil ist es, wenn der Mund des Schauspielers nach seinem Dialogteil noch eine Weile geöffnet bleibt. Dann kann man als Synchronregisseur nämlich noch den einen oder anderen Laut einfügen. Pausen kann man auch übersprechen, wenn der Schauspieler in der Einstellung nicht deutlich erkennbar ist (vgl. Maier 1997: 96). Wenn die Silbenzahl in der englischen Version geringer ist, als in der deutschen Version, kommt es zu einer „Bewegungsarmut“ der Lippen (vgl. Maier 1997: 93-97). Die dadurch veränderte Sprechgeschwindigkeit verfälscht jedoch den Charakter und sollte daher eher vermieden werden.

Als qualitative Lippensynchronität bezeichnet man die Synchronität zwischen den Lippenbewegungen, die während einer Äußerung in der Ausgangssprache vorkommen und der Äußerung in der Zielsprache. Eine exakte Gleichheit ist natürlich nicht realistisch und deshalb auch nicht Ziel der Synchronisation. Absolute Zeitgleichheit von Lauten ist bei einer Übersetzung unmöglich. Es reicht oft, wenn ähnliche Laute annähernd zur gleichen Zeit ausgesprochen werden. Die Qualität einer Synchronfassung hängt davon ab, wie auffällig solche Asynchronien sind. Wird erst mal eine extreme Asynchronie bemerkt, wird der Zuschauer ab diesem Zeitpunkt verstärkt auf die Lippenstellung achten. Die Illusion wird dadurch zerstört und das Ziel der Synchronisation nicht erreicht. Viele Abweichungen werden oft nicht bemerkt, weil man kontextbedingt gewisse Worte erwartet und Ungereimtheiten automatisch korrigiert werden (vgl. Herbst 1994: 65). Lediglich wenn die Mundpartie z.B. durch Lippenstift betont wird, oder der Mund in einem close-up besonders groß und nah zu sehen ist, muss beim Synchronisieren exakter auf die Lippensynchronität geachtet werden. Wird fürs Kino synchronisiert, so muss auch bedacht werden, dass die Lippenstellungen auf der großen Leinwand viel deutlicher zu sehen sind (vgl. Herbst 1994: 30f). Als einer der ersten, die sich mit dem Thema auseinandersetzten, schuf Fodor (1969) eine Art Gebrauchsanweisung für die Synchronisation, als deren oberstes Ziel er die Wahrung der Lippensynchronität vorsah. Er stellte unter anderem die Forderung nach einer detaillierten Analyse der Lippenstellungen und ihrer Ähnlichkeit zu einander in den verschiedenen

Sprachen. Da solch eine Untersuchung sehr mühsam, zeit- und kostenintensiv wäre, ist sie für die Synchronisationspraxis nicht brauchbar. Obwohl sich alle darüber einig sind, dass die Illusion gewahrt werden und muss, haben spätere Analysen wie z.B. die des Linguisten Thomas Herbst ergeben, dass die Toleranzschwelle beim Publikum in dieser Hinsicht sehr hoch ist. Für sprachwissenschaftliche Untersuchungen sind laut Herbst zwei Fragen wichtig, und zwar „inwieweit sich verschiedene Laute in ihren Artikulationsbewegungen so weit ähneln, dass sie füreinander eingesetzt werden können, ohne daß Abweichungen bemerkt werden.“ und „inwieweit bemerkbare Abweichungen vom Zuschauer wahrgenommen werden“ (vgl. Herbst 1994: 32). Die Perzeptionsforschung hat herausgefunden, dass Laute erst nach einer gewissen Zeit erkannt werden. Zudem lenkt das Bild auch von den Lippenbewegungen ab. Auch bei langsamen, exakten Sprechen ist keine exakte Korrelation nötig. (vgl. Herbst/Götz 1987: 15) „Man kann davon ausgehen, dass zur Realisierung eines Phonems ca. eine zwanzigstel Sekunde benötigt wird (bei mäßig schnellem Sprechen), und Differenzen um mehrere zwanzigstel Sekunden werden höchstens von geschulten Beobachtern bemerkt.“ (Götz 1995: 224) Es geht in erster Linie darum, den Zuschauer zu täuschen. Es darf ihm unter keinen Umständen auffallen, dass die Lippenbewegungen der Schauspieler nicht mit dem übereinstimmen, was sie sagen. Hat man erst einmal eine Unstimmigkeit bemerkt, so ist das Auge geschärft für alle weiteren „Fehler“ und der Filmgenuss ist ab diesem Zeitpunkt eingeschränkt. Auch eine gute Eingliederung des Tons in den Film, also der Geräusche und der Musik kann von Ungenauigkeiten ablenken (vgl. Herbst 1994: 15). Wenn der Dialog sich so anhört, als wäre er live und gleichzeitig mit dem Bild am Filmschauplatz aufgenommen worden, so kann das von Asynchronien bei den Lippenbewegungen ablenken.

2.1.2. Kinetische Synchronität und Nukleussynchronität

Laut Candace Whitman-Linsen ist bei der Filmsynchronisation die kinetische Synchronität viel wichtiger als die Lippensynchronität. Um eine vollständige Synchronität zwischen Bild und Ton zu erreichen, müssen nicht nur die Lippenbewegungen mit dem Dialog übereinstimmen. Genauso wichtig ist auch die Korrespondenz zwischen dem Gesprochenen

und der Gestik bzw. der Mimik. Dabei wird bei der Synchronisation besonders darauf geachtet, dass die Betonung einer Äußerung genau mit der Mimik oder der Gestik zusammenpasst (vgl. Whitman-Linsen 1992: 33-39). Diese Synchronität zwischen durch Mimik oder Gestik besonders betonten Äußerungen und den dementsprechenden Gesichtsausdrücken und Gesten wird als „Nukleussynchronität“ bezeichnet (vgl. Rowe 1960: 117)¹⁰. Nuclei müssen beim Synchronisationsprozess zuerst erkannt und angezeichnet werden. Diese Art der Synchronität ist fast noch wichtiger als die qualitative und quantitative Lippensynchronität. Ungereimtheiten fallen hier besonders leicht auf und werden vom Publikum als Fehler stark wahrgenommen. Wenn der Schauspieler ein Wort durch Wechsel der Lautstärke oder Tonhöhe besonders betont und dabei seine Augenbraue hebt oder auf etwas zeigt, muss auch in der Synchronfassung die Stelle, an der die Augenbraue hochgezogen wird, stimmlich betont werden.

2.1.3. Kulturspezifische Ausdrücke

In der Filmsynchronisationsgeschichte kann man beobachten, wie sich der Wandel von einer eindeutschenden zu einer anglisierenden Übersetzungstradition vollzog. Am Anfang der Filmübersetzung herrschte ein anderes Verständnis von Filmtranslation vor. Die Symptome einer als "Alemannitis" (Maier 1997: 72) bezeichneten Kinderkrankheit der Filmübersetzung waren eingedeutschte fremdsprachige Ausdrücke. Dollar wurde zu Mark, Mister Smith zu Herr Schmid. Erst später wurde erkannt, dass es lächerlich wirkt, Kulturspezifika einzudeutschen. Heute besteht ein Trend in die umgekehrte Richtung. Maier bezeichnet diese neue Erscheinung als „Anglitis“. Dabei werden nun so viele englische Begriffe wie möglich übernommen (vgl. Maier 1997: 72ff).

Es stellt sich die Frage für den Dialogbuchautor, inwiefern er den Lokalkolorit des Filmes wahren will und infolgedessen kulturspezifische Ausdrücke unübersetzt lässt. Er wird entscheiden, was richtig ist, um den Erzählfluss nicht zu stören, und was am logischsten für die Handlung ist. Das Zielpublikum soll sich zwar dessen bewusst sein, dass der Film in einer anderen Kultur spielt, es soll aber gleichzeitig das Gefühl haben, dass er auch auf das

¹⁰ Vgl. auch Götz 1995: 224, Herbst 1994: 50

Vorwissen seines Kulturkreises hin gedreht wurde. Laut Hesse-Quack ist „das Wesentliche bei der Synchronisation [...] das Erfassen der fremden Mentalität und das Übertragen derselben ins Deutsche bzw. die fremde Mentalität verständlich zu machen“ (Hesse-Quack 1969: 211). Will der Dialogbuchautor das Publikum die Fremdheit der Ausgangskultur spüren lassen, so wird er versuchen weniger einzudeutschen. Will er es vergessen lassen, dass es einen fremdsprachigen Film sieht, so wird seine Strategie dementsprechend anders ausschauen. Das Problem besteht darin, dass die technischen Gegebenheiten der Filmsynchronisation keine Fußnoten oder langen Erklärungen für Kulturspezifika erlauben. Infolgedessen werden Kompromisse gemacht und nicht alle soziokulturellen Komponenten werden bei der Übersetzung berücksichtigt. Wenn Symbole der Ausgangskultur in der Zielkultur nicht vorhanden sind wird der Drehbuchautor versuchen, ein ähnliches Symbol zu finden oder er lässt es ganz aus. Alle Übersetzungsebenen zu berücksichtigen, also die semantische, die pragmatische, die grammatische und die kontextuelle, ist schier unmöglich. Entweder werden Kulturspezifika durch ein adäquates Äquivalent ersetzt oder der Ausdruck wird aus der Originalsprache übernommen, um das Lokalkolorit zu wahren. Es kommt darauf an, welche Strategie der Dialogbuchregisseur verfolgt. Sehr oft scheint diese Entscheidung willkürlich gefällt zu werden und es kommt innerhalb eines Filmes zu Diskrepanzen. Natürlich kann man manche Vorgaben im Film nicht durch beliebige deutsche Kulturspezifika ersetzen. „Die Synchronübersetzung unterliegt hier stärkeren Beschränkungen, weil der situativ-referentielle Rahmen unabänderlich vorgegeben ist, wobei es übersetzerisch zu kaum lösbaren Diskrepanzen kommen kann“ (Herbst 1994: 233). Dasselbe gilt für kulturspezifische Sprachvarietäten, auf die nun im Folgenden näher eingegangen wird.

2.1.4. Synchrondeutsch auf sprachlicher und parasprachlicher Ebene

Die Besonderheiten des Synchrondeutschen zeigen sich auf zwei Ebenen. Die erste umfasst die schriftliche Fixierung des übersetzten Texts. Die zweite Ebene kommt ins Spiel, sobald der Text gesprochen wird. Denn gewisse Bedeutungselemente, wie Dialekt, Akzent, Lautstärke, Tonhöhe oder Schnelligkeit, können nur in gesprochener Sprache übertragen

werden. All diese paralinguistischen Merkmale sind sprach- und kulturspezifisch und sie alle tragen gewisse Bedeutungen. Mit ihnen werden Klischeevorstellungen, Konnotationen und Charaktereigenschaften verbunden. Sie alle wirken ein auf die Zeichnung eines Charakters und sind nicht selten von großer Wichtigkeit für die Handlung eines Films. Oftmals sagt ein gesprochener Text mehr aus, als sein schriftliches Pendant (vgl. Herbst 1994: 70f). Diese paralinguistischen Merkmale, die bestimmte Reaktionen und Interpretationen auslösen, gilt es für das Zielpublikum richtig zu übertragen. Wobei für die Filmsynchronisation wieder die Funktion gilt, die gleiche Wirkung beim Zielpublikum zu erreichen, von der man vermutet, dass sie für das Ausgangspublikum vorgesehen war.

An Synchronfassungen wird nicht selten kritisiert, dass sie keine natürliche Sprache enthalten, sondern ein vereinheitlichtes Hochdeutsch, das es in der Realität gar nicht gibt. Es ist aber notwendig, dass im Synchronfilm ein nicht regionales Deutsch gesprochen wird, da ein Film nicht nur in verschiedenen Regionen innerhalb Deutschlands verstanden werden soll, sondern auch in Österreich und in der Schweiz. Aus demselben Grund wirkt es leider auch unnatürlich, weil sonst nur Nachrichtensprecher hochdeutsch reden und selbst da gibt es regionale Unterschiede. Wenn das Sprachniveau und der Sprachstil im englischen Originalfilm von der Standardsprache abweichen, sind diese meist regional gefärbt und können schwer ins Deutsche übernommen werden. Deswegen ist es oft einfacher, diese Ausdrücke zu nivellieren. In deutsch synchronisierten Filmen herrscht eine neutrale, nicht regionale hochsprachliche Standardsprache vor. Einen regionalen amerikanischen Dialekt durch einen regionalen deutschen Dialekt zu ersetzen würde auf den Zuschauer befremdlich wirken. Wieso sollte denn ein Farmer in Texas auf einmal bayrisch reden? Dies würde die Illusion brechen. Von Besonderem Interesse für diese Arbeit und das Thema der Figurendarstellung ist die Sprache der Charaktere. Dazu gehören sehr oft verschiedene regionale Dialekte und Akzente und fast immer ein bestimmter Soziolekt. Bei der Translation muss immer bedacht werden, welche Konnotationen mit einer Sprachvarietät assoziiert werden. Man wird versuchen dieselbe Reaktion beim Zielpublikum auszulösen, von der man annimmt, dass sie beim Ausgangspublikum stattgefunden hat (vgl. Rowe 1960: 119, Pruys 1997: 96).

Oft wird fälschlicherweise ein Dialog von Angehörigen einer niedrigeren sozialen Klasse mit sehr informeller Sprache übersetzt (ungrammatikalische Wendungen, einfache

Wörter). Nicht immer ist dieser Vorgang richtig. Jedoch hat man oft keine Wahl, wenn ein regionaler Dialekt im Originalfilm in der Zielkultur nicht existiert. Jeder regional markierte Dialekt ist aber gleichzeitig auch sozial markiert. Er wird mit einer gewissen sozialen Schicht verbunden und löst gewisse Vorstellungen aus. Es ist deshalb meistens unmöglich einen englischen Dialekt ins Deutsche zu übertragen, weil er immer mit einer bestimmten Region verbunden wird (vgl. Herbst 1994: 97).

Erschwerend hinzu kommen sogenannte „*visual reminders*“ vor, die den Zuschauer daran erinnern, dass der Film in einem anderen Land spielt. Dies sind alle Gegenstände oder Bilder im Film, die Geschriebenes enthalten, wie z.B. Straßenschilder, Buchtitel oder Briefe (vgl. Rowe 1960: 119f, Götz 1995: 222). Früher wurden fremdsprachige Briefe, Buchdeckel, Notizen und Schilder ausgetauscht¹¹. Heute wird eine Übersetzung in Untertiteln angezeigt, wenn es wichtig für die Handlung ist (vgl. Pruys 1997: 100). Interessanterweise brechen zwar regional gefärbte Sprachvarietäten die Illusion, nicht aber das Deutsch an sich. Dies mag an der Synchrontradition liegen, die den Zuschauern von Kindesbeinen an im deutschsprachigen Raum antrainiert wird. Vielleicht wird aber auch die eigene Muttersprache nie bewusst als fremd oder unpassend wahrgenommen.

Die Synchronsprache ist eine künstliche Sprache; oft wird von einer „Verarmung der Sprache“ geredet. Es kommt zu einer Vereinheitlichung der Sprache. Der künstlerisch gestaltet Text wird zu einem künstlichen Text (vgl. Whitman-Linsen 1992: 118-121). Die „in den Originalen vorfindbare Differenzierung von Charakteren und Situationen durch sprachliche Wendungen geht über in mehr stereotypisierte Formen“ (Hesse-Quack 1969: 141) und idiomatische Wendungen. Für den Charakter typische Wendungen werden geopfert, da der Text für das Zielpublikum genauso vertraut klingen sollte wie der Ausgangstext für das Ausgangskulturpublikum. Kollektive Konnotationen und Klischees spielen eine große Rolle bei der Filmübersetzung. Auch wird das Präteritum zu häufig verwendet. Im Deutschen wird in der gesprochenen Sprache das Perfekt verwendet, um von Vergangenen zu berichten. Eine weitere Veränderung kommt dadurch zustande, dass die Grundmotivation der Synchronisation die Verständlichkeit der Aussagen ist. Es werden also auch Passagen, die im Original unverständlich gesprochen wurden in der deutschen Version deutlich ausgesprochen (vgl. Pruys 1997: 131).

¹¹ Dabei wurde der zielsprachliche Text auf ein Blatt Papier, Schild, etc. geschrieben und abgefilmt.

Pruys schreibt, dass erst in den 60er und 70er Jahren gewalttätige Sprache in der Synchronfassung übernommen wurde. Falls aber Filme im Fernsehen nach 22 Uhr gezeigt werden sollen, muss auch hier die Vulgärsprache etwas beschnitten werden (vgl. Pruy 1997: 140). Den Synchronsprechern wird vorgeworfen, dass sie flach und unbeteiligt sprechen. Das liegt in erster Linie sicherlich daran, dass sie immer nur ein paar Sätze auf einmal aufnehmen und sich nicht in ihre Rolle einfühlen können (vgl. Herbst 1996: 109-113). Da die Takes jeweils etwa 15-25 Sekunden dauern und nicht in der Reihenfolge ihrer Erscheinung im Film eingespielt werden, wird es praktisch unmöglich das ganze Geschehen zu überblicken.

Der Sprechstil eines Charakters bestimmt ganz maßgeblich die Persönlichkeit der Figur. Aufgrund der Sprechart werden ihnen gewisse Eigenschaften zugesprochen; ein gewisser Background wird durch den Stil deutlich. In Synchrontexten kommt es leider häufig vor, dass Stilebenen, die durch verschieden stark ausgeprägte Formen von formeller oder informeller Sprache ausgedrückt werden, neutralisiert werden. Dabei wird auch nicht beachtet, dass der gleiche Ausdruck niedergeschrieben oder ausgesprochen sich auf einer ganz anderen Stilebene befindet. Da es aber nicht nur die Charaktereigenschaften einer Figur definiert, sondern auch Aufschlüsse über das Verhältnis zu einer anderen Figur im Film gibt, ist diese Neutralisierung oder Stilwertverschiebung ein den Film als künstlerisches Produkt verändernder Faktor (vgl. Herbst 1994: 161-174). Die Analyse des Sprachstils der Figuren in F.F. Coppola's „*The Godfather*“ soll im vierten Kapitel dieser Arbeit die Bedeutung von Stilwechseln und Stilbrüchen für die Wahrnehmung der Filmcharaktere aufzeigen.

2.1.5. Die Stimme

Eines der Hauptmerkmale eines Menschen ist seine Stimme und daher sehr charakteristisch für die Figurendarstellung im Film. Bei der Auswahl der Synchronstimmen für einen Schauspieler orientiert man sich in der Regel nach stereotypen Vorstellungen von der Stimme, die zu einem Schauspieler passen könnte. Obwohl wir in der Realität selten eine Stimme als unpassend für einen Menschen empfinden, achtet man in der Synchronisationspraxis sehr darauf, dass die Stimme mit dem äußeren Erscheinungsbild eines Schauspieler korreliert. Die Synchronstimme wird nicht danach ausgewählt, ob sie der

originalen Stimme ähnelt, sondern danach, ob sie zu der Figur und der Rolle passt. In der Regel achtet der Synchronregisseur darauf, dass der Synchronsprecher ungefähr in dem Alter des Schauspielers ist (plus/minus 10 Jahre) (vgl. Herbst/Götz 1987: 14). Es ist üblich, dass erfolgreiche Schauspieler immer von dem gleichen Sprecher synchronisiert werden, da ein Wechsel das Zielpublikum verwirren würde. Der Erkennungswert einer Stimme ein nicht zu unterschätzender Faktor. Es wird oft kritisiert, dass es zu wenige Synchronsprecher für zu viele Schauspieler gibt. Da heißt, dass ein Sprecher die Rollen mehrerer Schauspieler spricht. Die Gefahr besteht infolgedessen darin, dass ein einzelner Sprecher seine Stimme oft vielen verschiedenen Schauspielern leiht und diese sich dann gleich anhören, was bei einer markanten und gut wieder erkennbaren Stimme befremdlich wirken kann (vgl. Götz 1995: 225)¹².

Die Stimmfarbe, also das Timbre, sowie die Höhe, also die Tonlage, der Stimme haben einen großen Einfluss auf die Perzeption einer Figur. Dazu kommen die prosodischen Elemente der Sprache, also Lautstärke, Melodie, Schnelligkeit und Intonation. Es soll dabei die „illusion of an organic whole“ entstehen (vgl. Whitman-Linsen 1992: 40). Die Stimme ist nur ein Teilaspekt der Charaktersynchronität und doch sicherlich eines der wichtigsten Kriterien für die Wahrnehmung einer Person. Es ist interessant zu beobachten, dass in der Synchronisationspraxis die charakteristische Stimme eines Schauspielers nicht als Teil der Darstellung der Rolle gesehen wird. Anstatt die Synchronstimmen den Originalstimmen anzupassen, werden stereotype Klischeevorstellungen herangezogen; und das, obwohl wir uns nur sehr selten fragen, ob die Stimme eines Schauspielers zu ihm passt.

Auf die Intonation wird zwar bei Synchronfassungen großen Wert gelegt, doch auch hier hat man oft den Eindruck, dass die Sprecher entweder in einen monotonen Singsang verfallen, also den Text nur ablesen, oder in Folge einer übermotivierten Präsentation ihrer schauspielerischen Fähigkeiten zur Übertreibung neigen. Dies liegt in großen Maßen an der Aufnahmesituation. Die Synchronsprecher können sich nicht mit ihrer Rolle auseinandersetzen. Sie sehen nicht den ganzen Film, sondern nur die jeweiligen Szenen, die sie sprechen sollen. Eine zusätzliche Erschwernis ist es natürlich, dass an eine bereits bestehende schauspielerische Leistung anknüpfen müssen und die Rolle so interpretieren müssen, wie es die Originalschauspieler vorgegeben haben (vgl. Whitman-Linsen 1992:

¹² Vgl. hierzu auch Whitman-Linsen 1992: 41-45, Herbst 1994: 78f, Vöge 1977: 121

45ff).

Für die Wahrung der Charaktersynchronität wäre es in erster Linie wichtig, den Sprechern den gesamten Film zu präsentieren, damit sie sich ein Bild von ihrer Figur machen können. Eine einzelne Szene kann keinen Einblick in die Figurenzeichnung geben. Zwar gibt der Synchronregisseur Vorgaben, wie die Rolle interpretiert werden soll, jedoch sind diese Angaben meistens kurz und bieten keinen tieferen Einblick in die tiefere Charakterstruktur. Es kann auch vorkommen, dass ein Schauspieler im Original seine Stimme speziell für die von ihm entwickelte und gespielte Kunstfigur verändert. Durch die Anwendung von stereotypen Figurendarstellungen kommt es zu Veränderungen in der Charakterzeichnung. Fairerweise muss dazu gesagt werden, dass das Gelingen einer Synchronisationsarbeit in großem Maße immer von der Kompetenz aller Beteiligten abhängt und nicht jeder synchronisierte Film automatisch schlecht interpretiert wurde.

2.1.6. Untertitel VS Synchronisation

Die Diskussion, welche Art der Filmübersetzung die Richtige ist, ist so alt wie der Tonfilm selbst. In der Stummfilmära konnte man die Zwischentitel des Originals mühelos gegen fremdsprachige Tafeln austauschen. Durch den Vormarsch des Tonfilms ab 1929 gestaltete sich die Verbreitung in einem anderen Land nun nicht mehr so einfach.

Welche Art der Filmübersetzung für eine Sprachgemeinschaft gewählt wird, hängt in großem Maße von der Übersetzungstradition des Landes ab¹³. Diese hat sich im Laufe der Zeit etabliert und wird vom Zielkulturpublikum als die richtige Form der Filmübersetzung angesehen (vgl. Rowe 1960: 116f). In Italien zum Beispiel werden per Gesetz alle importierten Filme synchronisiert. Dabei spielt auch der kommerzielle Faktor eine nicht zu unterschätzende Rolle. Da die Untertitelung eines Filmes weniger Zeit einnimmt, kostengünstiger und technisch einfacher ist, zahlt sich eine Übersetzungspraxis, die Untertitel vorsieht, in kleineren Sprachgemeinschaften mehr aus, da sich die kostenintensivere

¹³ Hier sei Polen als einziges Land zu nennen, in dem fremdsprachige Filme, Serien, Shows u.Ä. im Fernsehen weder untertitelt noch synchronisiert werden. Stattdessen wird das Voice-Over -Verfahren angewendet, bei dem ein Lektor, gleich einem Simultandolmetscher, den Dialog in einer, von Nichtpolen oft als monoton empfundenen Stimme, vorliest. Der Kreis der Sprecher ist sehr klein und besteht nur aus Männern.

Synchronisation nicht rentieren würde (vgl. Götz 1995: 221, Vöge 1977: 120).

Die Meinungen gehen dabei nicht selten auseinander, wenn es gilt festzulegen, welche Art der Filmübersetzung die sinnvollere ist. Der Synchronspezialist Caillé war der Meinung, dass Untertitel zum Stummfilm gehören. Er argumentiert, dass es zu lange dauern würde, Untertitel zu lesen und man sich nicht auf das Bild konzentrieren kann, wenn man die Untertitel liest. Die Filmsynchronisation stellt für ihn die höchste Kunst der Translation dar. Er vergleicht sie, wie bereits eingangs erwähnt, mit der Lyrikübersetzung (vgl. Caillé 1960: 103-109, sowie Caillé 1965: 116-122). Zu den Nachteilen der Untertitelmethode zählt sicherlich die Tatsache, dass sie nur eine bestimmte Länge haben können, weil der Mensch nur eine bestimmte Anzahl an Buchstaben pro Sekunde erkennen kann (vgl. Dollerup 1974: 197, sowie Vöge 1977: 120). Muss jedoch, zum Beispiel für ein Festival, in kürzester Zeit ein Film für ein fremdsprachiges Publikum verständlich gemacht werden, so kommen nur Untertitel in Frage. Später kann, sofern es die Tradition in der jeweiligen Kultur verlangt, eine Synchronisation vorgenommen werden.

