

Masterarbeit über das Thema

# **Besonderheiten beim Untertiteln von Dokumentarfilmen**

## **Filmformorientierter Ansatz bei der Untertitelung**

dem Prüfungsamt bei der  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft  
in Germersheim vorgelegt von

Natalia Fursova

verfasst  
unter der Betreuung von  
Dr. Annett Jubara  
Univ.-Prof. Dr. Michael Schreiber

Wintersemester 2021 / 2022

## Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	IV
1 Einleitung.....	1
2 Wissenschaftliche Grundlagen der Arbeit .....	4
2.1 Film als Text .....	4
2.1.1 Drei Dimensionen des Filmes.....	4
2.1.2 Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung .....	6
2.1.3 Zeichenhaftigkeit des Textes .....	8
2.1.4 Text in der Kommunikation .....	13
2.1.5 Textualität.....	17
2.1.6 Linearität.....	18
2.1.7 Multimodalität und Multisemiotizität.....	19
2.2 Narratologischer Ansatz.....	23
2.2.1 Entwicklung der Narratologie .....	23
2.3 Narrativität .....	28
2.3.1 Shape of time .....	28
2.3.2 Transmediale Narratologie und Vermittlungsinstanz. 29	
2.3.3 Narrativität im weiteren und im engeren Sinne.....	34
2.4 Faktische Texte in der Narratologie .....	39
3 Gegenstände dieser Arbeit .....	45
3.1 Dokumentarfilm .....	45
3.1.1 Dokumentarfilm als Filmform.....	45
3.1.2 Realismus im Dokumentarfilm.....	58
3.2 Untertitelung .....	74

3.2.1	Untertitelung und andere Formen der audiovisuellen Übersetzung .....	75
3.2.2	Besonderheiten und Schwierigkeiten bei der Untertitelungstätigkeit .....	91
4	Der Dokumentarfilm als Herausforderung für die Untertitelung am Beispiel des Films <i>Drahtseilakt in Dresden – Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung</i> .....	108
4.1	Narratologische Analyse des Filmes .....	108
4.2	Kommentierte eigene Untertitelung .....	123
4.3	Schlussfolgerungen und Vorschläge für die Untertitelung dokumentarischer Filmformen als Grundlage für einen filmformorientierten Ansatz bei der Untertitelung .....	143
5	Fazit.....	150
	Literaturverzeichnis .....	152
	Anhang.....	158
	Untertitelung eines Abschnitts (13:19-18:30) aus dem Film <i>Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung</i> .....	159
	Zeitcodes des untertitelten Abschnitts .....	162

## **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Klassifikation von Texttypen nach Chatman.....	38
Abbildung 2: Klassifikation von Untertiteln nach Díaz Cintas und Remael.....	86
Abbildung 3: Untertitelungstypen in Bezug auf die vorhandene Vorbereitungszeit.	89
Abbildung 4: Äquivalenz von Sekunden/frames und Zeichen .....	100
Abbildung 5: Aktanten-Matrix .....	111
Abbildung 6: Perspektiven-Matrix nach Schmid.....	120

## 1 Einleitung

Übersetzerinnen und Übersetzer<sup>1</sup> sind vom Zeitgeist abhängig, weil die Nachfrage nach Übersetzungen für das, was derzeit am meisten gefragt ist, auch am höchsten ist bzw. steigt. Derzeit wird unsere Gesellschaft eine immer visuellere, d. h. das Interesse an videobasierten Inhalten steigt. Außerdem hat die Pandemie dazu beigetragen, dass Indoor-Aktivitäten, unter anderem das Schauen von Filmen und Serien noch gefragter geworden sind.

Filmschaffende versuchen, ein möglichst großes Publikum zu erreichen, weswegen ihre Filme übersetzt werden müssen. Dafür gibt es mehrere Möglichkeiten, die populärsten sind die Synchronisation, das Voice-over und die Untertitelung. Die Untertitelung ist meistens günstiger und schneller als die anderen Formen der audiovisuellen Übersetzung. Allerdings müssen die Untertitel, um den Filmgenuss zu gewährleisten, richtig bzw. professionell erstellt werden. Dafür braucht der Untertitelnde ein Verständnis für das Material, mit dem er arbeitet. Zu den Besonderheiten des Filmtextes gehört seine Multimodalität. Die Berücksichtigung des Zusammenspiels verschiedener Kanäle im Film ist beim Untertiteln einer der wichtigsten Punkte. So erlaubt die Betrachtung des Textes als multi-semiotisches multimodales Konstrukt, die Schaffung hochwertiger Untertitel.

Allerdings wird in dieser Arbeit die Meinung vertreten, dass Redundanzen sowie wichtige Elemente, die unbedingt wiedergegeben werden müssen, von der Filmform abhängig sind. Um hochwertige Untertitel zu schaffen, müssen diese Besonderheiten vom Untertitelnden berücksichtigt werden. Wenngleich es schon einiges an Literatur zum Untertiteln im Allgemeinen gibt, so mangelt es noch an Werken zum genre- bzw. filmformspezifischen Untertiteln. Besonders hilfreich wären Werke, die konkrete Besonderheiten einzelner Genres oder Filmformen analysieren und deren Auswirkung und Übertragung auf Untertitel darstellen würden. Deswegen wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, diese Lücke zu füllen, indem die Frage behandelt wird: Wie beeinflussen die Besonderheiten des Dokumentarfilmes dessen Untertitelung?

Da die Multimodalität des Filmes und die multisemiotischen Verhältnisse seiner Modi als unabdingbare Grundlage für eine Auseinandersetzung mit diesem Medium

---

<sup>1</sup> Zur besseren Lesbarkeit der Arbeit wird ab sofort bei allen Personenbezeichnungen das generische Maskulinum verwendet. Es schließt die weibliche Personenbezeichnung mit ein.

betrachtet werden müssen, werden im zweiten Kapitel die Hauptcharakteristika des semiotischen Ansatzes zur Filmuntersuchung hervorgehoben. Danach werden die Hauptmerkmale des Filmtextes aus mehreren wissenschaftlichen Perspektiven zusammengeführt, um einen Textbegriff zu erarbeiten, der für die Ziele dieser Arbeit genutzt wird.

Die zweite wichtige Grundlage dieser Arbeit ist der Ansatz, mit dem die Besonderheiten der Untertitel im Dokumentarfilm angegangen werden. Die Möglichkeit des Dokumentarfilmes, eine Geschichte zu erzählen, wird im Rahmen dieser Arbeit als seine Hauptfunktion gesehen. Aus diesem Grund nutzt diese Arbeit den narratologischen Ansatz. Auf diesen wird im zweiten Teil des zweiten Kapitels detailliert eingegangen. Dieser Ansatz bestimmt auch die Betrachtung des Filmes auf der Ebene von *histoire* und *discours* bei der Analyse im vierten Kapitel.

Im dritten Kapitel wird den beiden Hauptgegenständen dieser Arbeit Aufmerksamkeit geschenkt. Als erstes wird der Kern des Dokumentarfilms durch seine Geschichte, Ideen und Prinzipien erläutert. Darüber hinaus wird dabei seine Haupteigenschaft – der Realismus – aufmerksam betrachtet. Der zweite Gegenstand dieser Arbeit sind Untertitel, deren Vielfalt der zweite Teil des dritten Kapitels gewidmet wird. Vor allem wird in diesem Teil auf die Besonderheiten der interlingualen Untertitelung eingegangen. Diese werden im vierten Kapitel praktisch angewandt.

Das vierte Kapitel dieser Arbeit ist praktisch orientiert. Um eine qualitativ hochwertige Untertitelung zu liefern, braucht man ein tiefes Verständnis des zu untertitelnden Textes. Um dies zu erreichen, wird der Film auf der Ebene von *histoire* und *discours* analysiert. Danach wird ein Abschnitt des Films *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung*<sup>2</sup> untertitelt (Deutsch->Russisch). Der Untertitelungsprozess wird mit Kommentaren begleitet, die gleichzeitig als Erklärung einer konkreten Lösung und als Vorschlag für eine solche Herangehensweise bei der Untertitelung von Filmen der gleichen Filmform agieren.

Am Ende dieser Arbeit werden Vorschläge für eine filmformbedingte Untertitelung des Dokumentarfilms formuliert. Am Beispiel dieser Arbeit wird gezeigt, dass es beim Untertiteln genre- bzw. filmformspezifische Besonderheiten gibt. Diese müssen beachtet werden, um eine qualitativ hochwertige Leistung zu

---

<sup>2</sup> Der Film ist unter folgendem Link abrufbar: <https://p.dw.com/p/3V2UC> (Abgerufen am 27.12.2021)

erbringen. Auf diese Weise soll diese Arbeit für praktizierende und zukünftige Untertitelnde hilfreich sein, da sie konkrete Vorschläge und Herangehensweisen zum filmformspezifischen Untertiteln präsentiert.