Durch die vorgegebene Kürze der Untertitel können unwichtige Teile des Dialogs ausgelassen werden. Dadurch kann aber auch der Dialog unverständlich werden. Umgekehrt kann man auch Wortspiele, kulturspezifische Begriffe, etc. in den Untertiteln erklären, soweit es die Anzahl der zulässigen Buchstaben pro Zeile zulässt (vgl. Fodor 1969: 389). Dies kann positiv sowie negativ ausgelegt werden. Wenn der Übersetzer Teile, die für die Charakterisierung einer Figur essentiell sind, weglässt, kann die Figurendarstellung unter Umständen in eine ganz andere Richtung gehen.

Laut Vöge geht beim Synchronisieren die Kohärenz zwischen Zeit und Ort der Filmhandlung verloren. Er räumt aber ein, dass weniger die Zeit, als der Ort ausschlaggebend ist dafür, ob der Film genauso kohärent wie das Original gesehen wird. Der Ort, an dem die Handlung passiert, wird in den meisten Fällen mit einer gewissen Sprache verbunden. Wenn die Sprache sich nun ändert, kann dies störend wirken. Die Illusion, die der Film vermitteln soll, wird zerstört. Die filmische Realität wird verzerrt (Vöge 1977: 123). Bei übersetzen Büchern ist die Kohärenz einfacher zu erreichen, weil man ohne Bilder nicht immer wieder an den Ort und somit an die „falsche“ Sprache erinnert wird (Rowe 1960: 119).

Ein weiteres und möglicherweise das am meisten vorgebrachte Argument ist, dass die Synchronisation den Film als Kunstwerk verfälscht. „Eingefleischte Filmliebhaber

behaupten, dass jede Synchronisation mit übersetzten Dialogen eine Verfälschung sei. Synchronisation verschmutze die Filmkunstwerke, weil sie die audio-visuelle Einheit des Originals zerstört [...]“ (Köppl 2005: 191).

Die didaktische Funktion von Untertiteln unterstreicht z.B. Cay Dollerup. Sie vertritt die Meinung, dass die in Dänemark -für Europa überdurchschnittlich- guten Englischkenntnisse der Bevölkerung sehr stark auf die Untertitelungstradition von englischsprachigen Filmen zurückzuführen sind. Man hört den Text in der Originalsprache und sieht gleichzeitig die Übersetzung, sowie die Situation, in der die Aussage verwendet werden kann. Natürlich muss dabei bedacht werden, dass diese audiovisuelle Lernmethode den Nachteil hat, dass oft Ausdrücke falsch übersetzt werden und ein Wort dadurch falsch gelernt wird. Das ist nicht selten zurückzuführen auf sogenannte „falsche Freunde“, also Begriffe, die in beiden Sprachen ähnlichen klingen aber andere Bedeutungen haben. Zudem kann der Zuschauer teilweise auch oft schwer nachvollziehen, worauf sich bildliche Wendungen beziehen (vgl. Dollerup 1974: 197-202).

2.1.7. Einfluss von Zensurbehörden und Verleihern

Änderungen am Synchrondialogbuch werden auch vom Verleiher, vom Synchronstudio und von der Zensurbehörde vorgenommen. Politische, sexuelle, religiöse oder gewalttätige Inhalte können gemildert werden, um den Film für ein jüngeres Publikum freigeben zu können. Hier kommt es auch darauf an, wie der Geschmack des Publikums aussieht. Wenn ein Fernsehsender eine Übersetzung in Auftrag gibt, so bearbeiten die verantwortlichen Redakteure das Dialogbuch nach seiner Fertigstellung noch zusätzlich, um es schon zu einer früheren Sendezeit ausstrahlen zu können (vgl. Herbst 1994: 16). Das Fernsehen ist heute wichtigster Auftraggeber der Synchronanstalten. Es kann auch vorkommen, dass sich der Verleiher und das Fernsehen die Kosten teilen. Diese Aufteilung der Kosten bietet Vorteile für beide Parteien. Keiner der beiden trägt das Risiko eines Gewinnverlustes alleine. Falls sie sich nicht absprechen, kann es sein, dass das Fernsehen eine neue Synchronisation anfertigen muss, um einen Film z.B. zu einem früheren Zeitpunkt ausstrahlen zu können (vgl. Pruys 1997: 51ff). Wie der Film bearbeitet wird, hängt auch in großen Maßen von der

Aufführungssituation ab, auf die Pruys näher eingeht. „Zu den Umständen einer Aufführungssituation gehören das Film- und Fernsehrecht, staatliche Zensurmaßnahmen, nach dem 2. Weltkrieg die Kriterien der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) und der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW)“ (Pruys 1997: 65). Viele Synchronfassungen werden, obwohl sie während des Vorganges an sich nicht kontrolliert werden, auf die Bestimmungen der Zensurbehörden oder der FSK hin bearbeitet. Man möchte sich dadurch nachträgliche Bearbeitungskosten sparen. Die FSK ist keine staatliche Behörde, hat aber trotzdem großen Einfluss auf die Synchronisation. Sie wurde 1948 gegründet und kann bis heute nicht umgangen werden, „ohne wirtschaftlichen Bankrott zu riskieren“. Zwar sollte sie eine staatliche Zensur verhindern, war aber in Wirklichkeit nichts anderes. In ihren Anfangstagen bekannte sich die FSK ganz offen dazu, politische Zensur zu betreiben. Außerdem sollte sie das Jugendschutzgesetz umsetzen und vertrat auch die Interessen der katholischen Kirche. Im Ausschuss saßen Regierungsbeamte sowie Kirchenmitglieder, die ihre jeweiligen Lobbies dementsprechend unterstützten. Anfang der 70er Jahre änderte sich die Situation und der Staat machte seinen Einfluss in der FSK nicht mehr geltend, was einer Liberalisierung auf diesem Gebiet Platz machen konnte. Heute übt die FSK nicht mehr so viel Macht aus, wie früher. Ihre Entscheidungen wirken zwar ein auf die Freigabe nach Altersstufen sowie die Einordnung als Pornographie. Der Verleiher, bzw. der Fernsehsender muss aber nicht befürchten, dass etwaige Sanktionen verhängt werden. Die Filmbewertungsstelle in Wiesbaden wiederum wurde 1951 gegründet, kann dem Film die Prädikate „wertvoll“ oder „besonders wertvoll“ verleihen, was eine beachtliche finanzielle Entlastung für die Verleiher bzw. Fernsehsender bewirkte, da sie die Vergnügungssteuer nicht bezahlen müssen. Auch hier wurde in der Synchronisationsphase an dem Original gebastelt, um sich dieses Ersparnis nicht entgehen zu lassen. Hier kam es auch zu großen Veränderungen in den Machtverhältnissen. Die Steuer wurde Anfang der 70er Jahre erlassen, doch kann der Staat immer noch Einfluss auf die Synchronisation nehmen, in dem er z.B. die Steuern für bestimmte Filme, sei es auf Grund ihrer Altersfreigabe oder auf Grund ihres künstlerischen Anspruchs, erlässt oder zumindest senkt. Die Gründe für die eine oder andere Bewertung werden nicht der Öffentlichkeit preisgegeben. Der 1993 gegründete Verband Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen FSF wurde ins Leben gerufen, um den Privatsendern Probleme mit der Bundesprüfstelle für

jugendgefährdete Schriften (BPjS) und den Landesmedienanstalten zu ersparen (vgl. Pruys 1997: 65-75).

2.2. Aktanten im Synchronisationsvorgang

Im folgenden Kapitel soll erklärt werden, welche Handlungsrollen nach Holz-Mänttari (1984) im Synchronisationsprozess besetzt sind und welche Skopoi sie verfolgen. Es muss dazu gesagt werden, dass diese Rollen nicht bewusst nach dem von Holz-Mänttari erschaffenen Model eingenommen werden. Im Gegensatz zur Forderung Holz-Mänttaris werden die Ziele, die sie bei der Ausführung ihrer Arbeit verfolgen, oft nicht bewusst gewählt. Auch gibt unter den verschiedenen Rollenträgern keine Zusammenarbeit. Diese würde jedoch sicherlich zu einer Verbesserung des Endprodukts führen. Über alldem schwebt die Tatsache, dass gerade die Filmübersetzung, die als schwierigste aller Übersetzungstätigkeiten angesehen wird, nicht von professionellen Übersetzern ausgeübt wird.

2.2.1. Der Besteller

Die Rolle des Bestellers wird vom Filmverleiher eingenommen. Er gibt die Bestellung auf, einen funktionsgerechten Text zu verfassen und bringt somit als Erster den Stein ins Rollen. Das Verleihunternehmen kauft von der Produktionsfirma des Films die Lizenzrechte für den Verleih an heimische Kinobetreiber. Nachdem der Besteller eine Kopie des Originals erhalten hat, sucht er sich ein Synchronstudio, an das er den Auftrag erteilt eine Synchronfassung des Originalfilms zu erstellen (vgl. Maier 1997: 103). Der Skopos, der hier verfolgt wird, wird von primär wirtschaftlichen Überlegungen gesteuert. Der erworbene Film soll sich durch seine Synchronisation an ein größeres Publikum wenden. Die zweite technisch machbare Art der Filmübersetzung, die Untertitelung, würde nämlich zumindest in Deutschland, Österreich und der Schweiz ein bedeutend kleineres Publikum ansprechen. Untertitelte Versionen werden im deutschsprachigen Raum nicht von der breiten Masse angenommen. Dieses Phänomen ist nicht etwa eine bewusste Entscheidung der Zuschauer gewesen. Bereits in den

Anfängen des Tonfilms wurden synchronisierte Fassungen angefertigt. Das deutschsprachige Publikum wurde somit auf diese Art der Filmübersetzung hin konditioniert. Bis heute ist die Praxis der Untertitelung eher in kleineren Sprachgemeinschaften, wie in Dänemark, etc. üblich, da sich die kosten- und zeitaufwändige Prozedur einer Filmsynchronisation hier nicht rentieren würde.

2.2.2. Der Bedarfsträger

Der Verleiher schlüpft dabei auch gleichzeitig in die Rolle des Bedarfsträgers, da er das fertige Produkt auch selber benötigt. Das Zusammenfallen dieser beiden Rollen auf einen Aktanten ist nicht selten im translatorischen Handlungsgefüge und hat den Vorteil, dass der Besteller nicht als Vermittler zwischen Bedarfsträger und Translator agieren muss, sondern der Übersetzer idealerweise seine Anweisungen direkt vom Bedarfsträger des Zietextes bekommt.

2.2.3. Der Ausgangstexter

Als Ausgangstext in der Ausgangssprache gilt im Allgemeinen das Originaldrehbuch, das zusammen mit der Kopie des Films, sowie dem *IT-Track* (Band mit Originalmusik und -geräuschen) an den Verleiher mitgeschickt wird. Ist dieses nicht vorhanden, so wird eine Originaldialogliste erstellt. Beide Formen der Übersetzungsvorlage sind nicht ganz unproblematisch. Das Dialogbuch kann nämlich vom Dialog im tatsächlichen Film differieren, wenn etwa noch während dem Drehen oder dem Schneiden des Filmes Änderungen vorgenommen wurden. Die Dialogliste enthält zwar theoretisch den Dialog genau so, wie er im Film vorkommt, kann aber auch davon abweichen, wenn der Ersteller der Liste akustisch nicht alle Passagen verstanden hat (vgl. Maier 1997: 103f).

Der Ausgangstexter spielt im translatorischen Handlungsgefüge des Synchronisationsvorganges keine aktive Rolle. Er schreibt den Ausgangstext in erster Linie ausschließlich für ein Ausgangspublikum in seiner Ausgangssprache und es kann davon

ausgegangen werden, dass er bei seinem kreativen Arbeitsvorgang kein fremdsprachiges Publikum vor Augen hat. Er wird demnach von einem gewissen kulturspezifischen Vorwissen der von ihm anvisierten Ausgangskultur ausgehen und kulturbedingte Realia für nicht weiter erklärungsbedürftig halten. Es besteht auch keine Kommunikation zwischen Ausgangs- und Zieltexter über den Text oder den Übersetzungsvorgang, was zu einer Erschwerung der Erbringung eines guten übersetzerischen Resultats beiträgt.

2.2.4. Der Translator als Experte

In der Synchronisationspraxis wird die Übersetzung des Ausgangstextes nicht- wie von Holz-Mänttari gefordert- von einer auf das Fach spezialisierten Person ausgeführt. Die Rolle des Zieltextproduzenten teilen sich mehrere Aktanten. Der sogenannte „Rohübersetzer“, der Dialogbuchautor, sowie der Synchronregisseur haben alle Einfluss auf den Dialog, der dann schlussendlich über das Original gelegt wird. Meistens wird vom Synchronstudio eine Person von außerhalb engagiert um eine wörtliche Übersetzung der sogenannten „*continuities*“, die den niedergeschriebenen gesprochenen Dialog enthält, anzufertigen. Die „*continuities*“ sind nicht mit dem Orginaldrehbuch zu vergleichen. Sie enthalten nur den Dialog, ohne Regieanweisungen. Dabei wird in diesem Zusammenhang oft von einer „blinden“ Übersetzung gesprochen (vgl. Krüger 1986: 612), da dem Übersetzer essentielle Teile des Filmes vorenthalten werden. Dadurch, dass er den Film nicht sieht, kann er nicht wissen, wie die Mimik, Gestik, Intonation, Stimmfarbe, Aussprache etc. auf den Dialog einwirken (vgl. Götz 1995: 226f). Da die Rohübersetzung eine wörtliche Übersetzung ist, werden idiomatische Wendungen auch wörtlich übersetzt. Der Übersetzer kann oft in Klammer Alternativen einfügen, da er weiß, dass seine Version noch nicht endgültig ist. Viele Ausdrücke werden aber trotzdem unverändert übernommen. In der Rohübersetzung gibt es viele semantische Fehler, die Denotation, Konnotation, Stil und Anwendung betreffen. Diese resultieren aus der Tatsache, dass der Übersetzer den Film nicht sieht und sein Auftraggeber ausdrücklich eine wörtliche Translation verlangt (vgl. Whitman-Linsen 105-116). Dieser Job ist zudem schlecht bezahlt und wird nicht von professionellen Übersetzern ausgeübt, woraus man schließen kann, dass an die Übersetzung mit weniger Ehrgeiz herangegangen wird. Es

besteht in der Filmsynchronisationstheorie deshalb schon lange die Forderung die Übersetzung des Dialogbuch von nur einer Person verfassen zu lassen (vgl. Herbst: 1994: 260f).

Um es noch einmal zu betonen: Die Funktion der Rohübersetzung wird vom Auftraggeber festgelegt. Der Rohübersetzer hat wenig bis gar keinen Einfluss auf die Darstellung der Charaktere. Die Funktion der Rohübersetzung wird vom Synchronstudio vorgegeben. Man muss sich demnach im Klaren darüber sein, dass Synchrondialoge auf wörtlichen Übersetzungen basieren, die nur eine Information darüber geben sollen, was wörtlich gesagt wird. Sie geben nicht den Sinn wieder und sind nur eine Übertragung von einem Sprachcode in einen anderen.

Das Dialogbuch in der Zielsprache wird vom Dialogbuchautor verfasst, der in Deutschland meistens auch der Regisseur ist. Er nimmt die Rohübersetzung als Vorlage und passt nun die Dialoge an die Lippenbewegungen der Schauspieler auf der Leinwand an. Dazu hat er eine Moviola vor sich, mit der er den Film abspielen kann. Im Dialogbuch stehen die Namen der Figuren, die Dialoge und nonverbale Laute (Atmen, etc.). „It is his insensate task to cause phonetically dissimilar dialogue to appear visually similar while still preserving the semantic and stylistic parallel between original and dubbed lines“ (Rowe 1960: 116). Der Dialog muss spielbar sein und gleichzeitig synchronisierbar und idiomatisch.

Für die Rohübersetzung und für das Dialogbuch werden jeweils 4-5 Tage berechnet (Herbst 1994: 17). Dieser enorme Zeitdruck ist mit ein Indikator für die Qualität der beiden Übersetzungsphasen. Längere Überlegungen, Recherchen, etc. können in einem solch geringen Zeitrahmen nicht einkalkuliert werden.

Da der Film ein multimedialer Text ist, der nicht nur aus dem Dialog besteht, hört die Filmübersetzung hier noch lange nicht auf. Bis zum Endergebnis, dem fertig synchronisierten Film, der einem deutschsprachigen Publikum präsentiert werden kann, sind noch viele Schritte nötig. Das Produktionsteam, welches im Synchronstudio mit dem fertig übersetzten deutschen Dialogbuch arbeiten muss, setzt sich zusammen aus Synchronregisseur, Synchronassistent, Cutter, Tontechniker und natürlich den Synchronsprechern. In dieser Phase ist die Dialogübersetzung bereits angefertigt, kann aber auch noch kurz vor der Aufnahme verändert werden, wenn es der Synchronregisseur für erforderlich hält. Zu Beginn wird üblicherweise die Originalfilmkopie in Takes unterteilt. Dies sind Sinnelemente, die

jeweils 2-4 Sätze umfassen. In Deutschland wird ein Durchschnittsfilm in ca. 700-800 Takes unterteilt. Der Synchronisationsassistent schneidet den Film und setzt ihn zu einer Endlosschleife in durchnummerierte Loops zusammen. Auch gehört es zu seinem Aufgabenbereich auf Lippen synchronität während und nach der Aufnahme zu achten. An einem Tag können etwa 150-200 Takes aufgenommen werden. Vor jeder Szene läuft ein Countdown ab, der „leader“, damit richtig eingesetzt werden kann. Im Studio wird nicht in der Originalreihenfolge der Szenen aufgenommen. Die Sprecher sehen meist nicht den ganzen Film, sondern nur die Szene, die sie gleich sprechen werden. Nicht alle Sprecher, die in einer Szene vorkommen, sprechen die Szene auch zusammen ein. Aus zeitlichen und wirtschaftlichen Gründen spricht ein Sprecher nacheinander alle seine Passagen ein. Der Regisseur ist der künstlerische Leiter, der den Film interpretiert. Er gibt den Schauspielern Vorgaben und erklärt kurz vor der Aufnahme die nächste Szene und gibt dabei Anweisungen, wie sie gesprochen werden soll. Der Cutter überwacht den International Track und kann auch bestimmen, dass ein Take noch einmal eingespielt werden muss. Kürzere Takes sind besser für die Lippen synchronität, jedoch wird dadurch die Kohärenz im Schauspiel stark beeinträchtigt. Abschließend werden alle Tracks zusammengefügt und die Lautstärken werden eingepegelt. Der Tontechniker überprüft die Aufnahme und ist für die Soundatmosphäre verantwortlich. Er fügt stimmperspektivische Elemente ein, wo diese nötig sind (wie z.B. Hall oder Echo).

2.2.5. Der Zieltextapplikator

Der Verleiher ist derjenige, der mit dem fertigen Endprodukt arbeiten muss und er bestimmt, wer ihn zu sehen bekommt. Prinzipiell ist der Verleiher mit dem Synchronfilm zufrieden, wenn die Lippen synchronität gewahrt wird und das Zielpublikum die Illusion vorgeführt bekommt, die Schauspieler sprechen in ihrer Sprache.

2.2.6. Der Zieltextrezipient

Das Zielkulturpublikum, für welches der Film synchronisiert wurde, hat eine genaue

Vorstellung davon, wie ein synchronisierter Film klingen soll. Man kann sogar behaupten, dass es womöglich mehr Einfluss auf die Charakterisierung der Filmfiguren besitzt als das Ausgangspublikum. Der Ausgangstexter möchte zwar einen Text verfassen, den seine Empfänger verstehen, jedoch bleiben hier teilweise immer noch Unverständlichkeiten, die sich aus verschiedenen Gründen ergeben können, sei es durch die undeutliche Aussprache eines Schauspielers, eine unsaubere Tonaufnahme oder ein Fremdwort bzw. eine Allusion, die nur ein Teil des Ausgangskulturpublikums verstehen. In synchronisierten Filmen werden aber alle diese Unklarheiten, die absichtlich oder unabsichtlich in einen Film Einzug finden, getilgt. Es wird also meistens zu viel übersetzt, bzw. wird den Zuschauern die Interpretation des Synchronregisseurs aufgedrängt, der sich wiederum danach richtet, was er vom Publikum zu wissen glaubt. Er geht zwar davon aus, dass es ein gewisses kulturelles Vorwissen über die Ausgangskultur besitzt, übersetzt aber lieber mehr als weniger. Der Rezipient in der Zielsprache geht von dem Irrglauben aus, dass der Rezipient in der Ausgangssprache jedes einzelne Wort, sowie jede einzelne Anspielung versteht und würde sich benachteiligt vorkommen, wenn ihm eine Information vorenthalten würde. Somit bemüht sich der Drehbuchautor und Regisseur das Publikum in der Art zu informieren, wie es sich entwickelt und etabliert hat. Bezogen auf die Skopostheorie von Reiß und Vermeer kann man in diesem Zusammenhang sagen, dass das Informationsangebot, das im Ausgangstext enthalten ist, nur ein Teil der Information ist, die das Zielpublikum erhält. Die Zielrezipientenschaft erhält zusätzlich Informationen darüber, wie die Ausgangskultur aussieht und wie in der Ausgangskultur kommuniziert wird.

2.2.7. Synopsis

Die Theoretiker sind sich alle darüber einig, dass die erste Phase der Synchronisation, also die Übersetzung des Dialoges der Hauptgrund für ein unzufriedenstellendes Endprodukt ist (vgl. Götz 1995: 230). Schon lange besteht die Forderung danach, die zwei Schritte der Rohübersetzung, sowie das Verfassen des Dialogbuches in nur einem Schritt zusammenzufassen. Es soll sich idealerweise um eine Person-oder auch ein Team von Personen-handeln, die translatorisch geschult ist, sich mit dem Schreiben von Dialogen auskennt, sowie die Erfordernisse betreffend der Lippen- und Nukleussynchronität kennt.

3. „*The Godfather*“

„[...], "The Godfather" (1972), stands out in popular and critical opinion as one of the enduring works of the American cinema.“ (Browne 2000: 1) Er war seiner Zeit der finanziell erfolgreichste Film und wurde von der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS) zum besten Film des Jahres gekürt. Francis Ford Coppola, der gleichzeitig auch Regie führte und Mario Puzo, Autor der Romanvorlage, bekamen beide einen Oscar für das beste Drehbuch. Marlon Brando erhielt den Oscar als bester Hauptdarsteller. Auch die Mitwirkenden am zweiten Teil der Trilogie wurden mit Auszeichnungen überhäuft. Unter Anderem erhielt Coppola die begehrte goldene Statuette diesmal für die beste Regie und Robert DeNiro einen Oscar als bester Nebendarsteller. Die Trilogie hat die amerikanische Kultur in größten Maßen beeinflusst. Was die Filme so besonders macht, ist, dass sie das Gangsterfilmgenre neu interpretierten, aber auch mit dem europäischen Kino vermischten. Der Verbrecherfilm behandelt hier Themen wie Familie und nimmt epische Züge an. Grundthema ist der Verlust der Ehre, der mit steigender Macht einhergeht. Coppola gab den Schauspielern die Möglichkeit durch nahe Shots die Figuren sehr mitzuprägen (vgl. Browne 2000: 1-4).

3.1. Filmhandlung

Alle drei Teile der *Godfather*-Saga handeln von der Mafia-Familie Corleone, die in New York Fuß gefasst hat und immer stärker und mächtiger wird. Im ersten Teil werden wir in diese Welt eingeführt. Schon die ersten Szenen zeigen uns die zwei Welten der Corleones. Während im Freien auf dem Anwesen der Familie über hundert Gäste ausgelassen die Vermählung der Tochter des Paten, Connie Corleone mit Carlo Rizzi feiern, empfängt der Pate, Don Vito Corleone, in seinem Büro Mitglieder der Mafiafamilie, dessen Oberhaupt er ist und geht seiner Verpflichtung nach, alle Bittsteller an dem Hochzeitstag seiner Tochter anzuhören. Einer davon ist Bonasera, der mit dem mittlerweile legendären Anfangssatz des Filmes, „I believe in America“, das Leitmotiv dieser Familiensaga vorstellt. Es geht um den *American*

Dream und um die amerikanische Gesellschaft sowie die Bedeutung des Kapitalismus für ihren Aufstieg und ihren Fall.

Auch behandelt der Film in großen Maßen das Thema der Generationennachfolge. Don Vito ist ein Mann, der bereits in die Jahre gekommen ist und es ist klar, dass ein Nachfolger für ihn gefunden werden muss. Natürlich kommt dafür nur einer seiner drei Söhne in Frage. Santino, „Sonny“, der Älteste ist ein leicht erregbarer Hitzkopf, der sich gerne und oft prügelt und leicht zu provozieren ist, wie sich später in der Handlung noch herausstellt. Der Mittlere, Fredo, ist ein nicht besonders schlauer, eher weichlicher Mensch, der für das harte Gangsterleben eigentlich nicht geeignet ist. Für den Jüngsten der drei, Michael, hat sein Vater immer schon eine legale Karriere als Anwalt vorgesehen. Er besitzt auch als einziger in der Familie einen Universitätsabschluss. Am Anfang des Films kommt er gerade als Kriegsheld von der Front zurück -wir schreiben das Jahr 1945- und erklärt seiner nicht-sizilianischen Freundin Kay Adams, dass er mit den kriminellen Machenschaften seiner Familie nichts zu tun hat und auch nichts zu tun haben wird.

Tom Hagen ist der *Consigliere* der Familie, ihr Rechtsberater. Ihm kommt auch deswegen eine ganz besondere Stellung in der Familie zu, weil er als Kind vom Paten von der Straße geholt und adoptiert wurde und trotz seiner deutsch-irischen Abstammung ein wichtiger Teil der Familie ist. Es ist unüblich, dass ein Nicht-Italiener Teil einer Mafiafamilie ist und deshalb kommt ihm eine ganz besondere Stellung zu. Wir lernen ihn näher kennen, als er zu Beginn des Films einem Patensohn von Vito Corleone in dessen Auftrag einen Job in einem Film beschafft. Zu diesem Zwecke stattet er dem Produzenten einen Besuch ab und versucht ihn zuerst ganz kühl mit erpresserischen Mitteln zu „überzeugen“. Als dies nicht klappt, findet der Produzent den abgetrennten Kopf seines teuersten Zuchthengstes in seinem Bett vor.

Die ganze Geschichte beginnt spannend zu werden, als der Gangster Solozzo, genannt „der Türke“ dem Paten vorschlägt, ins Drogengeschäft einzusteigen, da die Corleone-Familie viele wichtige Personen aus Politik und Wirtschaft in ihrem Einflussgebiet hat. Außerdem erfahren wir, dass er zusammen mit der Tattaglia-Familie arbeitet. Der Pate aber ist ein altmodischer Mann, der nichts vom Rauschgifthandel hält und das Angebot des Türken ablehnt. Vito schickt einen seiner Männer -Luca Brazi- zu Solozzo, um diesen auszuspionieren. Jedoch wird Brazi von ihm stranguliert, bevor er noch irgendetwas in

Erfahrung bringen kann. Gleich danach wird der Don auf der Straße angeschossen. Sein Sohn Fredo, der bei ihm ist, reagiert zu langsam und muss mit ansehen, wie sein Vater von mehreren Schüssen getroffen wird. Zur selben Zeit wurde Tom Hagen von Solozzo entführt. Er versichert ihm nun, dass der Pate tot sei und drängt ihn, Sonny, das neue Oberhaupt der Familie, zur Zusammenarbeit mit ihm zu überreden. Vito Corleone überlebt aber, wird ins Spital eingeliefert, wo sein Sohn Michael ihn besuchen will und feststellen muss, dass die Leibwachen weggeschickt wurden. Er kann einen neuerlichen Anschlag durch ein Täuschungsmanöver abwenden, wird aber danach vor dem Spital von Polizeiinspektor McCluskey aufgehalten, der ihm mit einem Schlag das Kiefer bricht. Anwalt Tom Hagen, zuvor von Michael benachrichtigt, versichert nun McCluskey, dass das Aufstellen der Leibwächter eine absolut legale Handlung ist.

Daraufhin beraten nun Sonny und Tom Hagen, im Beisein von Michael sowie den beiden „*Caporegimes*“ („Unterbosse“ des Dons), Tessio und Clemenza, wie nun vorgegangen werden soll. Während Tom und Sonny sich nicht einig darüber sind, was getan werden soll, schlägt Michael vor, Solozzo und McCluskey umzubringen, da sich die beiden sowieso mit ihm treffen wollten. Nachdem Tom und Sonny Michaels Vorschlag, sich das erste Mal in eine Familienangelegenheit einzumischen belächeln, lassen sie sich doch von ihm überzeugen und Vorbereitungen werden getroffen. Nachdem Michael Solozzo und McCluskey aus nächster Nähe in einem Restaurant erschossen hat, muss er für einige Zeit auf Sizilien, der Heimat seines Vaters, untertauchen. Als der Pate langsam zu sich kommt und von den Vorgängen erfährt, ist er nicht besonders zufrieden. Während Michael nun in Italien eine Dorfschönheit kennenlernt, sich in sie verliebt und nach einiger Zeit des Werbens heiratet, wird Fredo nach Las Vegas geschickt um dort das Business zu lernen. Der nächste Schlag für die Familie lässt nicht lange auf sich warten und Santino wird in einen Hinterhalt gelockt. Es hat sich nämlich herausgestellt, dass seine Schwester Connie von ihrem Mann geschlagen wird. Schon einmal hatte er Carlo deswegen verprügelt. Als nun Connie einen Anruf von einer Frau erhält, die angeblich eine Affäre mit ihrem Gatten hat, stellt sie diesen zur Rede, worauf er sie in einer langen Szene erneut schlägt. Nachdem Conny Santino davon am Telefon erzählt, eilt dieser sofort ohne lange nachzudenken zum Haus seiner Schwester. Er wird jedoch bei einem Zollschraken schon von seinen Mördern erwartet und von allen Seiten niedergeschossen. Die Bodyguards, die Tom nachgeschickt hatte, kommen zu spät.

Nachdem auch Michaels junge sizilianische Ehefrau durch eine Autobombe, die eigentlich für ihn gedacht war, ums Leben kommt, kehrt Michael nach New York zurück, um, nach Sonny, die Geschäfte seines Vaters zu übernehmen. Der Don hatte nach dem Tod seines ältesten Sohnes ein Meeting aller fünf Mafiasfamilien arrangiert, bei dem er erklärte, er wolle Sonnys Tod nicht rächen und sich mit Bruno Tattaglia versöhnen. Hier findet er auch heraus, dass nicht Tattaglia, sondern Barzini hinter der ganzen Sache steckt.

Michael heiratet unterdessen Kay Adams, die er wieder zurückgewinnen konnte und wird zum neuen Paten. Tom Hagen wird als *Consigliere* nicht mehr gebraucht, was aber unter keinen Umständen zu bösem Blut führt. Stattdessen berät der Don seinen Sohn selber in allen Angelegenheiten. Michael besucht seinen Bruder Fredo in Las Vegas, um dort Moe Greene, bei dem Fredo untergekommen war, zu erklären, er wolle seinen Teil an den Casinos aufkaufen. Der neue Don möchte einen Weg einschlagen, der die Familie raus aus der Illegalität führt. Greene weigert sich aber vehement und wird dadurch zu einem von vielen, die auf Michaels Abschussliste stehen. In einem riesigen Blutbad lässt er alle seine Feinde zur gleichen Zeit niedermetzeln. Die Szene erhält durch den Wechsel zwischen den Szenen der Taufe seines Neffen, für den Michael Pate steht und den verschiedenen Mordszenen, eine hochdramatische Wirkung.

Beim letzten Gespräch zwischen Michael und seinem Vater verrät dieser seinem Sohn, dass derjenige, der mit dem Vorschlag einer Versöhnung mit Barzini an ihn herantritt, der Verräter ist. Der Pate stirbt eines natürlichen Todes beim Spielen mit seinem Enkelsohn inmitten von Tomatenstauden. Bei seinem Begräbnis ist es Tessio, langjähriger Freund von Michaels Vater, der ein Treffen mit Barzini vorschlägt. Aufgrund seiner langjährigen Treue wird er nicht ermordet, sondern darf sich selber das Leben nehmen. Auch Carlo wird zur Rede gestellt und für seine Verwicklung in den Hinterhalt, bei dem Sonny getötet wurde, nun doch büßen. Am Ende des ersten Teiles hat der neue Pate seine Position durch eine Vielzahl an Mordaufträgen wieder gefestigt.

3.2. Die Entstehung des Films

3.2.1. Der Regisseur Francis Ford Coppola

Francis Ford Coppola wurde 1939 in Detroit geboren und wuchs in New York auf. In Los Angeles lernte er das Filmhandwerk an der renommierten *UCLA Film School* und auch schon in frühen Jahren erkannte man sein Talent als Schriftsteller. Seine ersten Gehversuche in der Branche gingen jedoch in eine etwas andere Richtung. Seine ersten Filme waren B-Movies, also Filme mit kleinem Budget und von schlechter Qualität, wie z.B. „Dementia 13“. Meist waren es Softpornos, auf Englisch „*nudies*“.

Seine ersten ernstzunehmenden Arbeiten wurden jedoch von Kritikern in höchsten Tönen gelobt und auch gebührend belohnt. Für das Drehbuch zu „Patton“ wurde er mit dem *Academy Award*, dem Oscar geehrt. In erster Linie wollte er aber immer ein unabhängiger Filmemacher sein. Aus diesem Grundsatz heraus gründete er die Produktionsfirma „Zoetrope“. Es war von Anfang an seine Intention, die künstlerische Kontrolle über den Film als Ausdruck künstlerischen Schaffens wieder zurück in die Hände der Filmemacher zu legen. Er war ein Vertreter des *New Hollywood* und somit auch ein Vorkämpfer für die „Auteur Theory“, die den Regisseur als wichtigsten Schöpfer des Films sah, der das letzte Wort haben sollte.

Coppola manövrierte sich in den finanziellen Ruin, als er 1980 die *Hollywood General Studios* kaufte. Der Film „*One from the Heart*“, bei dem er sich auch persönlich an den Entstehungskosten beteiligt hatte, wurde zu einem finanziellen Debakel und 1984 musste das Studio verkauft werden. 1992 meldete Coppola persönlichen Konkurs an und drehte danach nur noch kleine Produktionen sowie Auftragsfilme, wie „*The Godfather III*“ (1990) und „*Peggy Sue Got Married*“ (1986), wobei nur der letztere der beiden auch zu einem Erfolg an den Kinokassen wurde (vgl. Browne 2000: 10-13).

3.2.2. Von der Romanvorlage zum Film

Anfang der 70er Jahre verzeichneten die großen Filmstudios in Hollywood eine große Krise

an den Kinokassen. Es wurde zwar immer mehr und mehr produziert, jedoch gelang es keiner Produktion diesen Trend abzuwenden. Mit „*The Godfather*“ sollte ein Film geschaffen werden, der die damals auch stark angeschlagene Produktionsfirma *Paramount Pictures* aus ihrem finanziellen Tief holen sollte. Tatsächlich gelang es aber bereits einem andern Filmklassiker ein Jahr zuvor, nämlich 1971, diese Aufgabe mit Leichtigkeit zu meistern (vgl. Lewis 2000: 23ff).

Der Anfang der Entstehungsgeschichte des Films ist jedoch schon einige Jahre früher zu finden. Mario Puzo, ein hoch verschuldeter Schriftsteller mit italienischen Wurzeln, begann 1966 mit dem Schreiben eines Romans, den er eigentlich gar nicht hätte schreiben wollen, hätte ihn seine damalige finanzielle Situation nicht dazu gezwungen. Er brauchte ganze drei Jahre, um das Buch fertigzustellen. Seine vorherigen Veröffentlichungen waren zwar von der Kritik gelobt worden, jedoch brachten sie ihm kaum Geld ein. Puzo, für den das Schreiben der Kunst wegen mehr am Herzen lag, fand, er hätte „*The Godfather*“ besser schreiben können. Jedoch drängte damals auch schon die Zeit, da er eine Deadline hatte und so gab er eine Fassung ab, die er nach eigenen Angaben noch einmal hätte überarbeiten wollen. Das Buch erschien 1969, wurde ein Bestseller und machte den bis dahin unbekannten Puzo zum Millionär (vgl. Puzo 1972: 28-36, Philips 2004: 88). Der damalige Produktionschef von *Paramount Pictures*, Robert Evans, kaufte Puzo die Filmrechte an seinem Buch für einen Spottpreis ab. Es handelte sich dabei um einen Rohentwurf von 50-60 Seiten, der „Mafia“ hieß. Man war sich anfangs nicht sicher, ob man riskieren sollte, einen Film über das organisierte Verbrechen zu drehen. Zuvor hatte man mit dem Mafiafilm „*The Brotherhood*“ einen Flop verbuchen müssen und wollte diesen Fehler nicht noch einmal begehen. Robert Evans jedoch war sich sicher, dass dies in erster Linie daran gelegen hatte, weil der Film nicht von Personen gemacht worden war, die sich auch wirklich mit der italienischen Mentalität identifizieren konnten. Er wollte Schauspieler, die nicht nur italienische Akzente imitierten. Er dachte zudem, dass das Thema gut beim amerikanischen Publikum ankommen würde, da es 1950 Senator Estes Kefauvers Anhörungen des *Committee on Organized Crime* sowie auch die von Senator John McClellan 1963 geführten Untersuchungen zahlreich im Fernsehen mitverfolgt hatte (vgl. Philips 2004: 88).

Im Laufe der langwierigen Suche nach einem geeigneten Regisseur sagten viele bekannte und etablierte Regisseure ab. Entweder trauten sie sich an das Thema der Ethnizität

im Film nicht heran oder sie wollten keinen Film drehen, der die Mafia glorifizieren sollte, obwohl sie gleichzeitig die Kapitalismuskritik darin erkannten. Evans' Assistent Peter Bart schlug dann Francis Ford Coppola vor, einen jungen, relativ unerfahrenen Regisseur mit italienischen Wurzeln, der dafür bekannt war, sein Budget regelmäßig zu überziehen. Coppola galt als exzentrischer Regisseur, dessen künstlerische Visionen die technischen und besonders finanziellen Grenzen einer Filmproduktion schon einmal sprengen konnten. Der Vorteil, Coppola zu engagieren bestand für Paramount darin, dass sie glaubten einen jungen Regisseur besser im Zaum halten zu können. Außerdem war er sicherlich billiger als andere, die sich schon einen Namen gemacht hatten und war zudem italienischer Abstammung, was als großes Plus für die Authentizität des Filmes angesehen wurde. Ursprünglich weigerte sich Coppola einen kommerziellen Film zu drehen, jedoch zwangen auch ihn finanzielle Umstände das Angebot anzunehmen. Der junge Regisseur hatte sich davor bei Warner Brothers extrem verschuldet (vgl. Puzo 1972: 52)¹⁴.

Als Coppola den Roman zum ersten Mal durchlas, war er ganz und gar nicht davon begeistert. Er fand ihn billig und absolut nicht ansprechend. Ein ganzer Handlungsstrang handelte von einem Mädchen, das eine Operation an der Vagina durchführen lässt und sich in den plastischen Chirurgen verliebt. Erst später revidierte der Regisseur seine Meinung von dem Buch und kündigte an, den Stoff als eine Geschichte um einen Vater und seine drei Söhne zu verfilmen. Diese fand er viel interessanter als die Sex- und Gewaltszenen in dem Buch. Puzo hatte währenddessen schon im Auftrag von Paramount begonnen, an einem Drehbuch zu schreiben. Er war auch in die ersten Besprechungen des Produzententeams von *Paramount Pictures*, bestehend aus Peter Bart, Al Ruddy und Jack Ballard, mit Robert Evans an der Spitze mit eingebunden. Coppola stieß dazu und bestand darauf, dass Puzo und er getrennt am Drehbuch arbeiten und sich danach beraten würden, wie es weitergeht. Es wurden letztendlich viele Passagen gestrichen, die im Roman vorkamen und einige Filmszenen wiederum kommen im Buch so auch nicht vor.

Das Studio wollte die Handlung in die 70er Jahre verlegen, um hohe Produktionskosten zu vermeiden. Das Drehbuch, an dem Puzo bereits zu schreiben begonnen hatte, erfüllte diese Forderung. Jedoch konnte Coppola seine Vision umsetzen und den Plot wieder zurück in die 1940er holen. „*The Fourties represented for me kind of the growth of*

¹⁴ Vgl. auch Philips 2004: 89, Lewis 200: 27

America in our system, our business system and to a post-war position of importance, that sort of paralleled the Corleone family.“ Als noch dazu der Roman zum Bestseller wurde, erhöhte man auch das Filmbudget (vgl. Philips 2004: 89-92). Es wurde unter anderem antikes Equipment benützt, um den Film in die richtige Zeit zu setzen (vgl. Philips 2004: 112). Der Film wurde in nur 62 Tagen gedreht, da man unter Zeitdruck stand. Die Produktionskosten beliefen sich auf insgesamt nur 6,5 Millionen Dollar, wobei der Zeitplan sowie das Budget, das von Paramount vorgegeben war, extrem überzogen wurde, da das Ganze als low-budget-Produktion vorgesehen war (vgl. Coppola 2007: 21:09).

Wenn man über die Produktionsgeschichte des ersten Teils der „*Godfather*“-Saga liest, so stößt man überall auf Hindernisse und Probleme, die von allen Seiten zu kommen schienen. Nicht nur *Paramount* bereitete dem Jungregisseur schlaflose Nächte. Auch mit seinem um Jahre erfahreneren Kameramann Gordon Willis gab es Probleme, da dieser ihn für viel zu undiszipliniert hielt. Willis glaubte nicht, dass Coppola eine Vorstellung davon hatte, wie der Film aussehen soll, da er Szenen für seinen Geschmack viel zu oft wiederholen ließ und zudem ständig das Drehbuch veränderte (vgl. Philips 2004: 97).

Auch die Produzenten Albert S. Ruddy und Robert Evans hatten mit verschiedenen Schwierigkeiten zu kämpfen. Nicht nur wurden sie angeblich von Mafialeuten bedroht, auch die New Yorker *Italian American Civil Rights League* machte sich große Sorgen um das Bild, das im Film von ItalienerInnen in den USA gezeichnet werden würde. Man einigte sich mit Ruddy darauf, dass die Worte „Mafia“ und „Cosa Nostra“ nicht vorkommen sollten, wobei das ohnehin nie die Intention der Drehbuchautoren gewesen war. Der Vorfall wurde in den Medien etwas hochgeschaukelt, die sich nun, da das Buch zum Bestseller wurde, für die Produktion zu interessieren begannen. Es wurde berichtet, dass der Kompromiss ein heuchlerischer Akt gewesen sei, da Amerikaner mit italienischem Migrationshintergrund trotzdem immer noch schlecht weg kämen und die *League* angeblich selber connections zur Mafia habe (vgl. Philips 2004: 93). Schließlich wurden viele Szenen in *Little Italy* gedreht und laut Brando gab es in der Crew einige Mafiamitglieder und auch einige kleinere Rollen sollen mit echten Mafiosi besetzt worden sein (vgl. Brando 1994: 407).

Auch Frank Sinatra spielte interessanterweise eine kleine Rolle in dem Hindernisparcours, der durchlaufen werden musste, um den Film fertig zu stellen. Noch vor dem Erscheinen von Mario Puzo's Roman „*The Godfather*“ bekam dessen Verleger einen

Brief von Frank Sinatras Manager. Dieser hielt es für nötig, das Manuskript zu begutachten, da im Vorhinein verbreitet worden war, dass die Figur des Johnny Fontane auf Sinatras Lebensgeschichte basiere. Er konnte seine Forderung jedoch nicht durchsetzen. Der Verlag sah nicht ein, wieso man Sinatras Bitte Folge leisten sollte und auch auf rechtlicher Ebene konnte jener nichts ausrichten. Obwohl Puzo Sinatras Einwände nachvollziehen konnte, war die Figur des Johnny Fontane für ihn von Anfang an lediglich die liebevolle Darstellung der Naivität eines Künstlers, der sich nicht über die Machenschaften bewusst sein will, die hinter den Hilfeleistungen seines Paten stehen. Als Mario Puzo auf einer Party Sinatra vorgestellt werden sollte, reagierte dieser mit wüsten Beschimpfungen und weigerte sich, ihn kennenzulernen. Umso erstaunlicher ist es, dass Sinatra einige Zeit später zu Coppola meinte, er selber wäre die ideale Besetzung für den Paten (vgl. Puzo 1972: 48-52). Coppola meint im DVD-Kommentar dazu, er wisse nicht, was an der Ähnlichkeit der Figur zu Sinatra wahr sei. Die Geschichte spiele angeblich auf Sinatras Rolle in „*From Here to Eternity*“ an und Puzo habe Teile von hier und da übernommen (vgl. Coppola 2007: 27:55).

Auch beim Casting der HauptdarstellerInnen gab es Uneinigkeiten zwischen dem Regisseur und den Produzenten. Man wollte Brando nicht nehmen, da er einen schlechten Ruf hatte. Tatsächlich hatte er sich bei vorangegangenen Produktionen als schwieriger Arbeitspartner erwiesen und konnte mit seinem Namen auch nicht viele ZuschauerInnen in die Kinos locken. Dennoch schaffte Coppola es mit viel Mühe, seine erste Wahl durchzubringen und entgegen allen Erwartungen der Produktionsteams erwies sich Brando als äußerst unkompliziert.

Jimmy Caan wurde für den Paten, Sonny und Michael gecastet und überzeugte in allen drei Rollen. Coppola sah ihn aber von Anfang an in der Rolle des Sonny. Pacino, erneut ein Vorschlag von Coppola, war den Produzenten zu klein, sah „zu italienisch“ und zu wenig nach einem Eliteuniversitätsabsolventen aus. Auch hatte er bei seinem Vorsprechen auch nach mehreren Durchläufen gröbere Textaussetzer. Trotzdem konnte sich Coppola auch in dieser Besetzungsfrage durchsetzen.

Puzo zog sich währenddessen als Berater zurück, da er sich beschwerte, dass es nicht mehr „sein Film“ sei. Puzo wollte in den Schneideprozess miteinbezogen werden, weil dieser für ihn ein Teil des Schreibens war, jedoch wurde ihm dieser Wunsch nicht gewährt. Er durfte auch den Final Cut nicht sehen. Er schwor danach, an keinem Film mehr mitarbeiten zu

wollen, da er als Drehbuchautor zu wenig Mitbestimmungsrecht an der Produktion hatte. Wie wir wissen, blieb er aber nicht lange bei diesem Entschluss. Zusammen mit Coppola schrieb er wieder an den Drehbüchern von „*The Godfather II*“ und „*The Godfather III*“.

Coppola selbst sagte, dass seiner Meinung nach prinzipiell die ersten zwei Teile einer Trilogie oder einer Quadriologie besser gelungen seien. Danach würde man viele Sachen nur noch einmal verwenden und sich selber kopieren. Der erste oder zweite Teil ist immer frisch und originell (vgl. Coppola 2007: 2:04:41). Coppola ist bis heute mit der Produktion des ersten Teiles unzufrieden. Erst im zweiten Teil konnte er seine Visionen tatsächlich so umsetzen, wie er es wollte. Bedingt durch den großen Erfolg des ersten Teiles hatte er für die Produktion des zweiten Teiles der *Godfather*-Trilogie mehr Geld zur Verfügung bekommen. Das Produktionsstudio schenkte ihm nun größeres Vertrauen. Man konnte auch an den tatsächlichen Schauplätzen drehen (vgl. Coppola 2007: 2:14:04).

Ursprünglich trug Robert Evans, Leiter des Produktionsteams, Coppola auf, „*The Godfather*“ solle maximal 2h 15min Spielzeit haben. Doch als Coppola den Film von 2h 45min auf 2h 20min gekürzt hatte, war der Produzent unzufrieden mit dem Resultat und meinte, alle menschlichen Szenen seien verschwunden. Genau von diesen lebe aber die Geschichte. So nahm er die Vorgabe, die er selbst gesetzt hatte, zurück und ließ die Szenen wieder hineinschneiden (vgl. Coppola 2007: 2:37:44).

Während der Arbeiten am Schnitt fand Coppola der Film sei zu düster, zu langweilig und zu lang. Er selbst war sehr überrascht, dass dieser Film funktionierte. Im Nachhinein bemerkt er, sie hätten eine gute Story gehabt und das hätte viel ausgemacht. Zudem war es damals nicht üblich einen so „persönlichen“ Gangsterfilm zudrehen, der obendrein so authentisch war, was den italienischen Hintergrund betraf (vgl. Coppola 2007: 2:42:33).

Die Premiere von „*The Godfather*“ fand am 15. März 1972 in New York statt. Eine große Werbemaschinerie wurde ins Rollen gebracht. Sie trug maßgeblich dazu bei, dass der Film allein in den USA 81 Millionen Dollar einspielte (vgl. Lewis 2000: 23-34) und mit einem Schlag Coppolas Leben veränderte (vgl. Coppola 2007: 2:17:27).

3.2.4. Marlon Brando ist Don Vito Corleone

Puzo schickte noch vor dem Dreh des Filmes eine Kopie seines Buches an Brando, mit der Notiz, dass falls es jemals verfilmt werden würde, er die Rolle des Vito Corleone spielen solle. Brando war zuerst nicht interessiert und glaubte nicht, dass er diese Figur spielen könne, trotzdem rief er den Schriftsteller an und bedankte sich bei ihm. Als Puzo mit dem Schreiben des Drehbuchs fertig war, rief er Brando noch von Zeit zu Zeit an, in der Hoffnung ihn doch umstimmen zu können. Auch Coppola setzte sich bei Charles Bluhdorn, dem Chef von *Gulf & Western*, denen *Paramount* zu dieser Zeit gehörte, ein, obwohl Brando dem Produzententeam für die Rolle zu jung schien und man außerdem seine als zweifelhaft verschrieene Arbeitsmoral fürchtete. Zum Zeitpunkt des Filmdrehs war Brando knapp 50 Jahre alt. Um ihn in den alternden Patriarchen zu verwandeln, wurden ihm nicht nur Altersflecken geschminkt, auch ergraute er dank der Arbeit fähiger Maskenbildner zusehends im Laufe des Films. Als Puzo Brando nochmals das Buch und das fertige Skript schickte, gefiel dem Schauspieler beides. Es folgte eine Audition (offiziell einen „Make-up-Test“) für Brando, um die Produzenten von ihm zu überzeugen. Bereits Tage davor arbeitete er an der Charakterisierung für die Rolle des Don Corleone und stopfte sich unter Anderem Taschentücher in die Backen (vgl. Brando 404-407).