## **2 Wissenschaftliche Grundlagen der Arbeit**

### **2.1 Film als Text**

#### **2.1.1 Drei Dimensionen des Filmes**

Der Film ist ein sehr komplexes Medium, das viele unterschiedliche Möglichkeiten zur Untersuchung anbietet. Aus diesem Grunde ist es nicht möglich in einer einzigen Arbeit all seine Besonderheiten zu berücksichtigen. Im Fokus dieser Arbeit, im breiten Sinne, steht die semiotische Dimension (cf. GRÄF et al. 2011: 17) des Filmes. Was diese Dimension umfasst ist in einer Gegenüberstellung zu den anderen Dimensionen am besten zu sehen.

Gräf et al. (2011) unterscheiden zwischen drei Dimensionen eines Mediums: der technisch-apparativen Dimension, der institutionell-sozialen Dimension und der semiotisch-textuellen Dimension (cf. GRÄF et al. 2011: 14). Man sollte sich dabei allerdings bewusst sein, dass diese Unterteilung nicht bedeutet, dass diese Dimensionen isoliert voneinander existieren. Im Gegenteil, sie beeinflussen einander gegenseitig (cf. GRÄF et al. 2011: 17 ff.). Das sieht man z. B. bei Bignell (2002), der sich mit der semiotischen Dimension der Medien beschäftigt aber trotzdem die wirtschaftlichen Aspekte berücksichtigt, weil „films are made and watched in a commercial context“ (BIGNELL 2002: 179).

Im Rahmen der technisch-apparativen Dimension werden Technologien und Techniken betrachtet, die der Verbreitung, Übertragung und Vervielfältigung des Mediums dienen können (cf. GRÄF et al. 2011: 14). Dank solchen Technologien kann ein Film meistens als ein dauerhaftes Medium gesehen und in derselben Form wiedergegeben werden (cf. WILDFEUER 2013: 40).

Bei der institutionell-sozialen Dimension rückt der „[kommunikationssoziologischhandlungspragmatische] Aspekt der institutionellen Verfasstheit von Medien“ (GRÄF et al. 2011: 14) in den Vordergrund. So wird durch den gesellschaftlichen Austausch unterschiedlicher Gruppen, Organisationen und Institutionen, die im Zusammenhang mit einem Medium entstanden sind, Menschen unter anderem Zugang zum Medium verschafft (cf. GRÄF et al. 2011: 14). Das Medium in seiner sozialen Ausprägung lässt sich in vier Bereichen unterteilen: Produktion, Verbreitung (Distribution), Rezeption und Verarbeitung (Vermittlung) (cf. GRÄF et al. 2011: 14).



Bei der Produktion wird darauf geachtet, wie das Produkt „Film“ hergestellt wird; was für eine Filmproduktion nötig ist, welche Faktoren besonders relevant sind, wer an der Filmproduktion beteiligt ist und wie das Zusammenspiel der beteiligten Akteure organisiert wird (cf. GRÄF et al. 2011: 15). Die Verbreitung (Distribution) beschäftigt sich mit dem Weg des fertigen Filmes zum Zuschauer (cf. GRÄF et al. 2011: 15). Zur Rezeption gehört das Spektrum der Filmwahrnehmung und der Auswirkung eines Filmes auf die Zuschauer mit dem Kinobesuch „als institutionalisierte[m] Freizeitverhalten“ im Zentrum der Aufmerksamkeit (cf. GRÄF et al. 2011: 15). Bereits hier (wie auch im nächsten Bereich) weisen pragmatische Aspekte der Rezeption auf einen festen Zusammenhang mit der semiotischen Dimension hin. Im Bereich Verarbeitung (Vermittlung) wird der Film selbst als bedeutungstragendes Kommunikat behandelt und es entstehen institutionelle Gespräche und Diskussionen um das, was im Film vermittelt wird (cf. GRÄF et al. 2011: 15).

Das soziale System Film interagiert auch mit anderen Lebensbereichen, wie Politik, Wirtschaft, Moral etc. und diese Interaktionen können ebenfalls Gegenstand einer Untersuchung werden (cf. GRÄF et al. 2011: 15 ff.).

Die semiotisch-textuelle Dimension bedeutet, dass die „Organisation der Zeichen in Codes, als Wahl und Beschränkung von Möglichkeiten der internen Strukturierung“ (GRÄF et al. 2011: 17) im Fokus steht. In diesem Zusammenhang sind für diese Arbeit Informationskanäle und ihre Interaktion besonders relevant.