Marlon Brando praktizierte die Schauspielmethode des „*Method Acting*“, die auf den russischen Theatermacher Konstantin Sergejewitsch Stansislawski zurückgeht. Dieser hatte in New York zwei wichtige Schüler ausgebildet, die seine Schauspiellehren weiterführten. Lee Strasberg's „*method acting*“ beruht darauf, dass die Schauspieler ihre eigenen Erfahrungen mit in ihre Rollen einbauen. Diese Methode basiert auf der Annahme, dass man durch das Wachrufen vergangener Gefühlsregungen die für die Rolle erforderlichen Emotionen in einer bestimmten Szene viel besser und realistischer darstellen kann. Man muss sie also nicht mehr spielen, sondern durchlebt sie tatsächlich. Stella Adler, Stanislawskis zweite Schülerin, bei der Brando in die Lehre gegangen war, setzte eher auf die Macht der Vorstellung und Beobachtung (vgl. Feldvoß 2004: 13f).

Ganz im Sinne seiner Lehrerin ging Brando sehr bedacht an die Charakterisierung seiner Figuren heran. So gelang es ihm auch durch eine genaue Studie der Romanvorlage seine Vision des Paten umsetzen. Der Pate ist bei ihm in erster Linie kein Verbrecher,

sondern ein Familienmensch. Die Figur des Don Vito Corleone wollte Marlon Brando nicht als „*bigshot*“ anlegen, nicht als coolen Macho, als Macher darstellen. Er wollte einen ruhigen, bescheidenen Mann spielen. Er lehnte sich dabei sehr stark an die Romanvorlage an, in der Don Vito in die Kriminalität hineingezogen wird. Er wollte ihn als Helden spielen, der zwar viel Macht hat, jedoch sehr sanft ist (vgl. Brando 1994: 410-411). „[...] *I saw him as a man of substance, tradition, dignity, refinement, a man of unerring instinct who just happened to live in a violent world and who had to protect himself and his family in this environment.*“ (Brando 1994: 411) Das Oberhaupt der Corleone-Familie will diese lediglich beschützen. Brando schreibt, für ihn sei das Mafiageschäft ein Geschäft wie jedes andere. Verbrechen würden überall begangen, der Vietnamkrieg sei das beste Beispiel dafür gewesen. Don Vito ist ein behäbiger Dinosaurier, ein Urgestein, der Letzte seiner Generation. Im Sinne dieser Figurenauslegung ist auch sein Sprechen verzögert und langsam. Er ist Repräsentant der Mafiakultur und steht für deren moralische Vorstellungen (vgl. Brando 1994: 411ff). Die typisch italienischen Gesten sind bei ihm fast schon bis zur Übertriebenheit maniert und einstudiert. Das Wissen um sein Schicksal als letzter einer Ära macht ihn zu einem melancholischen Menschen. Seine Art zu sprechen kommt von einem Schuss in den Kehlkopf, einer Szene die im Buch, nicht aber im Film vorkommt. Sein „Mund ist -durch die künstlich verstärkte Kinnpartie- zum Ausdruck ständiger Verachtung verzogen“ (Sannwald 1994: 237) mit heiserer Stimme, die fast zu einem monotonen Nuscheln verkommt (vgl. Sannwald 2004: 237ff).

Da Don Vito Corleone über große Macht verfügt, muss er sich nicht bemühen, verstanden zu werden. Außerdem wählt er jedes seiner Worte bewusst. Seine Äußerungen sind nicht spontan. Um dagegen die Spontaneität beim Schauspielen zu wahren, oder, anders ausgedrückt, die erste Eingebung beim Lesen eines Textes zu bewahren, lernte Brando seine Zeilen nicht ganz auswendig. Zusätzlich verteilte er überall am Set Notizzettel mit seinen Textpassagen. Er befestigte sie an seinem Ärmel, am Rücken eines Schauspielkollegen oder an einer Requisite. Dies hatte den Effekt, dass sein Spiel realistischer wirkte. Bei späteren Filmproduktionen pflegten ihm seine AssistentInnen während des Drehs seinen Text über Kopfhörer vorzulesen. Nach der *method acting* Methode, die Brando anwendete, muss man die Emotionen durchleben, die man darstellen soll. Man muss aus den Emotionen, die man selbst erlebt hat, schöpfen, muss sie während des Spiels abrufen können (vgl. Brando 1994:

415ff). Als Brando den fertigen Film sah, fand er seine schauspielerische Leistung nicht besonders zufriedenstellend. Als er ihn dann einige Jahre später im Fernsehen sah, versöhnte er sich jedoch damit (vgl. Brando 1994: 418).

Da Marlon Brando nach eigenen Angaben Preise und Auszeichnungen nichts bedeuteten und dem Berufsstand der Schauspieler seiner Meinung nach viel zu viel Bedeutung beigemessen werde, weigerte er sich die Oscar Statuette, die ihm von der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS)* verliehen wurde, anzunehmen. Stattdessen nutzte er die Preisverleihung als Gelegenheit, den *Native Americans* in den Vereinigten Staaten seine Stimme zu leihen, da sie auch von der Filmindustrie unterdrückt würden. Brando, der sich seit Jahren für die Rechte dieser Minderheit engagiert hatte, schickte an seiner Statt eine Schauspielerin, die als Indianerin verkleidet unter dem Namen Sacheen Little Feather den Preis entgegennahm. Eigentlich sollte sie eine Rede vorlesen, die Marlon Brando verfasst hatte. Dies wurde ihr allerdings verboten und sie musste improvisieren (vgl. Brando 1994: 403f).

Nicht nur gilt der Film als sein Comeback; auch von Seiten der Mafia wurde Marlon Brando versichert, man möge seine Auslegung der Rolle, weil er den Paten mit Würde darstelle. Jahre später spielte er in der Komödie „*The Freshman*“ eine Figur, die der des Paten sehr nahe ist (vgl. Brando 1994: 419ff).

3.3. „*The Godfather*“ aus wissenschaftlicher Sicht

3.3.1. Das Gangstergenre

Das *crime genre* hat eine lange Tradition in den USA und hat sich immer den jeweiligen zeithistorischen gesellschaftlichen Bedingungen angepasst. Im Vordergrund steht dabei immer der Antagonismus zwischen dem Gangster und dem Gesetz. Vor dem Vietnamkrieg wurden die Figuren auf der Seite des Gesetzes immer als „die Guten“ dargestellt. Die Wende in der Gangsterdarstellung kam mit Arthur Penn's „*Bonnie and Clyde*“ (1967), der die VerbrecherInnen von einer menschlichen, sozialkritischen Seite zeigte. In der *Godfather*-

Trilogie spielt das Gesetz auch eine untergeordnete Rolle. Es geht in erster Linie um die internen Machenschaften der Mafia. Prinzipiell werden zwei große Themen im Film behandelt: Die Veränderungen innerhalb der Mafia, die nach dem 2. Weltkrieg passierten, sowie der Generationenkonflikt in der Familiensaga (vgl. Browne 2000: 13-16).

3.3.2. Die Mafia

Die Mafia steht für die sizilianische Mentalität, die innerhalb der USA zur italienischen Mentalität pauschalisiert wird (vgl. Camon 2000: 59). „*The mythical mafioso[...] is a living conspiracy, whose ideal methods of communication are so minimalistic that a nuance of expression should be able to settle matters of life and death*“ (Camon 2000: 59). Der ursprüngliche Mafioso steht für Männlichkeit und Macht, die aber immer auf Fairness, Tugendhaftigkeit und Kontrolle basiert. Er soll damit auch als Vorbild für zukünftige Generationen dienen. Die ursprüngliche Sprache der Mafiosi, die „*baccagghiu*“ (zu dt.: in Rätseln sprechen) impliziert, dass jedes Wort große Bedeutung hat. Die Fähigkeit, etwas auszudrücken, ohne ein Wort zu sprechen, ist dabei anzustreben. Die Pausen tragen große Bedeutung. Sie sind Manifestationen von Macht und Willen.

Die Rolle der Frau in der Mafia besteht dagegen vor allem darin, sich im Hintergrund zu halten. Sie interessiert sich nicht für die Geschäfte ihres Mannes, dafür sorgt ihr Mann im Gegenzug für ihren Wohlstand. Wichtig dabei ist, dass der Ehrenkodex den Mafioso zu einer monogamen Beziehung verpflichtet (vgl. Camon 2000: 59-72).

Die Mafia war in ihren Anfangstagen die Beschützerin der kleinen Leute. Natürlich herrschte hier eine gewisse Doppelmoral vor, da die *Cosa Nostra* zum schlimmsten Feind wird, wenn man sich ihr entgegenstellt. Innerhalb der Mafia gelten nicht die Gesetze der USA, sondern die eigenen Gesetze. Es sind vor allem ungeschriebene Verhaltensregeln, die das soziale Netz regeln. Der sizilianische Ehrenkodex „*La Via Vecchia*“ prallt dabei in „*The Godfather*“ auf die Gesetze der Amerikanischen Gesellschaft. Über Allem steht jedoch die katholische Kirche, deren Grundsätze so ausgelegt werden, dass sie mit den Gesetzen der Mafia korrelieren.

In „*The Godfather*“ geht es, neben der Darstellung der Mafiageschäfte natürlich in erster Linie um die Familie, für die die gemeinsame, verbindende Ethnizität, das

Sizilianische, sehr wichtig ist. Es ist nicht nur Teil der Charakterisierung der einzelnen Figuren, sondern auch ein integraler Bestandteil der Handlung. Anfang der 1970er sah man die Familie als Einheit von Liebe und Geborgenheit verloren gehen. Die Sehnsucht danach trug nicht unwesentlich zum Erfolg von „*The Godfather*“ bei (vgl. Dika 2000: 95).

Man darf dabei natürlich nicht vergessen, dass der Film in den 1970er Jahren gedreht wurde und sich der Blickwinkel der Gesellschaft auf die einzelnen Minderheiten in den USA wie auch der jedes anderen Staates in verschiedenen zeitlichen Perioden verändert (vgl. Dika 2000).

4. Die Analyse des Einflusses der Synchronisation auf Filmfiguren

Die Untersuchung des Einflusses der Synchronisation auf die Figuren im Film „*The Godfather*“ soll einen Einblick geben in den hohen Grad des Einflusses, den die Synchronisateure auf den Film ausüben. Nicht nur Veränderungen, die das übersetzte Dialogbuch betreffen, sondern auch die Art, wie der Text vorgetragen wird, sollen in dieser Untersuchung aufgezeigt werden. Gerade die Vortragsart eines Dialoges hat eine sehr große Wirkung auf die Bedeutung des Textes und die Charakterisierung der Figuren. Auch soll ermittelt werden, wer die Personen hinter den Veränderungen sind und welchen Einfluss sie auf bestimmte Teilaspekte der Synchronisation ausüben.

4.1. Analyseaspekte

Zuerst soll erläutert werden, nach welchen Kategorien die Analyse durchgeführt wurde. Sie werden zunächst aufgeteilt in sprachliche und nicht sprachliche Aspekte der Untersuchung, da es wichtig ist, die rein sprachlichen Elemente der Filmübersetzung von allen anderen zu

trennen.

4.1.1. Sprachliche Untersuchungsgegenstände

In diesem Bereich sollen die Figuren in „*The Godfather*“ sowie seiner deutschen Synchronfassung, „Der Pate“, auf die explizit sprachlichen Merkmale hin beleuchtet werden. Beginnend bei der Ebene des Wortes und über den Satz bis hin zu ganzen Äußerungen und Reden soll beschrieben werden, wie der Pate spricht. Dabei sollen die grammatikalischen und stilistischen Besonderheiten im Vordergrund stehen. Auch die Lexik, die Wortwahl, spielt eine große Rolle bei der Zeichnung eines Filmcharakters. Bedient sich die Figur vieler Fremdwörter? Welche Dialektausdrücke gebraucht sie? Abschließend ist in einem Gangsterfilm wie „Der Pate“ niemals zu unterschätzen, welche Vulgarismen verwendet werden. Ihren Schweregrad in die Zielsprache zu übertragen, stellt den Übersetzer nicht allzu selten vor ein großes Problem.

4.1.1.1. Grammatik

Die Art und Weise, wie mit der Grammatik einer Sprache umgegangen wird, ist ausschlaggebend für die Wahrnehmung einer Figur. Macht sie Fehler, weil sie aus einem anderen Kulturkreis kommt, so wird dies vom Publikum in dieser Hinsicht auch so gedeutet: Als Merkmal des Fremden. Kommen dieselben Fehler bei Muttersprachlern vor, wird häufig auf eine mangelnde Schulbildung oder eine niedrigere soziale Klasse geschlossen. Die Nichtbefolgung grammatikalischer Regeln, die in der gesprochenen Sprache häufiger vorkommt, ist zudem ein Anzeichen für einen ganz bestimmten muttersprachlichen Background. Ein Italiener wird zum Beispiel andere Fehler machen, als ein Pole da er die Regeln seiner Sprache auf die der Fremdsprache anwendet. Es soll hier untersucht werden, inwieweit solche Überlegungen in die Übersetzung miteinbezogen werden. Fremdsprachliche Varietäten werden dabei zwar oft mit Akzent wiedergegeben, jedoch werden die grammatikalischen Fehler ausgemerzt. Dies kann daher rühren, dass es einer umfassenden Recherche bedürfte, solche Fehler richtig einzubauen. Um ein korrektes und vor Allem

realistisches Ergebnis zu erhalten, müsste man zunächst eruieren, welche Fehler ein Angehöriger einer gewissen Sprachgemeinschaft in der Zielsprache üblicherweise begeht. Diese sind sich deswegen innerhalb einer Sprachgemeinschaft ähnlich, weil deren Regeln und Strukturen teils unreflektiert und unbewusst auf die fremde Sprache übertragen angewendet werden.

4.1.1.2. Syntax

Im Rahmen der Untersuchung der reinen Dialogliste soll auch untersucht werden, ob die Syntax Aufschlüsse gibt: Sind die Sätze lang und verschachtelt oder nicht? Die Satzkonstruktionen werden ebenso untersucht, wie die Häufigkeit der Relativsätze. Auch solche Elemente deuten auf die Beherrschung der Sprache und somit auf die Schulbildung oder den sozialen Stand, und sind deshalb für diese Untersuchung auch von großem Interesse.

4.1.1.3. Stil

Zu den stilistischen Aspekten gehört die Frage nach der Sprachebene. In welchem Maße ist die Sprache umgangssprachlich gefärbt oder aber eher gehoben? Inwieweit wechseln sich diese Ebenen je nach Gesprächspartner ab? Eine Filmfigur wird mit einer Person, die auf der gleichen sozialen oder intern hierarchischen Ebene steht wie er, eine andere, weniger formelle Sprache gebrauchen, als mit einem Vorgesetzten oder einem Untergebenen. Wurden diese Unterschiede vielleicht schon im Originaldrehbuch herausgestrichen, bzw. wie kommen sie in der deutschen Synchronfassung zur Geltung? Nimmt man an, dass die Funktion einer Filmübersetzung sein soll, beim Zielpublikum die gleiche Reaktion auf eine Figur auszulösen, wie sie beim Ausgangspublikum stattgefunden hat, ist es zentral, dass die Unterschiede, die auf der Stilebene auftreten, hierbei auch mit ausgearbeitet werden. Sie sind wichtige Faktoren, die zu der einen oder anderen Wahrnehmung und Interpretation einer Figur führen können. Durch den Wechsel der Stilebenen bzw. die Wahl einer bestimmten Stilebene zieht der Zuschauer Rückschlüsse auf den Charakter und die Motivationen der

Figur.

4.1.1.4. Vulgarismen

Ein Punkt, der bei der Synchronisation eines Gangsterfilms unter keinen Umständen ausgelassen werden darf, ist die Übersetzung der Vulgarismen. Wer flucht wieviel, wie oft und wie stark? Wurden die Ausdrücke entsprechend ihrem Härtegrad in der Ausgangskultur übersetzt oder sind sie aufgrund von niedrig angepeilten Altersfreigaben fürs Kino abgemildert worden? Auch dieser Teilaspekt einer Figur dient zu ihrer Charakterisierung, wie wir später besonders am Beispiel der Figur des Sonny Corleone sehen werden¹⁵.

4.1.2. Parasprachliche und Extrasprachliche Untersuchungsgegenstände

Diese zwei Kategorien werden zusammengefasst, da sie im Gegensatz zu den rein sprachlichen Aspekten der Sprache einer Figur nicht nur durch das Drehbuch und die Dialoge, also das geschriebene Wort, definiert werden, sondern auch durch die Art des Vortrages. Außerdem wird hier nicht wie beim Drehbuch die Figur nur durch den Regisseur oder den Rohübersetzer verändert. Der Sprecher spricht zwar in gewissem Maße nach den Vorgaben des Dialogregisseurs und folgt den Anweisungen des Tontechnikers oder des Cutters, falls etwas auf dem Spezialgebiet jener Aktanten im Synchronisationsprozess geändert werden muss. Ein beachtlicher Teil der Interpretation liegt jedoch auch in ihrer Hand, da sie diejenigen sind, die dem Text Leben einhauchen.

4.1.2.1. Idiosynkratischer Stimmtyp

Wie bereits erwähnt wurde, wird in der Synchronisationspraxis bei der Auswahl der Sprecher nicht nach einer Stimme Ausschau gehalten wird, die dem Schauspieler hinsichtlich der

¹⁵ Siehe 4.4.3.

Stimmfarbe ähnlich ist, sondern nach jemandem, der laut Synchronregisseur zur Figur „passt“. Dabei wird nicht bedacht, dass die Stimme ein integraler Bestandteil der Figur ist. Es kann auch sein, dass der Originalschauspieler sie absichtlich verstellt, um so seine Rolle besser zu charakterisieren¹⁶. Inwiefern darauf eingegangen wird, ist Sache des Regisseurs. Dieser essentielle Faktor darf bei der Ermittlung der Erfüllung der Funktion einer Synchronfassung in dieser Analyse nicht unbeachtet bleiben.

4.1.2.2. Sprachtempo und Sprachrhythmus

Ein und dieselbe Aussage wird in der englischen Sprache meistens viel weniger Zeit in Anspruch nehmen als im Deutschen. Nicht nur sind die einzelnen Wörter meist kürzer, auch durch die grammatikalischen Regeln und die häufigere Verwendung von Relativsätzen wird der ins Deutsche übersetzte Text des englischen Originaldrehbuches ausnahmslos länger. Dies hat zur Folge, dass die Synchronsprecher fast immer etwas schneller sprechen, als die Figuren in der Originalfassung. Der Sprecher muss allein aufgrund der höheren Anzahl an Wörtern einen längeren Text für eine vorgegebene Zeitspanne konzipieren. Dadurch kommt es jedoch oft zu einer Erhöhung des Sprachtempos in der Synchronfassung und somit zu einer Veränderung eines wichtigen Charakterisierungselements.

4.1.2.3. Intonation

Hierbei handelt es sich um Betonungen, die der Originalschauspieler bzw. der Synchronsprecher in seinem Dialog setzt und einem Vergleich zwischen den beiden Versionen. In gewisser Weise ist natürlich die Sprachmelodie durch den Text und die Sprache an sich vorgegeben. Dennoch werden auch bedingt durch das Erfordernis der Lippensynchronität Sprachmelodien angepasst. Da die geäußerten Laute mehr oder weniger an den selben Stellen im Dialog gleich oder ähnlich sein sollen, wird der Text als Übersetzung mit Ausblick auf seinen Gebrauch für die Synchronisation anders gestaltet. Im

¹⁶ Siehe dazu Marlon Brandos Charakterisierung des Dons unter Punkt 3.2.4.

Synchroneutschen werden andere Stellen betont, da sie mit der bereits erläuterten Nukleussynchronität¹⁷ korrelieren müssen. Das heißt, dass ein in bestimmter Weise betontes Wort in einem übersetzten Text an genau der gleichen Stelle betont werden muss. Idealerweise sollte es sich dabei um die deutsche Entsprechung zum englischen Wort handeln. Es kann aber auch passieren, dass es mit Rücksicht auf die Lippenstellung oder syntaktische Regeln ein anderes Wort sein muss. Solange es dem Zuschauer nicht auffällt, dass etwas nicht stimmt, wird in der Praxis von einer gelungenen Synchronisationsarbeit gesprochen.

4.1.2.4. Pausen

Natürlich ist es klar, dass die Pausen, die in der Originalfassung vorhanden sind, eingehalten werden müssen, bzw. dass man in der deutschen Synchronfassung die Pausen nicht dort hinzufügen kann, wo es für die Dramaturgie am sinnvollsten wäre. Dennoch soll im anschließenden Analyseteil besonders darauf eingegangen werden, wie oft dennoch über Pausen darübersynchronisiert wird. Bietet sich nämlich die Gelegenheit, auch nur einen Seufzer oder ein Wort einzufügen, so wird dies meist gerne gemacht, auch wenn es im Originaldialog nicht so vorgesehen war. Dies ist immer dann möglich, wenn der Mund des Schauspielers nicht deutlich zu sehen ist, also wenn es sich um keine Nahaufnahme handelt, der Mund durch etwas verdeckt ist oder sich eine Off-Szene dazu anbietet, einen zusätzlichen Text darüber zu sprechen. Die Motivation dahinter erweist sich manchmal als etwas unklar, wenn die Handlung auch ohne diese Pausenfüller Sinn ergibt.

4.1.2.5. Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation

In einer synchronisierten Filmfassung ist der Ton meistens etwas lauter. Nicht nur wird der IT-Track¹⁸ lauter abgespielt, sondern auch die Stimmen sind in der Lautstärke etwas angehoben. Auch wird in der Synchronfassung die Lautstärke zwar je nach Gefühlslage der Figur variiert, jedoch entsteht durch den Umstand, dass die Sprecher immer nur einige

¹⁷ Siehe dazu Punkt 2.1.2.

¹⁸ Siehe dazu Punkt 2.2.3.

wenige Sätze auf einmal einsprechen, manchmal eine seltsame Stimmung. Die Übergänge zwischen den einzelnen am Stück aufgenommenen Passagen können manchmal etwas unnatürlich oder abrupt in der Lautstärke wirken.

Bezüglich der Deutlichkeit der Artikulation kann festgestellt werden, dass sich die Synchronregisseure natürlich in hohem Maße an der Lippenstellung der Schauspieler orientieren. Haben diese den Mund in einer Szene nicht weit geöffnet, darf der Synchronsprecher nicht plötzlich klar und deutlich sprechen. Trotzdem kann beobachtet werden, dass oft die Tendenz wahrnehmbar ist, die Dialogteile deutlicher zu sprechen, als es im Original der Fall ist. Das liegt vielleicht daran, dass das Zielpublikum es gewohnt ist, jedes einzelne Wort in einem synchronisierten Film zu verstehen, weil man glaubt, dass das Ausgangspublikum es verstehen würde. Vielleicht nimmt aber auch der Synchronregisseur nur an, dass sich sein Zielpublikum benachteiligt fühlen würde. Jedenfalls hat es sich in den vergangenen Jahren so etabliert, dass man Synchronfilme nicht nur an ihrem Synchrondeutsch, sondern auch an der peinlich genauen Artikulation erkennt. Ein anderer Gedankengang mag sein, dass sich die Synchronregisseure nicht vorwerfen lassen wollen, sie verstünden einen Teil des Originaldialogs nicht.

4.1.2.6. Sprachliche Varietäten

Zuletzt möchte ich zu dem Kapitel kommen, das für diese Untersuchung wohl am wichtigsten ist: Die Frage nach dem Akzent, dem Soziolekt, sowie dem Dialekt einer Figur. Sie dienen im Rahmen einer Filmhandlung immer auch dazu die Figur in einer speziellen Art und Weise zu charakterisieren und sie in eine gewisse Richtung zu lenken. Auch für das Verständnis der Handlung sind sie von großer Wichtigkeit (vgl. Götz/Herbst 13-26). Besonders der Soziolekt, aber auch Dialekt und Akzent sind ausschlaggebend für die Charakterisierung der Filmfiguren. Der Soziolekt impliziert, wie der Name schon sagt, die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse. Mit ihm werden bestimmte Konnotationen und Klischees in den Köpfen der Zuschauer wachgerufen. Sprachliche Varietäten erleichtern allgemein die Figurendarstellung, weil allein durch sie schnell und wirkungsvoll ein gewisser Background suggeriert werden kann. Einen Soziolekt in eine andere Sprache zu

übertragen, ist sicherlich einfacher, als einen Dialekt zu übertragen. Meistens werden in den Synchronfassungen Dialekte ausgelassen, weil sie sich, wie bereits erwähnt, z.B. auf Regionen innerhalb der USA o.ä. beziehen. In den meisten Fällen versucht man, Dialektausdrücke wegzulassen und durch einen deutschsprachlichen Akzent, der auch vom deutschen Publikum erkannt wird, eine regionale Zugehörigkeit festzumachen, falls dies möglich ist. Zudem kommt es nicht selten vor, dass Stereotype bedient werden, so wird z.B. ein britischer Akzent so übertragen, dass der Synchronsprecher dazu angehalten wird, besonders fein, gehoben oder näselsnd zu sprechen, da das Britische oft mit derlei Elementen assoziiert wird. Konnotationen, die auf der Dialektenebene nicht ausgedrückt werden können, werden also auf andere para- und extrasprachlichen Ebenen übertragen. In den meisten Fällen versuchen Synchronregisseure die Eigenschaften, die man einem bestimmten Dialekt in seiner Ausgangskultur zuschreibt, auf andere, korrelierende Weise in das zielkulturelle Dialogbuch zu übertragen. Häufig werden Akzente oder Dialekte jedoch wie angeführt einfach weggelassen, sofern es die Handlung und das Bild zulassen. Dort, wo das Bild immer wieder an den tatsächlichen kulturellen Background der Figuren erinnert, lässt sich das natürlich nicht so einfach machen.

4.2. Die Synchronisation von „*The Godfather*“

Es gibt zwei deutsche Synchronfassungen von „*The Godfather*“. Die erste wurde im gleichen Jahr durchgeführt, in dem auch der Originalfilm erschien. Im Zuge des Erscheinens der „Restoration Box“, einer DVD-Box mit allen drei Teilen der „*Godfather*“-Trilogie in restaurierter Form wurden nun 2007 die ersten zwei Teile neu synchronisiert. Der Ton wurde diesmal in verbessertem 5.1.-Digital-Surround-Sound aufgenommen.

Das Dialogbuch wurde nicht neu übersetzt. Lediglich einige wenige Wörter wurden hier und da durch neue ersetzt. Auf einige Beispiele dafür soll in den einzelnen Figurenanalysen näher eingegangen werden. Eine komplette Neuübersetzung wäre sicherlich auch nicht sinnvoll gewesen, da der Film zu einem Klassiker der Filmgeschichte geworden ist und das Publikum in solchen Fällen für eine Neuinterpretation weniger empfänglich wäre.

Schließlich gehört „Der Pate“ zu den am häufigsten zitierten Werken der Filmgeschichte. Ganze Dialoge werden von Filmkennern und Filmbegeisterten auswendig gelernt.

In der neuen Fassung wurden zusätzlich noch einige Fehler im Bereich der Lippensynchronität ausgebessert. Diese sind jedoch für das ungeschulte Auge ohnehin kaum bemerkbar. Man kann sagen, dass bereits die ältere Version diesbezüglich schon von ausgesprochen guter Qualität ist. Eine wichtige Veränderung wurde jedoch durch die Neubesetzung fast aller Rollen vorgenommen. Auch diese Maßnahme soll in den folgenden Kapiteln näher diskutiert werden.

4.3. Der Pate

4.3.1. Die Sprecher

Marlon Brando hat sich seine Rolle im amerikanischen Original sehr genau überlegt. Stimmlich ist seine Darstellung der Figur des Don Vito Corleone stark gefärbt von seiner Vorstellung vom Paten. Er ist etwas müde, behäbig, fast langsam. Sein Flüstern, das fast zu einem Röcheln verkommt, verleiht ihm etwas Gespenstisches.

In der älteren Synchronfassung ist der Sprecher Gottfried Kramer¹⁹. Er verleiht mit seiner Cowboy-artigen, reifen, aber immer noch vital-männlichen Stimme der Figur des Paten eine Art von Coolness und physischer Kraft. Es ist nicht mehr die schwache, vom Alter und einem sorgenvollen Leben gekennzeichnete Stimme, die Marlon Brando für die Figur vorsah und umsetzte.

In der Version von 2007 hingegen spricht Helmut Kraus den Paten²⁰. Man hat hier den Eindruck, als wäre mit ihm ein Sprecher gewählt worden dessen Timbre mehr dem von Marlon Brando entspricht. Auch gleicht er seine Interpretation der Rolle mehr der undeutlichen und leisen Aussprache des Schauspielers im Original an.

Dazu muss aber gesagt werden, dass in der ursprünglichen Synchronfassung die Tatsache, dass der Pate durch den an ihm verübten Mordversuch nun körperlich

¹⁹ Vgl. dazu <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=2473> [16.06.09]

²⁰ Vgl. <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=2473> [16.06.09]

angeschlagen ist, viel deutlicher zum Tragen kommt. So männlich und vital seine Stimme zu Beginn der Geschichte ist, so gedrunken, schwach und leise ist sie in seinen ersten Szenen nach seinem Krankenhausaufenthalt. In der neuen Version ist der Unterschied zwar erkennbar, er wirkt jedoch nicht ganz so dramatisch. Gemäß der Forderung, dass der Pate auf das Zielpublikum genauso wirken solle wie auf das Ausgangspublikum, ließe sich streiten, welche Synchronfassung die stimmiger ist. Zwar wurde in der zweiten bedacht, dass der Pate von Anfang an „nuschelt“ und leise spricht, doch wird der Unterschied zu seiner Aussprache nach dem Attentat in der ersteren deutlicher, da sie von stark auf deutlicher schwächer zugeht.

4.3.2. Sprachtempo und Sprachrhythmus

Die Geschwindigkeit, mit der Marlon Brando spricht, ist sehr langsam. Don Vito Corleone ist ein alter Mann, dem das Reden, bedingt durch den in jüngeren Jahren erlittenen Kehlschuss, extrem schwer fällt. Zudem wird Brandos Idee vom in die Jahre gekommenen Mafiaboss hier weiter umgesetzt. Er stellt ihn dar als alten Menschen, als jemanden, der nicht gerne spricht und wenn, dann so langsam, dass er auch verstanden wird. Wenn er zusätzlich zu seinem Nuscheln auch noch schneller spräche, würde man ihn womöglich noch weniger verstehen. Der Sprachrhythmus ist wiederum zu einem großen Teil bedingt durch die Übertragung der italienischen Sprachmelodie auf die englische Sprache. Dies hat im Original zur Folge, dass die Schauspieler in einen italienisch anmutenden Singsang verfallen, der mit einem italienischen Akzent einhergeht. Dabei wird, grob gesagt, jede zweite Silbe betont, sodass ein ganz spezieller Rhythmus im gesprochenen Dialog entsteht. Auf Deutsch ist durch das Weglassen des Akzents bei den meisten Hauptfiguren leider kein Unterschied zwischen den Sprachrhythmen der Figuren mit italienischem Background und jenen ohne italienischen Migrationshintergrund zu spüren.

4.3.3. Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation

Gerade diese undeutliche Aussprache, welche bei jedem anderen als Schwäche ausgelegt zu einem Mangel an Respekt des Gegenübers führen könnte, verleiht jemandem wie einem Mafiapaten, der so viel Macht besitzt und der in seiner Vergangenheit bewiesen hat, wie gut man daran tut, ihm Respekt zu erweisen, eine mysteriös-gespenstische Aura eines übermächtigen Anführers. Seine Gesprächspartner werden förmlich dazu gezwungen, an seinen Lippen zu hängen, denn es ist wichtig zu hören, was er ihnen zu sagen hat. Es käme fast eine Sünde gleich, auf jeden Fall aber einer nicht wiedergutzumachenden Beleidigung eines hochstehenden Vorgesetzten, den Paten um das Wiederholen einer Aussage zu bitten. In beiden Synchronfassungen „nuscheln“ die Sprecher. Dies ist eine logische Konsequenz dessen, dass Marlon Brando den Mund nur wenig öffnet und seine Mundwinkel den ganzen Film hindurch nach unten verzieht. Es würde nicht zum Bild passen, würde der Sprecher, der den Paten synchronisiert auf einmal deutlich artikuliert und laut sprechen. Der Pate spricht in allen Szenen eher ruhig und leise. Die einzige Szene, in der Marlon Brando alias Don Vito Corleone einen lauten Wutausbruch hat, ist jene, in welcher ihm sein Patensohn, der Sänger Johnny Fontane, weinerlich darstellt, er habe Probleme, eine Hauptrolle in einem bestimmten Film zu bekommen. Sonst kann man durchaus behaupten, dass der Pate ein ausgeglichener und eher ruhiger Mensch ist. Allein die -wenn es nach dem Mafia-Ehrenkodex geht- Unmännlichkeit Fontanes und dessen Weinen bringen ihn aus der Fassung. Einer Set-Anekdote zufolge, war diese Szene zunächst gar nicht so vorgesehen. Der Wutausbruch Brandos war laut Regisseur Francis Ford Coppola eigentlich fast direkt an den Schauspieler gerichtet, der Fontane verkörperte, da dieser kein besonders guter Darsteller gewesen ist und zudem noch seinen Text vergessen hat. Unter anderem ist dies auch ein Grund dafür, dass man ihn in dieser Szene nur mit dem Rücken zur Kamera sieht.

4.3.4. Pausen

Besonders bei der Analyse der Figur des Paten sind die Pausen von großem Interesse,

wenn man die beiden Synchronfassungen und das Original einander gegenüberstellt. In der neueren Version, die sich stimmlich mehr an Brandos Interpretation der Figur anlehnt, werden Don Corleone an mehreren Stellen Seufzer in den Mund gelegt, obwohl er im Original an der selben Stelle gar nichts sagt. Die Motivation dahinter mag sein, den Dialog etwas flüssiger zu gestalten. Manchmal erscheint die Entscheidung, ein Wort einzufügen, aber etwas willkürlich getroffen und das Weglassen würde keine große Veränderung mitbringen, weder für die Gesamthandlung noch für die Handlung in der einzelnen Szene, wie das folgende Beispiel zeigt, eine Szene, in der Don Vito ein letztes wichtiges Gespräch mit seinem Sohn Michael führt, der seine Geschäfte übernommen hat.

(3:34)

Don Corleone: „Ähm, warum gehst du zur Polizei? Warum kommst du nicht gleich zu mir?“

(seufzt)

Don Corleone: „Was soll ich tun?“

Bonasera flüstert dem Don ins Ohr.

Don Corleone: *(seufzt)* „Das kann ich nicht tun.“

Bonasera: „Ich gebe Ihnen dafür, was Sie verlangen.“

Don Corleone: „Wir beide kennen uns schon viele Jahre aber heute kommst du zum ersten Mal zu mir um Rat oder um Hilfe. Ich kann mich nicht daran erinnern, wann du mich das letzte Mal in dein Haus zu einer Tasse Kaffee eingeladen hast. *(seufzt)* Und dabei ist meine Frau die Patentante deines einzigen Kindes. Aber lass uns ganz offen sein, du hast nie Wert gelegt auf meine Freundschaft. Du hast dich gefürchtet, in meiner Schuld zu sein.“

Bonasera: „Ich wollte nur keine Unannehmlichkeiten haben.“

Don Corleone: „Ja ich weiß, für dich war Amerika das Paradies. *(seufzt)* Dein Geschäft geht gut. Die Polizei ist da, um dich zu beschützen, außerdem gibt es Gerichte. Wozu noch einen Freund wie mich? Aber... jetzt kommst du zu mir und sagst: Don Corleone, verschaff' mir Gerechtigkeit! Aber du zeigst mir keinen Respekt, bietest nicht etwa Freundschaft; du sagst nicht einmal Pate zu mir. Nein, stattdessen kommst du am Hochzeitstag meiner Tochter in mein Haus und bittest mich einen Mord zu begehen... für Geld.“

Bonasera: „Ich bitte Sie um Gerechtigkeit.“

Don Corleone: „Ach. Das ist keine Gerechtigkeit. Deine Tochter lebt.“

Bonasera: „Dann lassen Sie diese Schweine fühlen, was sie verbochen haben. Wieviel soll ich bezahlen?“

Don Corleone: (seufzt, steht auf, seufzt erneut) „Bonasera, Bonasera, was hab ich dir denn bloß getan, dass du mich so respektlos behandelst? Wärst du in Freundschaft zu mir gekommen, dann würde der Abschaum, der deine Tochter ruiniert hat, noch am selben Tag dafür leiden. Und wenn du als anständiger Mensch dir heute einen zum Feind machen würdest, dann würde ich ihn als meinen Feind betrachten. Er würde dich fürchten.“

Bonasera: „Wollen Sie mein Freund sein?... Mein Pate.“

Bonasera küsst die Hand des Paten.

Don Corleone: „Gut. (seufzt) Irgendwann, möglicherweise aber auch nie, werde ich dich bitten mir eine kleine Gefälligkeit zu erweisen, aber solange ich das nicht tue, soll die Gerechtigkeit mein Geschenk an dich sein zum Hochzeitstag meiner Tochter.“

Bonasera: „*Grazie. Grazie*, Pate.“

Don Corleone: „*Prego*.“

Diese Seufzer werden an Stellen hinzugefügt, an denen der Pate im Original sein Gesicht verzieht. Zur Charakterzeichnung trägt es vielleicht insofern bei, als dass der Pate im Original auch ein Mensch ist, dem das Sprechen schwer fällt. Somit wäre ein Seufzer vor Beginn einer Ansprache gerechtfertigt. Auch wenn der schwerfällige Pate sich bewegen muss, sich setzt oder aufsteht finden wir in der Synchronfassung solche Seufzer vor. Und auch an diesen Stellen sind sie zwar nicht vom Originalschauspieler nicht intendiert, ergänzen aber das Bild und den Charakter der Figur sehr gut. Dabei Marlon Brandos Gesichtsausdruck verrät vielleicht auch, dass dieser Seufzer tatsächlich existierte, jedoch nur so leise, dass er seinen Weg auf die Tonspur des Originals nicht finden konnte. Da diese zusätzlichen Wörter und Seufzer zum Bild passen, stört sich der Zuschauer nicht an ihnen und die Funktion der Übersetzung wird gewahrt. Zusätzlich wird in beiden Synchronfassungen ein Seufzer des Paten im Original zu einem Füllwort, wie z.B. „tja“

im Deutschen:

(2:23:24)

Don Vito: "(...) But I thought that, that when it was your time, that you would be the one to hold the strings. Senator Corleone, Governor Corleone. Something."

Michael Corleone: "Another *pezzonovante*."

Don Corleone: Seufzt „Just wasn't enough time, wasn't enough time, Michael."

Michael Corleone: "We'll get there Pop, we'll get there."

Don Corleone: „[...]Aber ich dachte, wenn deine Zeit da ist, bist du oben, wo die anderen waren. Senator Corleone, Gouverneur Corleone, sowas."

Michael Corleone: „Einer, der Macht ausübt."

Don Corleone: „Tja, ich hätte mehr Zeit haben müssen, Michael. Ich habe nicht genug Zeit gehabt."

Michael Corleone: „Wir werden es erreichen Pa, wir werden es erreichen."

Statt einem einfachen Seufzen wird ein „tja“ eingefügt. Wieso es zu dieser Änderung kommt, ist unklar. Die englische Entsprechung „well“ kommt im Original nicht vor, hätte aber genauso gut ihre Berechtigung darin. Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler der Originalfassung entschieden sich nicht dafür. Die eigenmächtigen Entscheidungen des Synchronregisseurs über kleine, scheinbar unnötige Veränderungen zeigen sich an dieser Stelle deutlich.

4.3.5. Sprachliche Varietäten

Die erste Einstellung des Films zeigt uns eine Großaufnahme eines älteren Mannes, der seine Rede mit dem Satz: "*I believe in America.*", zu Deutsch: "Ich glaube an Amerika.", beginnt. Es ist Bonasera, ein Bestattungsunternehmer, der den Paten hier um einen Gefallen bittet. Da es der Hochzeitstag der Tochter von Don Vito Corleone ist, gewährt dieser, gleich einem König, seinen Untertanen Audienzen. Dies ist eine einmalige Gelegenheit, denn „am

Hochzeitstag seiner Tochter darf kein Sizilianer jemandem eine Bitte abschlagen“.

Bonasera erzählt davon, wie seine Tochter misshandelt wurde und bittet den Paten darum, für ihn Rache zu üben. Wichtig für den ganzen Film ist seine Anfangsrede, in der er seine Situation eines in die Vereinigten Staaten emigrierten Italieners darstellt. Diese steht für die Lebensgeschichten aller Italiener, die auf der Suche nach einem besseren Leben in die USA ausgewandert sind. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend, konnten sie am anderen Ende des Atlantik den *American Dream* verwirklichen. Bonasera führt ein prosperierendes Unternehmen, und auch der zweite Bittsteller, der in der Hochzeitsszene gezeigt wird, ist ein Kleinunternehmer, der es trotz aller Widrigkeiten zu Wohlstand gebracht hat. Immigranten halten zusammen, und wer die Sizilianer in New York zusammen hält, sind die *Cosa Nostras*, die großen Mafiefamilien. Wenn das Gesetz nicht mehr weiterhilft, hilft der Pate. Natürlich handelt es sich hierbei um ein gegenseitiges Geben und Nehmen. Der Pate verlangt im Gegenzug dafür absolute Loyalität und Respekt. Aber zurück zur Szene: Es fällt hier im englischsprachigen Original auf, dass Bonasera mit einem sehr ausgeprägten italienischen Akzent spricht. Dies steht im Gegensatz zu Don Vito Corleone, der zwar auch einen leichten Akzent hat, jedoch dieser bei weitem nicht so stark ausfällt, wie der von Bittsteller Bonasera. In beiden deutschen Synchronfassungen ist er eine der wenigen Figuren, die durch ihren eindeutigen Akzent einen italienischen Migrationshintergrund anzeigen.

(2:04)

Bonasera: „When I went to the hospital, here nose was a-broken, her jaw was a-shattered.“

Bonasera spricht in der Anfangsszene im Unterschied zum Paten in einem sehr starken italienischem Akzent, welcher der stereotypen Klischeevorstellung von einem Italiener entspricht, der Englisch spricht. Gleich zu Beginn so verdeutlicht, dass der Pate zwar italienische Wurzeln hat, jedoch im Gegensatz zu Bonasera schon länger in den USA verweilt. Sein relativ schwacher Akzent vermittelt dem Publikum in der Ausgangskultur auch die Position in der Hierarchie innerhalb der Mafia. Derjenige, der an der Spitze steht, muss sich in der Sprache, in der er Geschäfte machen will, auskennen, damit er ernst genommen wird. Derjenige, der die Sprache besser beherrscht, wird im Berufsleben ein höheres Amt bekleiden, da er bessere Qualifikationen hat. Nun machten natürlich nicht allein seine guten

Sprachkenntnisse Vito Corleone zum Paten, jedoch sind sie ein Indikator für seine Stellung in der *Cosa Nostra*.

Viele italienische Ausdrücke werden in den beiden Synchronfassungen auf Italienisch belassen. Es handelt sich hierbei in erster Linie um Grundschatz-Wörter, die auch unübersetzt vom deutschsprachigen Zielpublikum verstanden werden.

(6:52)

Bonasera: „Grazie, Godfather.“

Don Corleone: „Prego.“

Und auf Deutsch:

Version von 1972:

Bonasera: „Grazie, Pate.“

Don Corleone: „Prego.“

Version von 2007:

(6:52)

Bonasera: „Grazie, grazie, Pate.“

Don Corleone: „Prego.“

Im folgenden Beispiel wird zwar der erste italienische Begriff unübersetzt gelassen, danach weichen die beiden Synchronfassung etwas von einander ab:

(39:34)

Don Corleone: „Andiamo, Fredo! Tell Paulie to get to the car, we're going.“

Fredo: „Okay, Pop, I'll have to get it myself, Pa. Paulie called in sick this morning.“

Don Corleone: „Huh?“

Fredo: „Paulie's a good kid. I don't mind gettin' the car.“

Don Corleone: „Buon Natale Caro!.. Grazie.“

(39:34)

Don Corleone: „Andiamo, Fredo. Sag Paulie, er soll den Wagen holen. Wir fahren.“

Fredo: „Okay, Pa. Aber ich muss den Wagen selber holen. Paulie hat sich heute morgen krank

gemeldet.“

Don Corleone: „Heh?“

Fredo: „Paulie ist ein netter Kerl. Ich hol' den Wagen gern.“

Hier kommt es in den Synchronfassungen zu unterschiedlichen Übersetzungen:

1972:

Don Corleone: „Fröhliche Weihnachten, Carlo!.Danke.“

2007:

Don Corleone: „Buon Natale, caro!“

Ein Mafiamitglied: „Grazie.“

Natürlich fällt an dieser Stelle auch auf, dass in der englischen Fassung das Wort „*grazie*“ am Schluss der Szene vom Paten gesprochen wird. Er bedankt sich hier bei einem nicht weiter erwähnten Mafioso, der ihm beim Anziehen seines Mantels hilft. In der jüngeren deutschen Synchronfassung ist es eindeutig eine andere Stimme, die sich beim Paten anscheinend für die Glückwünsche bedankt. Diese kleine Veränderung im Drehbuch hat aber keinen Einfluss auf die Figuren oder die Geschichte.

Viel wichtiger an der Übersetzung dieser Passage ist, dass hier in der älteren Synchronfassung selbst die, auch dem deutschen Zielpublikum verständlichen Ausdrücke „*Buon Natale!*“ und „*grazie*“ ins Deutsche übersetzt wurden. Das italienische „*caro*“, zu deutsch „mein Lieber“ wurde fälschlicherweise als Anrede für das Mafiamitglied gedeutet. Da im Film aber noch tatsächlich eine der wichtigeren Hauptfiguren, nämlich der Schwiegersohn des Paten, den Namen „Carlo“ trägt, kann es sein, dass das Zielpublikum annimmt Carlo hilft dem Paten in seinen Mantel. Dies wäre natürlich nicht im Sinne der Handlung und würde auch einer vorhergehenden Aussagen des Paten widersprechen, in dem er Carlo eindeutig von seinen Geschäften ausschließen möchte. Wahrscheinlich war dies die erste Überlegung für eine Neuübersetzung bei der zweiten Synchronversion, da sich eine Strategie zur Beibehaltung italienischer Fremdwörter nicht feststellen lässt. Auch an anderen Stellen im Film die Verwendung italienischer Ausdrücke der Intention Coppolas

nähergekommen.

Wenn es um dialektale Ausdrücke geht, so hat Francis Ford Coppola sehr geschickt einige italienische Wörter platziert um die Zugehörigkeit der Protagonisten zum italienischen Kulturkreis deutlich zu markieren. In beiden deutschen Synchronfassungen wurden auch folgende Ausdrücke leider ins Deutsche übersetzt:

(22:46)

Johnny Fontane: "A month ago he bought the movie rights to this book, a bestseller. And the main character is a guy just like me. I wouldn't even have to act, just be myself. Ah, Godfather, I don't know what to do. I don't know what to do."

Don Corleone: "You can act like a man! What's the matter with you? Is this how you turned out? A hollywood-finocchio, that cries like a woman? Boohoo, boohoo, what can I do? What can I do? What is that nonsense? Ridiculous!"

Auf Deutsch:

Johnny Fontane: „Vor einem Monat hat er die Filmrechte an einem Roman gekauft. Es ist der Bestseller und die Hauptrolle ist einer wie ich. Ich bräucht' es nicht mal spielen, muss eigentlich nur ich selbst sein. Ach, ich weiß nicht, was ich tun soll, Pate. Ich weiß nicht, was ich tun soll.“

Don Corleone: „Hör' auf zu heulen und sei ein Mann! Was ist denn mit dir los? Ist das aus dir geworden? Ein Hollywood-Weichling, der herumflennt wie ein Weib? Buhuuu, buhuuu, was soll ich denn nur machen? Was soll ich denn nur machen? Was für ein Unsinn! Lächerlich!“

Hier wurde das italienische Schimpfwort *finnocchio* nicht auf italienisch übernommen. „*Finocchio*“ heißt wörtlich übersetzt „Fenchel“ und ist in Italien ein pejorativer Ausdruck für „Homosexueller“²¹. Dies wäre eine durchaus gute Entsprechung im Deutschen, die auch vom Schweregrad der Beschimpfung her gut passen würde und nicht allzu vulgär ist, sondern eher verächtlich wirkt. Trotzdem ist es eine Veränderung der Funktion der italienischen Ausdrücke im englischen Originalfilm. Das Publikum in der Ausgangskultur hat diesen Begriff aller

²¹ Vgl. <http://www.pons.eu/dict/search/results/?l=deit&q=finocchio> [12.09.2009]

Wahrscheinlichkeit nach nicht verstanden, da es sich um ein Wort handelt, dass sich nicht im englischen Sprachgebrauch findet. Es soll, wie bereits erwähnt, den Lokalkolorit von *Little Italy*²² unterstreichen. Diese Intention wurde vom Synchronregisseur nicht richtig erkannt und so kam es zur deutschen Übersetzung an dieser Stelle. Dies ist wieder ein Beispiel dafür, dass Passagen und Wörter, die in englischen Originalfassungen nicht vom Ausgangspublikum verstanden werden auf deutsch „verständlichsynchronisiert“ werden. Fremdsprachige Begriffe, von denen man annimmt, dass sie das deutschsprachige Publikum versteht lässt man hingegen unübersetzt.

Einige Zeit später, als Don Vito seinem *Consigliere* anweist einen Auftrag weiterzugeben finden wir folgenden Wortwechsel vor:

(12:10)

Tom Hagen: „Who should I give this job to?“

Don Corleone: „Not to our *paisan*. Give it to a jew congress man in another district.“

Der Dialog lautet in der deutschen Version:

(12:10)

Tom Hagen: „Wem soll ich diese Sache anvertrauen?“

Don Corleone: „Nicht einem von uns. Lieber einem jüdischen Kongressmitglied aus einem anderen Bezirk.“

Hier wurde wieder dieselbe Strategie angewendet: Im Deutschen finden wir statt dem Fremdwort ei deutsche Umschreibung des Begriffes vor. „*Paisan*“ heißt soviel wie „Landsmann“²³. Mit „einer von uns“ eine gelungene Übersetzung, jedoch muss wieder angemerkt werden, dass eine Übernahme des Fremdwortes mehr der Funktion der Filmübersetzung entsprochen hätte: Dem Publikum einen Einblick in den Gebrauch

²² „Unter *Little Italy* verstehen die New Yorker das italienische Stadtviertel in Manhattan in den USA“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Little_Italy_%28New_York_City%29[12.09.2009]).

²³ Vgl dazu: <http://tdict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=561774&idForum=&lp=itde&lang=de>[12.09.2009]

italienischer Ausdrücke in der englischen Alltagssprache der Mafiafamilien zu geben. Es ist ein Verlust an Authentizität, der sich hier ganz deutlich zeigt. Nicht nur wurde der italienische Akzent bei der Synchronisation des Paten weggelassen, sondern auch solche fremdsprachlichen Begriffe. Es ist nicht verständlich, wieso diese Strategie verfolgt wird. Es kann angenommen werden, dass das englischsprachige Publikum in der Ausgangskultur diese Ausdrücke genauso wenig versteht, wie es das deutschsprachige Zielpublikum verstehen würde.

4.3.6. Stil

Es ist ein eher umgangssprachlicher Ton, den der Pate zu seinen Kindern pflegt. So zum Beispiel in der letzten Szene mit seinem Sohn Michael, in der Don Vito sein Leben Revue passieren lässt. Die unterstrichenen Ausdrücke weisen auf ein Indiz für die Stilebene hin.

(2:22:50)

Don Corleone: "I knew that Santino was gonna have to go through all this. And Fredo... ha, Fredo was.. ah, But I never, I never wanted this for you. I worked my whole life. I don't apologize to take care of my family. And I refused to be a fool dancing on a string held by all those bigshots. I don't apologize. That's my life. But I thought that, that when it was your time, that you would be the one to hold the strings. Senator Corleone, Governor Corleone. Something."

Im Englischen wird das "going to be", welches das Futur anzeigt, in einer informellen Umgangssprache zu einem "gonna". Diese Hinweise auf die Stilebene werden in den deutschen Synchronfassungen an anderen Stellen eingesetzt, was völlig legitim ist. Einige Sätze früher im Dialog finden wir folgende Aussage:

(2:22:08)

Don Corleone: „(...) Ach, äh, ich möchte, dass du die Telefongespräche überwachen lässt. Alle, die von außen ankommen und die von uns geführt werden... Du musst

die... “

Michael Corleone: „Das hab ich schon, Pa. Jedes Gespräch wird überwacht.“

Don Corleone: „Achso, richtig. Hab' ich vergessen.“

In Szenen, die den Paten bei seinen Geschäftsverhandlungen zeigen, wird die Stilebene gewechselt. Das nächste Beispiel entstammt einer Szene, in der sich alle wichtigen Mafiafamilien der USA treffen. Der Don spricht sich darin gegen den Einstieg in den Drogenhandel aus. Auch hier zeigt sich an der Aussprache des „going to“ die höhere Stilebene, die in der Situation eines Geschäftsgesprächs angemessener erscheint.

(2:03:39)

Don Corleone: “(...) Even the police departments that' ve helped us in the past with gambling and other things are going to refuse to help us when it comes to narcotics. And I believed that then and I believe that now.”

(2:03:39)

(beide deutschen Versionen)

Don Corleone: „(...) Auch die Polizeibehörden, die uns bis jetzt bei all unsern Geschäften geholfen haben werden nicht mehr mitmachen, wenn es um Rauschgift geht. Davon bin ich überzeugt, heute noch, genau so wie damals.“

Auch hier wurde der Wechsel auf eine höhere Stilebene in derselben Szene an einer anderen Stelle markiert. „Polizeibehörde“ ist ein Ausdruck, den Don Vito sicherlich nicht im Kreise seiner Familie verwenden würde, mit denen er einen kolloquialen Umgangston pflegt.

Was bei der Charakterisierung der Figur des Vito Corleone besonders auffällt, sind seine häufig auftretenden Wiederholungen von einzelnen Wörtern oder Passagen. Was sagt das aber über die Figur aus? Nicht nur betont Don Vito seine Aussagen und Anweisungen, um deren Wichtigkeit noch einmal hervorzuheben. Im folgenden Beispiel, wiederholt er, was Bonasera alles unterlassen beziehungsweise falsch gemacht hat. Er möchte Bonasera eine Lehre erteilen und ihn rügen, in dem er ihm seine Fehler auflistet.

(4:45)

Don Corleone: "I understand. You found paradise in America, You had a good trade, you made a good living, the police protected you and there were the courts of law. And you didn't need a friend like me. But now you come to me and you say: 'Don Corleone, give me justice.' But you don't ask with respect, you don't offer friendship, you don't even think to call me Godfather. Instead you come into my house on the day my daughter's to be married and you ask me to do a murder- for money."

Don Corleone: „Ja ich weiß, für dich war Amerika das Paradies. Dein Geschäft geht gut. Die Polizei ist da, um dich zu beschützen, außerdem gibt es Gerichte. Wozu noch einen Freund wie mich? Aber...jetzt kommst du zu mir und sagst: Don Corleone, verschaff' mir Gerechtigkeit! Aber du zeigst mir keinen Respekt, bietest nicht etwa Freundschaft; du sagst nicht einmal Pate zu mir. Nein, stattdessen kommst du am Hochzeitstag meiner Tochter in mein Haus und bittest mich einen Mord zu begehen...für Geld.“

Diese Passage ist eine Art Moralpredigt des Paten an sein Patenkind. Er muss ihm eine Lehre erteilen und ihn dazu ermahnen, „höflicher“ zu sein. Er zeigt sich natürlich zuerst verständnisvoll und listet ihm die Dinge auf, die ihn dazu verleitet haben, sich vom Paten abzuwenden. Danach zeigt er ihm auf, wie falsch sein Verhalten ist, nun da er sich an den Paten wendet, wenn es ihm schlecht geht²⁴. Noch dazu wagt er, ihn am Tag, an dem seine Tochter heiraten soll, ihn mit solch einer Bitte zu behelligen und bietet ihm dafür Geld an. Er hat also das Verhältnis zwischen Patenonkel und Patensohn nicht recht verstanden. Im Satz „*you didn't even think to call me Godfather*“ kulminiert das ganze Dilemma. Den Paten mit seinem Titel anzureden, wäre der erste Schritt gewesen, den Bonasera hätte machen müssen. Gleich bei der Anrede hat er nun einen Fehler begangen. Der Pate lässt aber Milde walten: Marlon Brando bleibt immer noch in seiner Rolle des ruhigen, aber bestimmten

²⁴ In dieser Szene erinnert Don Vito natürlich stark an eine gottähnliche Figur, denn auch in der römisch-katholischen Lehre wird vermittelt, man solle sich nicht nur in Krisenzeiten an Gott wenden.

Familienoberhaupts. Der Pate ist wie ein guter Vater für seine Patenkinder, der ihnen zwar ihre Fehlhandlungen aufzeigt, ihnen jedoch auch vergibt. Und so gewährt er Bonasera seine Bitte, wenn auch nicht so, wie dieser sich das vorgestellt hatte.

In dieser Passage findet sich zudem auch noch ein Beispiel für die Stilebene, auf der sich der Pate sprachlich bewegt. Es kommen hier eher kurze Sätze vor, keine verschachtelten Satzkonstruktionen. Don Corleone sagt im englischen Original „*to do a murder*“, dieser Ausdruck befindet sich auf einer niedrigeren Sprachebene, der richtige Ausdruck für „einen Mord begehen“ wäre „*to commit a murder*“. Er ist also ein einfacher Mann, der nicht wie sein Sohn Michael die Chance bekam, aufs College zu gehen. Wie der Zuschauer im zweiten Teil der „*Godfather*“-Trilogie erfährt, ist Vito ein Waisenkind, dessen Eltern auf Sizilien von der Mafia getötet wurden. Er selbst wurde in die USA geschickt und baute sich alles selbst auf. An dieser Stelle möchte ich den Blick wieder auf die unterschiedlichen Generationen der Corleones lenken: Don Vito spielt hier die Rolle des aufopfernden, in die USA emigrierten Vaters, der seinen Kindern in dem neuen Land ein besseres Leben und vor allem eine bessere Ausbildung bieten will, als er sie je genossen hat.

Was die Wortwiederholungen betrifft, so verfügt er über kein besonders großes Vokabular und es scheint, als sei das Stilmittel der Wiederholung eine leichte und doch sehr wirksame Art für ihn, das zu vermitteln, was er mit allem Nachdruck vermitteln wissen möchte. Es fällt ihm schwer, etwas zu sagen, daher begnügt er sich mit dem Notwendigsten. In erster Linie hat man natürlich den Eindruck, dass er gewisse Äußerungen einfach nur betonen möchte.

(5:53)

Don Corleone: “Bonasera, Bonasera, what have I ever done to make you treat me so disrespectfully? If you'd come to me in friendship, then the scum that ruined your daughter would be suffering this very day. And if by chance an honest man like yourself should make enemies, then they would become my enemies. And then they will fear you.“

Auf Deutsch lautet der Text in beiden Fassungen:

(5:53)

Don Corleone: (*seufzt, steht auf, seufzt erneut*) „Bonasera, Bonasera, was hab ich dir denn bloß getan, dass du mich so respektlos behandelst? Wärst du in Freundschaft zu mir gekommen, dann würde der Abschaum, der deine Tochter ruiniert hat, noch am selben Tag dafür leiden. Und wenn du als anständiger Mensch dir heute einen zum Feind machen würdest, dann würde ich ihn als meinen Feind betrachten. Er würde dich fürchten.“

Hier möchte Don Vito das Wort „Feinde“ nochmals unterstreichen, um zu betonen, dass Bonasera durch eine persönliche Verpflichtung und Loyalität gegenüber der Mafiafamilie mit der Unterstützung des Paten rechnen kann. Dieser nimmt ihm die Bürde ab und nimmt jene Last auf seine Schultern. In den deutschen Fassungen kommt diese Tatsache etwas weniger zum Ausdruck, da der Pate nicht tatsächlich auch ausspricht, dass Bonaseras Feinde zu seinen werden, sondern er sie nur als solche betrachtet. Das nimmt dem ganzen ein bisschen an Schärfe.

(6:38)

Don Corleone: “Some day, and that day may never come, I'll call upon you to do a service for me. But until that day, accept this justice as a gift on my daughter's wedding day.“

(6:38)

(beide deutschen Versionen)

Don Corleone: „Irgendwann, möglicherweise aber auch nie, werde ich dich bitten mir eine kleine Gefälligkeit zu erweisen, aber solange ich das nicht tue, soll die Gerechtigkeit mein Geschenk an dich sein zum Hochzeitstag meiner Tochter.“

Hier fällt nun wiederholt das Wort „Tag“, der Tag an dem der Pate einen Gefallen von seinem Patenkind einfordern wird, den er ihm schuldig sein wird. Dies ist demnach der Kern der Aussage des Paten. Er konzentriert sich in diesem kurzen Textfragment nur darauf und betont, dass sein Patenkind Tag und Nacht auf Abruf stehen muss, denn der genaue Zeitpunkt, an dem dieses seinem Paten einen Gefallen erweisen wird, steht nicht fest. Leider geht bei der

deutschen Übersetzung diese Betonung etwas verloren, da der Synchronregisseur diese Wortwiederholung wahrscheinlich nicht als charakteristisches Sprechmerkmal des Paten angesehen hat. Wortwiederholungen werden im Deutschen prinzipiell vermieden und wo es nur geht, versucht man immer noch andere Ausdrücke für dasselbe Wort zu finden, um einen schlechten Stil zu vermeiden. Hier ist es aber ganz eindeutig, dass die Drehbuchautoren des Originals das Stilmittel der Wortwiederholung ganz bewusst angewendet haben.

Nachdem Bonasera gegangen ist, wendet sich Don Vito an seinen *Consigliere* Tom Hagen:

(7:06)

Don Corleone: „I want reliable people, people that aren't gonna be carried away. I mean, we're not murderers, in spite of what this... undertaker says.“

In dieser Szene wiederholt sich der Pate in erster Linie, um seinen Gedanken noch einmal klar zu fassen, um sich eine kurze Denkpause zu verschaffen. Tatsächlich kann man beobachten, dass wiederholt jenes Wort, das er wiederholt, im Mittelpunkt seiner Aussage steht. Er trägt Tom auf, den Job den „richtigen Leuten“ zu geben. Auf deutsch finden wir die Wortwiederholung in der Übersetzung wieder.

In einer weiteren Aussage öffnet er sein Patenkind Johnny Fontane nach, der sich darüber beschwert, dass er eine Filmrolle nicht bekommen hat:

(23:12)

Don Corleone: „What can I do? What can I do? What is that nonsense? Ridiculous!“

(23:12)

Don Corleone: „Was soll ich hier nur machen? Was soll ich hier nur machen? Was für ein Unsinn! Lächerlich!“

Hier wurde in beiden Synchronfassungen richtigerweise der Satz ganz genauso wiederholt, wie es auch im Original der Fall ist. Der spottende Charakter dieser Aussage kommt dadurch noch besser zur Geltung. In derselben Szene ahmt Don Corleone Fontane nach und

wiederholt deshalb dessen Frage, was er denn tun soll, da er sie in ihrer Hilflosigkeit besonders lächerlich und peinlich findet. Einige Minuten darauf gibt er Fontane Anweisungen, was dieser machen soll, um sein Ziel zu erreichen, jeden Satz beginnend mit „*I want you to...*“.

(23:37)

Don Corleone: “You look terrible. I want you to eat, I want you to rest well and a month from now this Hollywood bigshot's gonna give you what you want.“

In der gleichen Textzeile geht auf deutsch etwas von dem Anweisungscharakter der Rede des Paten verloren. Auf englisch hat der Zuschauer das Gefühl, alles wird gut werden, solange man Don Corleone gehorcht. Natürlich sind es in diesem Falle keine schwer erfüllbaren Forderungen. Auf deutsch sagt der Pate natürlich auch, was Fontane machen muss, trotzdem geht der kausale Zusammenhang zwischen „*I*“ und „*you*“ verloren, da das „*ich*“ in der Synchronfassung fehlt.

(23:37)

(2007)

Don Corleone: „Du siehst grauenhaft aus. Du musst gut essen und du musst gut schlafen, dann wird dir dieser große Hollywoodboss in spätestens einem Monat geben, was du willst.“

(1972)

Don Corleone: „Du siehst grauenhaft aus. Du musst gut essen und du musst gut schlafen, dann wird in einem Monat spätestens dieses große Hollywoodtier dir geben, was du willst.“

Auch an jener Stelle im Film, an der Don Vito ein Treffen mit den Fünf Familien arrangiert,

um Frieden zu schließen und seinen Sohn Michael sicher nachhause zurückbringen zu können, finden wir viele Wort- und Wortgruppenwiederholungen.

(2:05:43)

Don Corleone: “You talk about vengeance. Is vengeance gonna bring your son back to you? Or my boy to me? I forgo the vengeance of my son. But I have selfish reasons.“

Wieder liegt die Betonung hier auf einem einzigen Wort, das aber den Kern dieser Aussage darstellt. Don Corleone hat das Treffen einberufen, um mit den wichtigsten Mafiafamilien der Vereinigten Staaten Frieden zu schließen. Es geht in erster Linie um Racheakte, die folgen könnten, eine Praxis, welche in der Mafiawelt ihre Berechtigung hat, ja die sogar der Ehre wegen verübt werden muss, um keinen Gesichtsverlust zu riskieren. Der Pate will aber verhindern, dass an seinem Sohn Michael Rache verübt wird. Dafür bietet er auch selber an, den Mord an seinem Sohn Sonny nicht zu rächen, was einem großen Opfer und einer großen Geste für den Friedensschluss gleichkommt. Auf Deutsch lautet die Passage folgendermaßen:

(2:05:43)

(2007)

Don Corleone: „Das ist es ja, was ich meine. Kann Blutrache dir deinen Sohn wiedergeben? Oder mir meinen vielleicht? Ich verzichte auf Rache für meinen Sohn.“

Die folgende Rede ist Teil der einzigen Szene, die nicht von Coppola und Puzo geschrieben wurde. Da dem Regisseur auffiel, dass es in dem ganzen Film keinen Dialog ausschließlich zwischen Don Corleone und seinem Sohn gab, wurde ein dritter Drehbuchautor speziell für diese Szene angeheuert. Er wollte sie als Abschiedsgespräch zwischen dem Don und seinem Sohn anlegen. Für Marlon Brando war es eine gelungene Arbeit, da er fand, dass der Pate sich zum ersten Mal in einer Konversation zu artikulieren wusste. Tatsächlich erfährt der Zuschauer von Don Corleone zum ersten Mal, wie er in das Mafiageschäft einstieg und

welche Zukunft er für sich und seine Kinder geplant hatte.

(2:22:50)

Don Corleone: "I knew that Santino was gonna have to go through all this. And Fredo... ha, Fredo was... ah, But I never, I never wanted this for you. I worked my whole life. I don't apologize to take care of my family. And I refused to be a fool dancing on a string held by all those bigshots. I don't apologize. That's my life. But I thought that, that when it was your time, that you would be the one to hold the strings. Senator Corleone, Governor Corleone. Something."

Hier sind die Wortwiederholungen wie „*never, never*“ oder „*that, that*“ eher ein Zeichen für Denkpausen, die sich Don Corleone mit der Wiederholung eines Wortes verschafft, wenn er nicht genau weiß, was er sagen soll. Das zweimalige „*don't apologize*“ verdeutlicht die Einstellung des Paten zum Mafiageschäft. Auf deutsch lautet in der neuen Synchronversion das Textfragment wie folgt:

(2:22:50)

(2007)

Don Corleone: „Ich wusste, dass Santino das alles würde durchmachen müssen. Und Fredo, ach, ach Fredo war... ha... Aber ich wollte nie, dass du das alles machen musst. Ich hab mein ganzes Leben -und das ist überhaupt keine Entschuldigung- für die Familie gearbeitet. Und ich war nie eine Marionette, die tanzen musste nach dem, was die sagen, die oben sind. Ich will kein Mitleid. Das ist mein Leben. Aber ich dachte, wenn deine Zeit da ist, bist du oben, wo die anderen waren. Senator Corleone, Gouverneur Corleone, sowas...“

Hier fällt zuerst natürlich auf, dass der Pate sich auf deutsch besser zu artikulieren scheint. Er sucht hier nicht nach Worten, die Wortwiederholungen fallen weg. Zusätzlich wird die Aussage des Paten „*I don't apologize*“ beim ersten Mal richtig interpretiert. Es ist nämlich eine Betonung dessen, dass er sich nicht rechtfertigen will, obwohl er es natürlich trotzdem tut. Beim zweiten Mal wird diese Entschuldigung in eine andere Richtung interpretiert. Zwar

kann man vielleicht vermuten, dass der alternde Pate von seinem Sohn etwas Mitleid verlangt, es scheint jedoch etwas unpassend, dass ein Mafioso diese Wort überhaupt in dem Mund nimmt.

4.3.7. Vulgarismen

Die Sprache des Paten ist nicht so reich an Vulgarismen wie zum Beispiel die seines Sohnes Sonny oder auch anderer Nebenfiguren. Von ihm geäußerte Beleidigungen sind eher verächtlich und belustigend, wie man auch an der folgenden Szene erkennen kann, in der er seinen ältesten Sohn in die Schranken verweist:

(37:33)

Don Corleone: “Santino, come here. What's the matter with you? I think your brain is going soft from all that comedy you're playin' with that young girl. Never tell anybody outside the family what you're thinking again.“

Die deutsche Übersetzung lautet in beiden Synchronfassungen:

(37:33)

Don Corleone: „Santino, komm her! Bist du verrückt geworden? Kriegst du allmählich Gehirnerweichung von dem Unfug, den du mit dem jungen Ding da treibst? Du darfst nie einen Menschen, der nicht zur Familie gehört, merken lassen, was du denkst!“

Es ist eine sehr korrekte Übersetzung dieser Beleidigung, da sie nicht nur den Härtegrad ziemlich genau trifft. Auch wird hier die vom Paten geäußerte sprachliche Wendung beim Ausgangs- sowie Zielpublikum wörtlich und bildlich sicherlich in ähnlicher Weise verstanden, nämlich als Zweifel an Sonnys Intelligenz.

4.4. Santino „Sonny“ Corleone

4.4.1. Sprecher

In der ersten Version von 1972 spricht Thomas Stroux die Rolle des Sonny, in der von 2007 ist es Oliver Stritzel²⁵. Beide Sprecher sind von ihrer Stimmfarbe sowie ihrer Interpretation her gut gewählt. Die Figur des Sonny ist im Original als Hitzkopf, als aggressiver, junger, starker und selbstsicherer Mann angelegt. Da hinter der Funktion der Synchronübersetzung die Strategie steht, das Zielpublikum darüber hinwegzutäuschen, dass die Schauspieler, die sie sehen nicht mit ihrer tatsächlichen Stimme sprechen, versucht man die Stimme an die Figur anzupassen. Auch bei der Besetzung für Sonny orientierte sich der Synchronregisseur an der Charakterzeichnung und nicht an der Stimme des Schauspielers, der die Rolle im Original spielt. Im Großen und Ganzen kann bei der Figur des „Sonny“ festgestellt werden, dass beide Synchronstimmen sehr gut getroffen sind und auch der Stimme von Originalschauspieler James Caan, etwas ähnlich sind, beziehungsweise keine für die Figurendarstellung schwerwiegenden Fehler beim Synchronsprechercasting gemacht wurden.

4.4.2. Sprachtempo, Sprachrhythmus und Lautstärke

Passend zu seiner Rolle des hitzigen Sonny, der sich von seinen Emotionen nur allzugern übermannen lässt und eher von seinen Instinkten und Hormonen gesteuert zu sein scheint, spricht James Caan im englischen Original relativ schnell. Dadurch wirkt er wie jemand, der leicht aus der Fassung und schnell in Rage zu bringen ist. Auch im Deutschen spricht er sehr schnell, was aber auch damit zusammenhängt, dass, wie bereits erwähnt, eine Übersetzung einer Textzeile vom Englischen ins Deutsche immer etwas länger ausfallen wird. In beiden Synchronfassungen, sowie auch im Original spricht Sonny etwas lauter als alle anderen, was wiederum auf sein Temperament schließen lässt. Der Sprachrhythmus wird im Original durch Sonny's italienisch gefärbten New Yorker Akzent geprägt. Auf diesen Aspekt der

²⁵ Vgl. <http://www.synchronkartei.de/?action=show&type=actor&id=58> [10.09.2009]

Charakterisierung will ich daher in Punkt 4.4.5. noch näher eingehen.

4.4.3. Vulgarismen

Im Gegensatz zu seinem Vater und seinen Brüdern verwendet Sonny Corleone, der Hitzkopf unter den Charakteren in „*The Godfather*“, gerne und häufiger vulgäre Ausdrücke und Schimpfwörter. Diese fallen im Unterschied zu den anderen viel härter aus. In der deutschen Synchronfassung versuchte man diesem Prinzip gerecht zu werden. Aus diesem Grund bekommt der Film von der FSK eine Altersfreigabe ab 16 Jahren. Anhand einer Szene, die gegen Anfang des Films spielt soll verdeutlicht werden, wie Synchronregisseure ihren Einfluss auf den Film gelten lassen²⁶. Es geht hierbei um Veränderungen, die bei der Übersetzung von Vulgarismen entstehen. Während der Hochzeit seiner Schwester Connie, erfährt Sonny davon, dass FBI-Agenten sich außerhalb des Anwesens postiert haben und sich die Kennzeichen der Gäste notieren. Gemeinsam mit ein paar anderen Mafiosi geht er sicheren Schrittes und sichtlich wütend auf den Parkplatz vor dem Haus zu und wirft sogar die Fotokamera eines Polizisten auf den Boden.

(10:44)

Sonny: „Hey, hey, get outta here! It's a private party! Go on! What is it? Hey, it's my sister's wedding! Goddam FBI don't respect nothing! Hey, come here, come here, come here, come here, come here, come here,...here!“

Auf Deutsch hört der Zuschauer folgendes:

(10:44)

Sonny: „Hey, was soll das? Schert euch weg hier! Das ist 'ne private Feier! Alles Gäste! Was ist los? Hier wird Hochzeit gefeiert! Das Scheiß FBI hat vor nichts Respekt!“

Bis zu dieser Stelle sind die zwei Synchronfassungen gleich, danach lautet der Dialog in der

²⁶ Leider muss man an dieser Stelle bemerken, dass die Namen des Synchronrehbuchschreibers, sowie des Synchronregisseurs eines Filmes nur selten im Abspann steht. Dies ist auch eher bei Fernsehserien üblich. Daher konnte auch bei „*The Godfather*“ nicht ermittelt werden, wer genau hinter der Synchronisation steckt.

Version von 1972 wie folgt:

Paulie: „Arschloch!“

Sonny: „He, komm her, komm her, gib mir das Ding, komm!“

In der neuen Fassung von 2007 hört man die Synchronsprecher Folgendes sagen:

Paulie: „Verdammte Mistkerle!“

Clemenza: „Was die sich ausnehmen!“

Sonny: „He, Arschloch, he, komm her, komm her, gib mir das Ding, gib her! Penner!“

Während im Original Paulie und Clemenza fast gar nicht zu hören sind, bekommen sie in der Synchronfassung mehr Text zugesprochen und sind noch dazu besser zu hören. Die vulgären Ausdrücke sollen wohl den „harten“ Mafiacharakter des Filmes unterstreichen. Tatsächlich zeigt auch Paulie im Original einem FBI-Agenten die „Hörner“, eine Geste, die im Italienischen so etwa wie „Arschloch“ bedeutet und murmelt auch das italienische „carnuto“ in Richtung des Agenten. Die veränderten und zusätzlichen Schimpfwörter, die man in den beiden Synchronfassungen hören kann, sind jedoch eine Entscheidung des Synchronregisseurs gewesen und ein Eingriff in die künstlerische Freiheit und die Entscheidungen der Drehbuchautoren des Originals. Sie bewirken eine subtile, jedoch sicherlich wahrnehmbare Veränderung in der Figurendarstellung. Sonny wirkt durch das härtere Fluchen noch aggressiver als er es ohnehin schon im Original ist. Der Einsatz von Vulgarismen in einem Dialogbuch deutet, wie bereits erläutert, immer auch auf die soziale Stellung der Figur hin. In diesem Fall hat demnach Sonny, nicht wie seine Brüder Michael oder Tom Hagen eine höhere Schulbildung genossen und ist ungebildeter und ungehobelter als die beiden. Natürlich sollen aber die Flüche in erster Linie sein ungezügelter Temperament widerspiegeln. Es scheint, als ob man in der neueren Synchronfassung meinte, Sonnys Charakter noch etwas mehr Vulgarität und Härte verleihen zu müssen. Beispiele in denen das temperamentvolle Gemüt Sonnys besonders deutlich sehen ist, sind besonders durch die Verwendung von Vulgarismen und kolloquialen Ausdrücken geprägt. Nachdem Sonny entdeckt hat, dass Paulie, einer von ihnen, sie verraten hat, befiehlt er:

(52:54)

Sonny: "I want you to take care of that sonofabitch right away. Paulie sold out the old man, that strunz. I don't wanna see him again. Make that the first thing on your list, understand?"

(52:54)

(1972)

Sonny: „Du kannst dir dieses dreckige Schwein als ersten vornehmen. Paulie hat uns verkauft. Das garantier' ich dir. Ich will das Schwein nicht mehr sehen. Schreib ihn oben auf deine Liste, als ersten! Klar?"

(2007)

Sonny: „Du kannst dir dieses dreckige Schwein als ersten vornehmen. Paulie hat uns verkauft. Das garantier' ich dir! Ich will den Kerl nicht mehr sehen. Schreib ihn ganz oben auf deine Liste, als ersten, klar?"

Hier wird in beiden Versionen aus „*sonofabitch*“ das „*dreckige Schwein*“. Es ist eine leichte Abmilderung des Vulgarismus, den Sonny an derselben Stelle verwendet. Es trifft zwar nicht den genauen Härtegrad dieses Ausfluches, wirkt jedoch durch die aggressive Sprechweise beider Synchronsprecher in gleichem Maße vulgär. „Strunz“ wiederum wurde nicht in der Form übernommen und sogar nicht richtig übersetzt. Es handelt sich um eine amerikanisierte Form des italienischen „*stronzo*“. Dieser Ausdruck wurde von den Synchronisateuren leider nicht richtig erkannt.

An einer anderen Stelle, nachdem Don Vito angeschossen worden ist und Sonny seinen Platz eingenommen hat, hat Sonny erfahren, dass Solozzo mit ihm reden möchte. Er erklärt Michael, den er bei seinem Spitznamen „Mike“ anredet, und Tom Hagen seinen Standpunkt in dieser Angelegenheit.

(1:08:30)

Sonny: "That Turk shows one hair on his ass, he's dead, believe me. Hey, Mike, c'mere. Lemme look at you. You're beautiful, beautiful. You're gorgeous. Hey, listen to this: The Turk wants to talk. Ye gotta imagine the nerve on that sonofabitch, eh? Craps out

last night, he wants a meetin' today.“

Auf Deutsch:

(1:08:30)

(2007)

Sonny: „Wenn der Türke auch nur ein Haar von seinem Arsch blicken lässt, ist er tot, das schwör ich dir, he! Na Mike, komme her! Lass dich mal anschau'n! Fabelhaft siehst du aus! Fabelhaft! Fantastisch! Tom, ich hab' eine Überraschung für dich: Der Türke, diese Drecksau, will verhandeln! Stell dir vor, der hat den Nerv und will verhandeln! Kaum geht was schief, will er sich an den Tisch setzen!“

In der Version von 1972 wurde anstatt „Drecksau“, „Sau“ verwendet.

Als Sonny davon erfährt, dass seine Schwester erneut von Carlo verprügelt wurde, macht er sich sofort auf den Weg zu seinem Schwager.

(1:51:53)

Sonny: „Sonofabitch!“

Mamma Corleone: “Sonny, what's the matter?”

Sonny: „Sonofabitch!“

Mamma Corleone: “What's the matter?”

Sonnys Frau, Sandra Corleone: „Sonny?“

Sonny: “Open the goddamn gate. Get off your ass!“

Tom Hagen: “Sonny! Sonny! Come on!”

Sonny: “Get outta here!”

Tom Hagen: *(zu einem Mafiamitglied)* “Go after him, go!”

(Sonny fährt beim Zollhäuschen vor. Der Fahrer vor ihm blockiert den Weg.)

Sonny: “Sonofabitch! Come on!”

(1972)

Sonny: „Dieses Schwein!“

Sandra Corleone: „was ist denn, Sonny?“

Sonny: „Dieses gemeine Schwein!“

Mamma: „Sonny, was ist denn?“

Sonny: „Diese Sau!.. Macht das verdammte Tor auf! Sitzt nicht auf euren Ärschen!“

Tom Hagen: „Sonny! Sonny, was ist? Wo willst du hin?“

Sonny: „Hab was zu erledigen!“

Tom Hagen: „Fahrt ihm nach! Passt auf ihn auf!“

...

Sonny: „Du Schwein! Fahr weiter!“

2007:

(1:51:53)

Sonny: „Dieses dreckige, feige Schwein! Dieses gemeine Schwein!“

Sandra Corleone: „Was ist denn Sonny?“

Sonny: „Diese Sau!“

Mamma Corleone: „Sonny!“

Sonny: „Macht das verdammte Tor auf! Sitzt nicht auf euren Ärschen!“

Tom Hagen: „Komm mit!... Sonny! Sonny, was ist? Wo willst du hin?“

Sonny: „Hab was zu erledigen!“

Tom Hagen: „Fahrt ihm nach! Passt auf ihn auf!“

Ein Mafiosi: „Einsteigen!“

...

Sonny: „Na los, du blöder Sack! Fahr endlich!“

4.4.4. Stil, Syntax, Grammatik

Sonny's Sprache ist einfach und nicht gehoben. Im Englischen verwendet er kurze Sätze und oft onomatopoetische Ausdrücke, da er oft keine Worte dafür findet, wie sich zum Beispiel an der folgenden Stelle zeigt. Wie an den folgenden Passagen deutlich werden soll, bewegt sich Sonny eher auf einer niedrigeren Sprachebene als sein Vater, Tom Hagen oder sein Bruder Michael. Er verwendet viele Slangausdrücke und fast ausschließlich kurze Sätze. Auch in der

deutschen Synchronfassung finden wir bei Sonny keine verschachtelten Sätze. Die folgenden Passagen entstammen der Szene, in der Michael den Vorschlag macht Solozzo und Polizeichef McCluskey umzubringen.

(1:11:51)

Sonny: “Ey, what are you gonna do, nice college boy, ey? Didn't wanna get mixed up in the family business, huh? Now you wanna gun down a police captain, why? Cause he slapped you in the face a little bit? Ha? What, do you think this is the army, where you shoot them a mile away? You gotta get him close like this and baddabing! You blow their brains out all over your nice Ivy League suit.”

(1:11:51)

Sonny: “Was sagt ihr dazu? Mein netter kleiner Bruder. Zum ersten mal interessierst du dich fürs Familiengeschäft und willst gleich einen Captain abknallen, bloß weil er dich verprügelt hat, he? Meinst du, du bist im Krieg und schießt auf einen Kilometer Entfernung? Nein, du musst ganz dicht ran und badabing spritzt dir das Gehirn auf deinen schönen sauberen Anzug. Komm Junge!”

Diese Übersetzung funktioniert deswegen, weil dieser onomatopoetische Ausdruck hier auch vom deutschsprachigen Zielpublikum gut verstanden wird.

(1:08:52)

Sonny: “What did he say? Badabip. Badabap. Badabup. Badabip. He wants us to send Michael to hear the proposition. And the promise is, that the deal is so good, that we can't refuse.“

Sonny: „Was hat er gesagt? Babapi. Babapa. Babapu. Babapi. Michael soll'n wir ihm schicken. Er hat ein Angebot für uns. Und er behauptet sein Angebot sei so gut, dass wir nicht nein sagen können.“

(1:08:25)

Sonny: "Tomanuch! Ey, a hundred button men on the street, 24 hours a day. That Turk shows one hair on his ass, he's dead! Hey, Mike, come here, lemme look at you!
You look beautiful, that's beautiful. It's gorgeous. He listen to this. The Turk wants to talk. You gotta imagine the nerv of that son-of-a-bitch! Craps out last night, he wants a meeting today."

Auf Deutsch sagt Sonny in der gleichen Szene:

(1:08:25)

Sonny: „Na, Tom mein Junge, schon gehört? Rund um die Uhr, hundert Mann auf der Strasse, schwer bewaffnet. Wenn der Türke auch nur ein Haar von seinem Arsch blicken lässt, ist er tot. Das schwör ich dir. Na Mike, komm her. Lass dich mal anschau'n. Fabelhaft siehst du aus. Fabelhaft. Fantastisch. Tom, ich hab eine Überraschung für dich. Der Türke, diese Drecksau, will verhandeln! Stell dir vor, der hat den Nerv und will verhandeln. Kaum geht was schief, will er sich an den Tisch setzen."

Auch „craps out“, frei übersetzt „baut Scheiße“, ist ein Ausdruck, der ganz typisch ist für Sonny. Diese Slangausdrücke, die auf eine niedrigere Ausbildung hindeuten sollen, finden wir auch an anderen Stellen, zum Beispiel bei dem Essen kurz bevor Michael sich mit Solozzo und McCluskey treffen soll, um beide zu erschießen:

(1:15:11)

Sonny: "They're gonna pick you up in front of Jack Dempsey's joint in an hour and a half.
Exactly an hour and a half."

Clemenza: "We could put a tail on 'em and see how it turns out."

Sonny: "Solozzo'd lose our ass goin' around the block."

Tom Hagen: "What about the negotiator?"

Clemenza: "He's over at my place playin' pinochle²⁷ with a couple o' my men. He's happy,

²⁷ Bei *Pinochle*, auch *Pinocle* oder *Penuchle* genannt, handelt es sich um ein Kartenspiel für 2-4 Personen (vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Pinochle>[12.09.2009]).

they're lettin' him win.“

Tom Hagen: “This is too much of a risk, maybe we oughta call it off, Sonny.“

Clemenza: “The negotiator keeps on playin' cards until Mike comes back safe and sound.“

Sonny: “So, why don't we just blast whoever's in the goddamn car?!“

Clemenza: “Too dangerous, they'll be lookin' for that.“

Tom Hagen: “Solozzo might not even be in the car, Sonny!“

(1:16:58)

Sonny: “Listen, I want somebody good, and I mean very good, to plant that gun. I don't want my brother comin' out of that toilet with just his dick in his hands, all right?“

(1:16:58)

(beide Synchronfassungen)

Sonny: „Hör zu. Wer den Revolver versteckt, muss gut sein. Ich meine, ich will nicht, dass mein Bruder vom Pinkeln kommt und nur seinen Schwanz in der Hand hat.“

Hier wird ganz besonders deutlich, wie sich Sonnys Sprache und Charakter von jenen der anderen abhebt. Am Liebsten würde er alle Gegner ohne viel zu reden „um die Ecke bringen“. Zu seinem Glück lässt er sich aber dennoch etwas sagen und hört auf die Ratschläge einiger Menschen um ihn herum. Auch in der folgenden Beispielszene wird die niedrige Sprachebene und besonders der Unterschied zum Sprachstil Tom Hagens deutlich klar. Don Vito schlägt darin zum ersten Mal nach dem an ihm verübten Mordversuch die Augen auf und möchte nun, von seinen Söhnen umringt, wissen, was passiert ist.

(1:30:12)

Tom Hagen: “Since McCluskey's killing the police have been cracking down on most of our operations. And also the other Families. There's been a lot of bad blood.“

Sonny: “They hit us, so we hit 'em back.“

Version 1972:

Tom Hagen: „Seitdem McCluskey erschossen ist, hat uns die Polizei bei all uns'ren Geschäften ziemliche Schwierigkeiten bereitet. Die anderen Familien übrigens

auch. Es hat viel Aderlass gegeben.“

Sonny: „Sie schlagen und und wir geben's zurück.“

Version 2007:

Tom Hagen: „Seitdem McCluskey tot ist, hat uns die Polizei bei all uns'ren Geschäften
ziemliche Schwierigkeiten bereitet. Die anderen Familien übrigens auch. Es
hat viel böses Blut gegeben. “

Sonny: „Sie schlagen uns und wir wehren uns.“

Während Tom Hagen also nüchtern und ausführlich schildert, was in der Zwischenzeit
geschehen ist, fasst Sonny in aller Kürze, im Mafiaslang, und sehr emotional alles in einer
Aussage zusammen. „Sie schlagen uns, also schlagen wir zurück“, würde eine wörtlichere
Übersetzung der Textpassage lauten. So ist es nur verständlich, dass die beiden an einander
geraten, als sie aus dem Zimmer des Paten gehen. Diese Szene zeigt abermals, wie
verschieden sich die beiden Hauptfiguren ausdrücken.

(1:31:42)

Sonny: “I want you to find out where that old pimp Tattaglia is hidin'? I want his ass now,
right now!”

Tom Hagen: “Sonny -“

Sonny: “What?”

Tom Hagen: “Things are starting to loosen up a little bit. If you go after Tattaglia, all hell's
gonna break loose. Let -let the smoke clear. Pop can negotiate.“

Sonny: “No, Pop can't do nothing till he's better! I'm gonna decide what's gonna be done!”

Tom Hagen: “All right. But your war is costing us a lot of money, nothing's coming in. We
can't do business!”

Sonny: “Well, neither can they. Don't worry about it.“

Tom Hagen: “They don't have our overhead.“

Sonny: “Please, don't worry about it.“

Tom Hagen: “We can't afford a stalemate!”

Sonny: “Well, then there ain't no more stalemate! I'm gonna end it by killin' that old bastard!

I'm gonna..."

Tom Hagen: "Yeah, you're getting a great reputation. I hope you're enjoying it."

Sonny: "Will you do just what I tell you to do! Goddamn it! If I had a wartime consigliere, a Sicilian, I wouldn't be in this shape. Pop had Genco. Look what I got!.. I'm sorry, I didn't mean that. Ma made a little dinner, it's Sunday..."

4.4.5. Sprachliche Varietäten

Sonny ist als erster Sohn einer italienischen Migrantenfamilie in New York geboren und auch er hat einen italienisch-amerikanischen Akzent, der etwas stärker ausfällt als beispielsweise bei seinem Bruder Michael, der aufs College ging und diesen dadurch fast ganz abgelegt hat. Da dieser Aspekt der Hauptfiguren in der Synchronfassung wegfällt, fällt auch diese wichtige Dimension des Filmes weg. Wie bereits erwähnt, soll „*The Godfather*“ nicht nur das Bild einer Gangsterfamilie zeichnen, sondern die verschiedenen Generationen einer italienischen Migrantenfamilie aufzeigen. Im Original wird durch die Akzente der Familienmitglieder nicht nur deutlich, in der wievielten Generation sie schon in den amerikanischen Staatsbürger sind, auch ihr sozialer Stand wird dadurch markiert.

4.5. Tom Hagen

4.5.1. Sprecher

Tom Hagen, im Original von Robert Duvall gespielt, wurde 1972 von Norbert Langer²⁸, 2007 von Tom Vogt²⁹ gesprochen. Hier sind beide Sprecher gut gewählt, da sie von Alter und Stimmfarbe her zur Figur des Tom Hagen passen. Auch wenn man die Originalversion kennt, ist man mit der Wahl der Castingverantwortlichen in beiden Fassungen zufrieden. Die Figurenveränderung, die zwangsläufig dadurch entsteht, wenn man eine Stimme durch eine fremde ersetzt, ist akzeptierbar. In beiden Versionen behält Tom Hagen stimmlich seinen

²⁸ Vgl. <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=2473>[25.05.2009.]

²⁹ Vgl. <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=13040>[25.05.2009.]

ruhigen, bestimmten, souveränen Charakter.

4.5.2. Nationalität und sprachliche Varietät

Wenn es um die nationale Zugehörigkeit von *Consigliere* Tom Hagen geht, so ist er laut englischem Originaldrehbuch deutsch-irischer Abstammung. In beiden deutschen Synchronfassungen werden seine irischen Wurzeln ganz weggelassen. Man kann nur mutmaßen, dass dies vielleicht daran liegt, dass in der deutschen Synchronfassung natürlich alle Figuren Deutsch sprechen und die Betonung einer deutschen Abstammung wohl den Zuschauer in der deutschsprachigen Zielkultur auf das Paradoxon der Filmsynchronisation aufmerksam machen würde. Die Betonung der deutschen Abstammung würde zu einem Illusionsbruch führen.

Das folgende Beispiel ist eine Szene, die relativ früh im Film vorkommt. Tom Hagen fährt im Auftrag des Paten nach Hollywood, um den Filmproduzenten Jack Woltz dazu zu bringen, dass dieser einen Patensohn von Vito Corleone für die Hauptrolle in seinem neuen Film besetzt.

(27:45)

Woltz: "Listen to me, you smooth talking sonofabitch! Let me lay it on the line for you, you and your boss, whoever he is. Johnny Fontane will never get that part in that movie. I don't care how many dago-guinea-wop-greaseball-goombahs come out of the woodwork."

Tom Hagen: "I'm German-Irish."

Woltz: "Well, let me tell you something, my kraut-mick friend. I'm gonna make so much trouble for you. You won't know what hit you!"

Und auf Deutsch:

(2007)

Woltz: „Jetzt hör'n Sie mir mal ganz genau zu, Sie unverschämter Lämmel, damit Sie klar sehen, Sie und ihr Boss, wer immer das ist. Johnny Fontane kriegt niemals die Rolle

in diesem Film und es ist mir scheißegal, wie viele schmalzhaarige Makkaroni-Itaker mir deswegen auf die Bude rücken.“

Tom Hagen: „Ich bin deutscher Abstammung.“

Woltz: „Abstammen können Sie von wem Sie wollen. Das ist mir wurscht. Ich werde Ihnen so viel Ärger machen, dass Sie nicht mehr wissen, ob sie Männchen oder Weibchen sind...“

Angesichts einer mangelnden Übersetzung des pejorativen Begriffs „kraut“ für „Deutscher“³⁰ mag man vielleicht im ersten Augenblick verleitet sein zu mutmaßen, die deutschen Dialogregisseure beider Fassungen hätten vielleicht die eigene Nationalität nicht in den Schmutz ziehen wollen. Auf der anderen Seite gibt es auch im Deutschen natürlich zwar negative Begriffe für „die Deutschen“, sie werden logischerweise aber nicht in Deutschland verwendet, sondern sind viel eher im Wortschatz der deutschsprachigen Nachbarländer, wie Österreich oder der Schweiz anzutreffen. Würde man also nun ein Wort, wie z.B. das österreichische „Piefke“, in die Übersetzung einfließen lassen, würde dies sofort implizieren, dass die Figur österreichischer Abstammung wäre sei und das besonders das deutsche Publikum irritieren. Da der Film eindeutig in den USA spielt, wäre eine solche Übersetzung nicht zielführend, da sie von der Funktion der Synchronfassung abweichen würde: Die Illusion würde dadurch zerstört werden.

Der Akzent, den Robert Duvall als Tom Hagen im Original annimmt, wurde -wie bei den meisten Hauptfiguren- also weggelassen. Besonders bei der Figur des Tom Hagen ist das eine Strategie, die mit jener des Originals nicht einhergeht. Obwohl Hagen kein echter Italiener ist, hört das englischsprachige Publikum bei ihm trotzdem einen italienisch-amerikanischen Akzent heraus. Dieser fällt zwar schwächer aus als jener Sonnys, da Tom gebildeter ist als dieser. Dennoch ist er immer noch stärker ausgeprägt als jener Michaels, dessen Wurzeln, anders als bei Tom, tatsächlich in Italien liegen. Michaels Akzent ist deswegen nicht mehr ganz so stark, weil er sich längere Zeit in einem nicht-italienischen Umfeld bewegt hat³¹, was sich auf seine Aussprache niedergeschlagen hat. Der italienisch-

³⁰ „Kraut“ (von Sauerkraut) ist eine englische abfällige Bezeichnung für Deutsche. „Mick“ (von „Mac“ bzw. „Mc“, dem Präfix vieler irischer Familiennamen) ist eine abwertende Bezeichnung für irischstämmige Personen (vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_ethnic_slurs [12.09.2009]).

³¹ Wir erfahren während des Films, dass Michael zuerst aufs College ging und dann bei der Army war.

amerikanische Akzent Tom Hagens wurde von Duvall mit voller Absicht eingebaut. Tom Hagen wurde nämlich als kleines Kind vom Paten adoptiert. Seine Sozialisation wurde somit ab einem gewissen Zeitpunkt entscheidend von der italienischen Migrantenfamilie Corleone geprägt. So ist es kaum verwunderlich, dass er ihre Sprachmuster ganz unbewusst angenommen hat. Zusätzlich wird dem Publikum durch diese sprachliche Varietät bewusst gemacht, dass Tom Hagen tatsächlich „zur Familie gehört“. In den deutschen Versionen entfremdet man ihn durch das Weglassen des Akzents der Corleone-Familie ein wenig³². In diesem Sinne überrascht es nicht, dass in der folgenden Szene Tom Hagen den Paten auf Deutsch folgendermaßen anspricht:

(1:54:40)

(Version 2007)

Don Corleone: „Gib mir einen Schluck. Ich hab' gehört wie meine Frau geweint hat und dass Autos aufs Gelände gefahren sind. *Consigliere*, glaubst du nicht, du solltest deinem Don sagen, was jeder schon zu wissen scheint.“

Tom Hagen: „Gar nichts hab ich Mamma gesagt. Ich wollte gerade raufkommen, Sie wecken und es Ihnen erzählen.“

Don Corleone: „Aber zuerst musstest du etwas trinken.“

Tom Hagen: „Ja.“

Don Corleone: „Du hast inzwischen was getrunken.“

Tom Hagen: „Sonny ist auf der Straße erschossen worden. Er ist tot.“

Auf Englisch lässt die Anrede natürlich viel Raum für Interpretationen:

Don Corleone: “Give me a drop. My wife is crying upstairs. I hear cars coming to the house. *Consigliere* of mine, I think you should tell your Don what everyone seems to know.“

Tom Hagen: “I didn't tell Mamma anything. I was about to come up just now and tell you.“

Don Corleone: “But you needed a drink first.“

Tom Hagen: “Yeah.“

³² Es kann stark angenommen werden, dass dies von den Synchronleuten nicht bewusst gemacht wurde. Diese Entfremdung ist ein Beiprodukt des Weglassens des Akzents.

Don Corleone: "And now you've had your drink."

Tom Hagen: "They shot Sonny on the causeway. He's dead."

Hier hätte man sich genausogut für das vertrautere „du“ anstelle der förmlichen Anrede „Sie“ entscheiden können. Es klingt etwas befremdend, dass Ziehsohn Tom Hagen den Paten siezt³³. Nach diesem kurzen Dialog folgt nämlich eine sehr intime Szene zwischen den beiden Hauptdarstellern. Der Pate steht auf, geht zu Tom hinüber und legt seine Hand auf dessen Schulter, Rücken und Nacken. Tom, immer noch sitzend, beugt sich nach vorne und schmiegt sich mit seinem Kopf an den Paten. Zusätzlich hat das Publikum in einer früheren Szene erfahren, dass Tom den Paten als seinen Vater betrachtet.

(52:20)

Tom Hagen: "I was as much a son to him as you or Mike."

Auf Deutsch:

(52:20)

Tom Hagen: „Ich war nicht weniger sein Sohn als du und Mike.“

Würde es sich um ein „Businessgespräch“ handeln, bei dem vielleicht auch noch fremde Personen anwesend wären, so könnte man die förmliche Anrede vielleicht noch leichter akzeptieren. Da es sich aber um ein sehr persönliches und intimes Gespräch handelt, in dem Tom den Don vom Mord an dessen Sohn Sonny in Kenntnis setzt, und da er die Frau des Paten „Mamma“ nennt, wirkt das „Sie“ an dieser Stelle sehr unpassend. Es nimmt der Szene die emotionale Wärme zwischen den beiden Protagonisten und entfernt Tom Hagen erneut von der Corleone-Familie. Somit haben hier die Synchronregisseure eigenmächtig einen essentiellen Aspekt einer der wichtigsten und interessantesten Figuren des ganzen Films

³³Auch in der Version von 1972 siezt Tom Hagen den Paten. Das neuere Dialogbuch weicht vom älteren nur durch einige kleinere Veränderungen ab, die keinen Einfluss auf die Handlung oder die Darstellung der Charaktere haben. Unter Anderem wird zum Beispiel „bereits“ durch „schon“ ausgetauscht, da vielleicht angenommen wurde, dass dieses Wort der Lippensynchronität förderlicher wäre. Jedoch stößt man sich in der älteren Version absolut an jenem Wort, da Marlon Brandos Lippenbewegungen nicht besonders nah zu sehen sind und auch das Licht eher gedämpft ist. Außerdem ist Brandos Aussprache, wie bereits erwähnt, alles andere als deutlich.

verändert.

4.5.3. Stil

Im Gegensatz zu Sonny oder anderen Gangstern in „*The Godfather*“ spricht der *Consigliere*, der juristische Berater der Corleone-Familie, in einem gehobeneren Stil. Bedingt durch seinen Beruf muss er sich sprachlich auf einer höheren Stilebene bewegen. Er ist kein Gangster im gewöhnlichen Sinne; er ist kein Mörder. Im Synchronisationsprozess flossen solche Überlegungen wahrscheinlich nicht mit in die Übersetzung des Drehbuchs ein. Dies fällt nur bedingt auf und soll daher an einem Beispiel verdeutlicht werden. Tom und Sonny beraten sich in dieser Szene, wie sie nach dem Anschlag auf den Don vorgehen wollen.

(1:09:45)

Tom Hagen: “Now, he's definitely on Solozzo's payroll, and for big money. McClusky's agreed to be the Turk's bodyguard. What you have to understand Sonny, is that while Solozzo is being guarded like this, he is invulnerable. Now, nobody has ever gunned down a New York police captain, never. That would be disastrous. All the five families would come after you, Sonny. The Corleone family would be outcast! Even the old man's political protection would run for cover! Do me a favour. Take this into consideration!”

Auf Deutsch:

(1:09:45)

Tom Hagen: „Es steht fest, dass er von Solozzo geschmiert wird und zwar deftig. Das heißt, McCluskey ist sowas wie der Leibwächter des Türken und deshalb musst du begreifen, Sonny! Solange Solozzo auf diese Weise geschützt wird, ist er unverwundbar. Noch niemals hat jemand einen New Yorker police officer abgeknallt. Eine Katastrophe wäre das. Alle fünf Familien würden über uns herfallen. Die Corleone-Familie würde ausgestoßen werden. Selbst unsere politischen Verbindungsleute könnten uns nicht mehr helfen. Also tu mir einen

Gefallen, überleg' dir genau, was du machst!”

Während “*gunned down*” im Englischen durchaus auch im formellen Kontext verwendet wird, ist die deutsche Übersetzung “abgeknallt” ein rein umgangssprachlicher, informeller Ausdruck, der die ganze Aussage auf eine andere Stilebene setzt. Es ist zu vermuten, dass die Figur des Tom Hagen vom Synchronregisseur als viel härter empfunden wurde, als es im Original von Coppola vorgesehen war. Dies ist gutes Beispiel dafür, wie Figuren in Synchronfassungen abgeflacht und stereotypisiert werden. Für eine Analyse der Vielschichtigkeit eines Filmcharakters bleibt dabei natürlich oft wenig Zeit. Zudem sehen die Prioritäten in der Synchronisationspraxis, wie bereits erwähnt, anders aus.

Tom Hagen ist ein sehr höflicher Mann, Vulgarismen werden wir in seinem Wortschatz nicht finden. Dies wäre für einen Juristen wie ihn nicht nur ein Anzeichen von Schwäche, sondern entspräche auch wenig seiner Charakterzeichnung als Mann, der eher still und verhalten ist, außerhalb der Familie seine Stimme niemals erhebt und immer sein „Pokerface“ bewahrt. Dies wird in der Szene deutlich, in der Hagen dem Filmproduzenten Woltz einen Besuch abstattet, um Fontane im Auftrag des Don die Rolle in einem seiner neusten Filme zu sichern. Der Studioboss hat aber anscheinend schon von den Methoden der Corleones gehört und verdeutlicht Hagen in einer aggressiven Rede, dass er nicht vor hat sich von der Mafia einschüchtern zu lassen.

(30:55)

Woltz: „[...] Now you get the hell outta here! And if that goombah tries any rough stuff, you tell him I ain't no bandleader. Yeah. I heard that story.”³⁴

Tom Hagen: “Thank you for the dinner and a very pleasant evening. Maybe your car could take me to the airport. Mr. Corleone is a man who insists on hearing bad news immediately.”

³⁴ Woltz spielt hier auf eine Geschichte an, die das Publikum zu Beginn des Films Michael seiner Verlobten Kay erzählen hört. Sie handelt davon, wie der Pate Johnny Fontane aus einem Vertrag mit einem Bandleader herausgeholt hat, indem er dem letzteren eine Pistole an die Schläfe halten ließ.

Auf Deutsch:

(30:55)

(Version 2007)

Woltz: „[...] Und jetzt scheren sie sich gefälligst raus! Und wenn ihr Gangsterboss gegen mich irgendwas im Schilde führt, sagen sie ihm ich sei kein Bandleader. Ja, ich kenne diese Geschichte.“

Tom Hagen: „Danke für das Essen und den amüsanten Abend. Vielleicht kann ihr Chauffeur mich zum Flughafen bringen. Mr Corleone besteht darauf, schlechte Nachrichten unverzüglich zu erfahren.“

Der Anwalt behält immer einen klaren Kopf und lässt sich nicht auf das Niveau von Woltz herab. Er überrascht ihn durch seine höfliche Sachlichkeit, die natürlich auch von einer gewissen Ironie durchtränkt ist, da es doch tatsächlich kein angenehmer Abend für ihn war. Durch die indirekte Drohung am Schluss zeigt sich auch ein weiterer Wesenszug des *Consigliere*. In der deutschen Synchronversion finden wir eine gelungene Entsprechung vor, da der Unterschied zwischen der sehr unhöflichen, vulgären und umgangssprachlichen Textpassage von Woltz und der höflichen, ruhigen Antwort von Tom Hagen auch sehr deutlich ist. Auch in einer anderen Situation bekommen wir etwas von seiner indirekten Art, Inhalte zu vermitteln, zu spüren, die auch als Ironie gedeutet werden kann. Als er Don Vito von Solozzo, „dem Türken“, erzählt, merkt er an:

(33:09)

Tom Hagen: “I have the Solozzo notes here. Now, Solozzo is known as 'The Turk'. He's supposed to be very good with a knife.”

Auf Deutsch:

(33:09)

(beide Versionen)

Tom Hagen: „Ich hab' die Notizen über Solozzo hier. Also, Solozzo ist bekannt als der Türke. Angeblich ist er sehr geschickt mit dem Messer.“

Diese Aussage, in der er die Dinge nicht beim Namen nennt deutet wiederum auf seine Eigenart hin, die Dinge nicht unbedingt immer auszusprechen. Es ist kommt dennoch klar heraus, dass Solozzo einige Menschen auf dem Gewissen hat und sich dazu offensichtlich gern eines Messers bedient.

Was an Tom Hagens Sprachgebrauch noch auffällt, ist der häufige Gebrauch des Wortes „*now*“ als einleitendes Wort, gleichzusetzen im Englischen mit „*well*“, im Deutschen mit „*also*“. Er bereitet nicht nur sich selbst darauf vor, was er sagen will; er verschafft sich dadurch mehr Zeit und verliert sich nicht in seinem Gedankenstrom, den er in dieser Form strukturiert. Auch signalisiert er seinen Gesprächspartnern, dass jetzt etwas Wichtiges komme und man ihm jetzt besonders gut zuhören.

(34:04)

Tom Hagen: “Well, I say yes. There's more money potential in narcotics than anything else we're looking at. Now if we don't get into it, somebody else will...maybe one of the Five Families, maybe all of them. Now with the money they earn they can buy more police and political power. Then they come after us. Now we have the Unions, we have the gambling -and they're the best thing to have- but narcotics is the thing of the future. Now if we don't get a piece of that action, we risk everything we have. I mean, not now, but in ten years from now.”

Jeder neue Gedankengang wird mit einem „*now*“ eingeleitet. Das „jetzt“ ist demnach das Wichtigste. Was muss jetzt getan werden, um das „jetzt“ zu verbessern, beziehungsweise zu verhindern, dass es in zehn Jahren schlechter wird. Dabei ist interessant zu beobachten, dass sich die Figur anscheinend selber dabei ertappt, wie häufig sie dieses „jetzt“ verwendet. Am Schluss fügt Hagen hinzu, dass die Familie es zwar nicht wirklich „jetzt“ bereuen werde, wenn sie nicht ins Drogengeschäft einstiege, aber sehr wohl in 10 Jahren.

(34:04)

(Version2007)

Tom Hagen: „Ich sage ja, im Rauschgift liegen größere Möglichkeiten als in jedem anderen

Geschäft und wenn wir nicht einsteigen tut's jemand anders. Vielleicht eine der fünf Familien. Möglicherweise alle fünf. Mit dem Geld, das sie dabei verdienen, können sie die Polizei und immer mehr politische Macht kaufen. Und dann fallen sie über uns her. Schön, wir haben die Gewerkschaften und wir haben das Glücksspiel. Etwas Besseres kann man im Moment nicht haben. Doch Rauschgift ist das Geschäft der Zukunft. Und wer sich daran nicht beteiligt, riskiert seine Position auf allen anderen Gebieten. Jetzt nicht, aber in 10 Jahren bestimmt.“

Hier geht natürlich in der Übersetzung diese Wiederholungswirkung verloren, da es im Deutschen kein ähnliches Wort gibt, dass gleichermaßen einleitend verwendet werden kann und die gleiche Bedeutung trägt, wie das englische „now“. Mit den Füllwörtern „und“ sowie „schön“ wurden gute Übersetzungen gefunden, die sich einwandfrei in den Textfluss einfügen. An diesem Beispiel wird aber wieder einmal deutlich, dass man übersetzungstechnisch oft an Grenzen stößt. Doch obwohl man hier einen Aspekt der Figur des Tom Hagen gezwungenermaßen weglassen muss, wird doch die Funktion der Übersetzung erreicht. Die Charakterzeichnung ist zwar nicht ganz vollständig, jedoch wird die Figur dadurch nicht allzu erheblich verändert

4.6. Michael Corleone

4.6.1. Sprecher

In beiden Synchronfassungen, in der von 1972, sowie in der von 2007 spricht Lutz Mackensy die Rolle des Michael. In „*The Godfather*“ ist er der einzige Synchronsprecher in einer Hauptrolle der nach fast 30 Jahren noch einmal dieselbe Rolle sprechen durfte³⁵. Sicherlich liegt das auch daran, dass in der Zwischenzeit einige Sprecher nicht mehr am Leben waren oder sich zur Ruhe gesetzt hatten. Es ist also in diesem Fall interessant zu untersuchen, was

³⁵ Siehe dazu: <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=2473> [25.05.2009.], sowie <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=13040> [26.05. 2009.]

den beiden Interpretationen eigen ist und wo die Unterschiede liegen. Es muss gesagt werden, dass Lutz Mackensy absolut nicht die Stimme ist, die man mit Al Pacino im deutschsprachigen Raum assoziiert. In den meisten Fällen ist es Frank Glaubrecht, der ihm in deutschen Synchronfassungen seine Stimme leiht. Man kann diesen vor allem in neueren Pacino-Filmen, wie „Der Duft der Frauen“ (1992) oder „*Heat*“ (1995) hören³⁶.

Da immerhin 25 Jahre zwischen den beiden Synchronversionen des Films liegen und die Stimme auch dem Alterungsprozess unterliegt, ist auch Mackensys Stimmfarbe in beiden deutschen Fassungen sehr unterschiedlich. Dabei wirkt die deutsche Synchronstimme in der älteren Fassung nicht unbedingt jünger als in der späteren Version. Der Unterschied besteht eher darin, dass Mackensys Stimme in der Fassung von 1972 wärmer und auch etwas tiefer klingt, was meiner Meinung nach mehr der Intention der Originalfassung gleichkommt, da sie jener Al Pacinos sehr entspricht. Vermutlich war es die Absicht des Sprechers, seine Stimme „jünger“ klingen zu lassen und Michaels Stimme hört sich deshalb in der 2007er Fassung heller und höher an. Natürlich darf auch nicht außer Acht gelassen werden, dass in der jüngeren Fassung der Ton im verbesserten 5.1.-Digital-Surround-Sound aufgenommen wurde. In der alten Version herrscht diesbezüglich allgemein etwas Dumpfheit beim Sound vor und die Tonspur ist insgesamt leiser als in der restaurierten Version.

4.6. 2. Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation

Im Original ist Al Pacinos Aussprache eher etwas undeutlich. Intonatorisch bleibt er bis auf einige Szenen eher in einer ruhigen Tonlage. Seine Charakterisierung ist in dieser Hinsicht der Interpretation Marlon Brandos von dessen Figur sehr ähnlich. Wenn es um Michaels deutsche Stimme geht, so ist sie in der älteren Synchronfassung etwas besser getroffen. In der Fassung von 2007 hat man den Eindruck, als wäre Michael selbstsicherer, als er es in der englischen Originalversion ist. Er spricht fast durchgehend mit einem mehr oder weniger ausgeprägten ironischen oder arroganten Unterton, der ihn

³⁶ Siehe dazu: <http://www.westpark-studios.de/Tonstudio-Muenchen/html/Muenchen-Stimme-voice-139.html>
[25.05.2009.]

nicht sehr sympathisch erscheinen lässt. Genau das Gegenteil war jedoch die Intention der Originaldrehbuchschreiber. Michael ist die Figur im Film, mit der wir uns am meisten identifizieren können sollen. Er gehört zwar der Familie an, ist jedoch anfangs nicht in die Mafiageschäfte mit eingebunden, wird Stück für Stück immer mehr hineingezogen. Im Original ist es ein anderer Michael, den wir auf der Leinwand sehen. Durch seine Sprechweise wirkt er introvertierter und verschlossener. Zwar ist bereits in der deutschen Version von 1972 die Figur des Michael leicht verändert, die stimmlich bedingte Veränderung in der Version von 2007 ist allerdings noch etwas drastischer. Es ist nicht nur der Ton anders und die Artikulation deutlicher, Michael spricht auch um Einiges lauter als in den anderen Fassungen. Wenn man das Original nicht kennt, stößt man sich aber wohl kaum an der Andersartigkeit der deutschen Version, da die Stimme außerhalb dieser Vergleichssituation prinzipiell zu Al Pacino passt. Im Sinne der Cinephilie würde man sich jedoch wünschen, dass die Interpretation des Schauspielers und die Intentionen der Drehbuchautoren und des Regisseurs auch ein Teil der Überlegungen wären, welche die Vermittlung eines fremdsprachigen Films durch die Synchronisation begleiten.

4.6.4. Sprachvarietät

An dieser Stelle möchte ich aufzeigen, wie in der deutschen Synchronfassung erneut Begriffe, die im englischen Original auf Italienisch zu hören sind, einfach „eingedeutscht“ werden. Es handelt sich hierbei um jene Schlüsselszene, in der Don Vito Corleone ein letztes Gespräch mit seinem Sohn Michael führt, der „das Geschäft“ von ihm übernommen hat.

(2:22:50)

Don Corleone: “I knew that Santino was gonna have to go through all this. And Fredo... ha, Fredo was... ah, But I never, I never wanted this for you. I worked my whole life. I don't apologize to take care of my family. And I refused to be a fool dancing on a string held by all those bigshots. I don't apologize. That's my life. But I thought that, that when it was your time, that you be the one to hold the

strings. Senator Corleone, Governor Corleone. Something.“

Michael: „Another pezzonovante.“

Vito: „Just wasn't enough time, wasn't enough time Michael.“

Michael: „We'll get there Pop, we'll get there.“

Auf Deutsch wird dieser Begriff folgendermaßen in den Dialog eingearbeitet:

Don Corleone: „Ich wusste, dass Santino das alles würde durchmachen müssen. Und Fredo, Ach, ach Fredo war... ha. Aber ich wollte nie, dass du das alles machen musst. Ich hab mein ganzes Leben -und das ist überhaupt keine Entschuldigung- für die Familie gearbeitet. Und ich war nie eine Marionette, die tanzen musste nach dem, was die sagen, die oben sind. Ich will kein Mitleid. Das ist mein Leben. Aber ich dachte, wenn deine Zeit da ist, bist du oben, wo die anderen waren. Senator Corleone, Gouverneur Corleone, sowas..“

Michael: „Einer, der Macht ausübt.“

Don Corleone: „Tja, ich hätte mehr Zeit haben müssen, Michael. Ich habe nicht genug Zeit gehabt.“

Michael: „Wir werden es erreichen Pa, wir werden es erreichen.“

Pezzonovante ist ein sizilianisches Slangwort für Idiot, Trottel. Bei *ponsline.de* findet man folgende Übersetzung: „*pezzo da novanta* Mafiaboss [der]; Respektsperson [die]“³⁷. Im Sinne der Corleone-Familie ist ein *pezzonovante* eine hoch stehende Person, die den Respekt ihrer Mitmenschen aber dennoch nicht verdient hat. Das englischsprachige Zielpublikum weiß mit großer Wahrscheinlichkeit-außer es handelt sich um Zuschauer mit Italienischkenntnissen-nicht, was dieser italienische Begriff bedeutet. Er wurde von den Drehbuchautoren eingefügt, um das italienische Kolorit des Films zu verstärken. Für die Figur des Michael bedeutet er, dass der jüngste Sohn des Paten, trotz seiner Collegeausbildung und obwohl er in den USA und nicht in Italien geboren wurde, immer noch weiß, wo seine Wurzeln sind. Indem man diesen Indikator für die Identitätsfrage und das Zugehörigkeitsbewusstsein einer Figur weglässt, verändert man in gewissem Maße die intendierte Charakterisierung einer Filmfigur.

³⁷ Siehe dazu: <http://www.pons.eu/dict/search/results/?q=pezzo+da+novanta&in=&l=deit> [13.09.1009]

Auch in der neueren Synchronfassung wurde dieser Fehler nicht ausgeglichen, was darauf hindeutet, dass es sich um eine mit Absicht in der Übersetzung veränderte Textpassage handelt.

5. Schlusswort

Das Ziel dieser Arbeit war es, den Einflussgrad der Synchronisation auf die Charakterisierung von Filmfiguren anhand des Filmes „*The Godfather*“, bzw. auf Deutsch „Der Pate“ zu analysieren. Dazu galt es zuerst einen translationswissenschaftlichen Hintergrund zu wählen. Zu diesem Zweck wurden die funktionalen Theorien von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer, sowie Justa Holz-Mänttari herangezogen. Nachdem ein Überblick gegeben wurde über die Untersuchungsgegenstände der Filmsynchronisation, mit denen sich verschiedene Wissenschaftler beschäftigen, folgte eine Übertragung der von Holz-Mänttari konzipierten Rollenverteilung im Translationsprozess auf die Synchronisationspraxis. Die Analyse bestand aus dem Vergleich der Figurendarstellung in der Originalfassung sowie den beiden Synchronversionen. Dazu wurden Kategorien geschaffen, die großteils auch die Themenschwerpunkte der wissenschaftlichen Untersuchungen darstellen. Es handelt sich hier um Teilaspekte der Filmfigurendarstellung auf sprachlicher, parasprachlicher und extrasprachlicher Ebene. Anhand dieser Kategorien wurde diskutiert, wie gelungen die beiden Synchronfassungen hinsichtlich der Figurendarstellung sind. Abschließend kann gesagt werden, dass die Funktion einer Filmübersetzung, also die Wahrung der Illusion als oberste Priorität bei der Filmsynchronisation in beiden Fällen gelungen ist. Die Charaktersynchronität wird hingegen nicht in allen Punkten erreicht, da sie auch auf der Prioritätenliste der Synchronisateure nicht so weit oben steht, wie z.B. die Lippensynchronität.

Es wurde am Vergleich mit der Originalfassung gezeigt, dass der Einfluss der Filmsynchronisation auf die Zeichnung der Charaktere in F.F. Coppolas „*The Godfather*“ bei den verschiedenen Figuren jeweils mehr oder weniger ausgeprägt ist. Die Veränderungen, die dadurch entstehen, sind eher subtiler Natur und natürlich nur bei Kenntnis des englischsprachigen Originals erkennbar.

6. BIBLIOGRAPHIE

6.1. PRIMÄRLITERATUR

„*The Godfather - The Coppola Restoration*“, DVD. 2007. Paramount Pictures

Duden. Die deutsche Rechtschreibung. 2004. Wermke, Matthias (Hrsg.). Mannheim: Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Duden. Das Fremdwörterbuch. 2000. Wermke, Matthias (Hrsg.). Mannheim: Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Duden. Das Synonymwörterbuch. 2004. Wermke, Matthias (Hrsg.). Mannheim: Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

6.2. SEKUNDÄRLITERATUR

Brando, Marlon/Lindsey, Robert. 1994. *Songs my mother taught me*. New York: Random House.

Browne, Nick. 2000. Fearful A-Symmetries. Violence as History in "The Godfather" Films. In: Browne, Nick [Hrsg.]. *Francis Ford Coppola's „The Godfather“ Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-22.

Caillé, Pierre-Francois. 1960. Cinéma et Traduction. Le Traducteur devant l'Écran. *Babel* 6, 103-109.

Camon, Alessandro. 2000. "The Godfather" and the Mythology of Mafia. In: Browne, Nick [Hrsg.]. *Francis Ford Coppola's „The Godfather“ Trilogy*. Cambridge: Cambridge

University Press, 57-75.

Coppola, Francis Ford Coppola. 2007. Audiokommentar auf: „The Godfather- The Coppola Restoration“, DVD. Paramount Pictures.

Dika, Vera. 2000. The Representation of Ethnicity in „The Godfather“. In: Browne, Nick [Hrsg.]. *Francis Ford Coppola's „The Godfather“ Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 76-108.

Diller, Hans-Jürgen/Kornelius, Joachim. 1978. *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer.

Dollerup, Kay. 1974. On subtitles in television programmes. *Babel* 20:4, 197-202.

Feldvoß, Marli. Nobody tells me what to do. Ein Marlon-Brando-Porträt. In: Feldvoß, Marli, Löhdorf, Marion [Hrsg.]. *Marlon Brando*. Berlin: Bertz + Fischer, 7-56.

Fodor, Istvan. 1969. Linguistic and psychological problems of film synchronization. *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19, 69-106, 379-394.

Götz, Dieter. 1995. Theorie und Praxis der Filmsynchronisation. *Anglistik und Englischunterricht* 55/56, 221-23.

Götz, Dieter/Herbst, Thomas. 1987. Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation. *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 12:1, 13-26.

Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Niemeyer.

Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen*.

Eine interkulturelle Untersuchung. München: Reinhardt.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

House, Juliane. 1981². *A model for translation quality assessment.* Tübingen: Narr.

Lewis, Jon. 2000. If History Has Taught Us Anything... Francis Ford Coppola, Paramount Studios and „The Godfather“ Parts I, II and III. In: Browne, Nick [Hrsg.]. *Francis Ford Coppola's „The Godfather“ Trilogy.* Cambridge: Cambridge University Press, 23-56.

Köpl. Rainer Maria. 2005. Filmsynchronisation und Politik: Wenn Übersetzer sich die Finger verbrennen. In: Zybatow, Lew N. [Hrsg.]. *Translatologie - neue Ideen und Ansätze Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft IV.* Frankfurt: Lang, 187-200.

Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation.* Frankfurt am Main: Lang.

Manhart, Sybille. 2003². Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell Hornby, Mary et al. [Hrsg.]. *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg, 264-266.

Phillips, Gene D. 2004. *Godfather: The intimate Francis Ford Coppola.* Lexington: The University Press of Kentucky.

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

Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Filme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden.* Tübingen: Narr.

Puzo, Mario. 1973. *"The Godfather" Papers and other confessions*. London: Pan Books.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1991². *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Rowe, Thomas L. 1960. The English Dubbing. *Babel*, 6:3, 116-120.

Sannwald, Daniela. The Godfather (1972). In: Feldvoß, Marli, Löhndorf, Marion [Hrsg.]. *Marlon Brando*. Berlin: Bertz + Fischer, 237-240.

Vöge, Hans. 1977. The Translation of Films-Sub-Titling Versus Dubbing. *Babel* 23:3, 120-125.

Watzlawik, Paul. 1996. *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber.

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

Internetquellen

<http://ponsline.de>

<http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=2473> [25.05.2009.]

<http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=13040> [25.05.2009.]

http://www.stimmgerecht.de/index.php?sprecher=Mackensy_&idn=667 [25.05.2009.]

<http://www.dvd-palace.de/dvd-review-r5t2678.htm> [25.05.2009.]

<http://www.westpark-studios.de/Tonstudio-Muenchen/html/Muenchen-Stimme-voice-139.html> [25.05.2009.]

Abstract

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit mit dem Titel „Der Einfluss der Filmsynchronisation auf die Darstellung der Charaktere, am Beispiel F.F. Coppolas *'The Godfather'*“ ist eine Gegenüberstellung der Figurencharakterisierung in der englischen Originalfassung des Films sowie seinen beiden Synchronfassungen. Zu diesem Zwecke wird im ersten Kapitel ein translationswissenschaftlicher Ansatz vorgestellt, der als Basis für die Filmsynchronisation gelten soll. Die „Skopostheorie“ von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer, sowie Justa Holz-Mänttärri „Theorie vom translatorischen Handeln“ stellen das translationswissenschaftliche Fundament der Arbeit dar. In beiden wird die Frage nach der Funktion des Textes als oberste Priorität bei der Übersetzung von Texten gesehen. Besonders wichtig ist dabei auch die Tatsache, dass zum ersten Mal in der Translatologie ausdrücklich nach eine auf die Zielsituation und somit die Zielkultur ausgerichteten Translat produziert werden sollte.

Danach folgt ein Abriss über wissenschaftliche Untersuchungsgegenstände zum Thema Filmsynchronisation aus verschiedenen Disziplinen. Die von Holz-Mänttärri definierten Handlungsrollen im translatorischen Handlungsgefüge werden auf die Aktanten in der Synchronisationspraxis übertragen. Vor der Analyse der Filmfiguren kommt ein kurzes Kapitel zum Film selbst. Darin findet man Filmhandlung, Entstehungsgeschichte des Films, kurze Abhandlungen zu Francis Ford Coppola, dem Regisseur des Films, und Marlon Brando, dem Hauptdarsteller, sowie zu einigen wissenschaftlichen Betrachtungen zum Film.

Den Hauptteil der Diplomarbeit stellt die Untersuchung des Grades der Veränderung der Charakterzeichnung der Hauptfiguren des Films dar. Um eine objektive Beurteilung des Einflusses der Filmsynchronisation in diesem Bereich zu gewährleisten, werden sprachliche, nichtsprachliche und aussersprachliche Kategorien aufgestellt, in denen die Figuren dann in der Originalversion und den deutschen Synchronfassungen analysiert werden.

Lebenslauf

► Persönliche Daten

Name: Anna Szostak
Anschrift: Rüdiggasse 7/12
1050 Wien

Telefonnummer: 0699/11687919

geboren am: 21.05.1984 in Szczecinek, Polen

Eltern: Marek Szostak, Veterinärmediziner
Krystyna Szostak, Pädagogin

Familienstand: ledig

► Schulausbildung

09/1990 – 06/1994 Öffentliche Volksschule Gassergasse 46, 1050 Wien

09/1994– 06/2002 Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium Ettenreichgasse
41-43, 1100 Wien

► Hochschule

10/2002 – Studium an der Universität Wien, Studienrichtung Übersetzen
(Sprachkombination: Deutsch-Englisch-Polnisch)
10/2003- Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

► Sprachen

Deutsch: Bildungssprache, A-Sprache
Englisch: Fließend, B-Sprache
Polnisch: Fließend, C-Sprache
Französisch: Grundkenntnisse
Latein: Grundkenntnisse