Zusammenfassend sieht man also klar, dass abhängig von der Dimension, in der der Film untersucht wird, seine technischen, sozialen oder textuellen Eigenschaften deutlicher werden. Dementsprechend kann der Film als Informationsträger, Ware oder Text betrachtet und behandelt werden (cf. GRÄF et al. 2011: 14 ff.).

Wie schon erwähnt, befinden sich diese Dimensionen in einem engen Austausch. So, beschreiben Kress und van Leeuwen (2001) ihre bedeutungsschaffende „strata“ (discourse, design, production und distribution), also die institutionell-soziale Dimension nach Gräf et al., im Kontext der Semiotik (cf. KRESS / van LEEUWEN 2001: 4).

Sie begründen die Relevanz der semiotischen Dimension in Bezug auf den Diskurs dadurch, dass Diskurse nur durch für ihre Zwecke erarbeitete oder passende semiotische Modalitäten ausgedrückt werden können. So kann die Reichweite eines

Mediums durch Hinzufügen neuer Konzepte erweitert werden, um dadurch neue Diskurse umfassen zu können (cf. KRESS / van LEEUWEN 2001: 5). Sie sehen das Design als den Mittelpunkt zwischen dem Inhalt und dessen Ausdruck. So ist Design eine geschickte Anwendung unterschiedlicher semiotischer Ressourcen (cf. KRESS / van LEEUWEN 2001: 5): „Designs are (uses of) semiotic resources, in all semiotic modes and combinations of semiotic modes“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 5). Die Produktion betrachten sie als Umsetzung des Designs, also als: „the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 6). Kress und van Leeuwen sind der Meinung, dass auch die Verbreitung (Distribution), dank moderner Technologien, nunmehr ebenfalls eine semiotische Bedeutung haben kann, da bei der Verbreitung eines Mediums (z. B. bei der Aufnahme eines Konzertes) letzteres einige Eigenschaften verliert oder andere, zusätzliche bekommt: „As time moves on, distribution media may, in part or in whole, turn into production media“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 7).

Auf diese Weise ist es klar ersichtlich, dass die drei Dimensionen von Gräf et al. (2011) nicht nur miteinander interagieren, sondern darüber hinaus nicht strikt abgeschlossen oder umrissen sind, d. h. sie können abhängig vom Ziel der Untersuchung auf unterschiedliche (für die konkrete Dimension typische oder untypische) Gegenstände angewandt werden.

Um diese Vielfältigkeit für diese Arbeit abzugrenzen, werden im Rahmen dieser Arbeit der Film und seine Bestandteile in erster Linie auf die semiotische Dimension untersucht. Wie schon erwähnt, wird der Film unter dem Prisma der Semiotik als „Text“, mit seinen eigenen Besonderheiten, betrachtet. Dementsprechend ist es essenziell, den komplizierten Begriff „Text“ in Bezug auf den Film zu definieren.

### **2.1.2 Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung**

Der Ansatz, den Film als Text zu verstehen, war in letzter Zeit sehr produktiv (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 9). Jedoch liegt für den Begriff „Text“ wegen seiner Heterogenität und Produktivität dennoch derzeit keine unifizierte Definition vor (WILDFEUER 2013: 34). Dies ist unter anderem auf die Angst, relevante Eigenschaften auszuschließen und dadurch bestimmte Rechercherichtungen einzuschränken zurückzuführen (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 10). Der Begriff

wird zumeist entsprechend dem Ziel und dem Gegenstand der Untersuchung gedeutet.

Im Falle dieser Arbeit, mit dem Film als Untersuchungsobjekt, ist auch die Tatsache, dass die Filmwissenschaften in Bezug auf die Textualität nicht immer mit den Textwissenschaften Schritt halten können, problematisch (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 9). Beim Versuch dies nachzuholen, entstehen auch immer neue Definitionen.

Bei der Übertragung des Textbegriffs aus der Sprach- in die Filmwissenschaft ist auch wichtig, die Besonderheiten des Filmes, die in entstehenden Textbegriffen nur begrenzt vorhanden sind, zu berücksichtigen (cf. WILDFEUER 2013: 45).

Obwohl nicht alle Wissenschaftler der Meinung sind, dass ein neuer Textbegriff nötig ist (cf. ECKKRAMMER / HELD 2006: 2), sind sich alle einig, dass man „einen offeneren Blickwinkel und ein erweitertes Analyse-Instrumentarium“ braucht (ECKKRAMMER / HELD 2006: 2). In dieser Arbeit wird die Haltung unterstützt, dass ein Textbegriff helfen kann, eben diesen neuen Blickwinkel zu etablieren und zu verbreiten (cf. WILDFEUER 2013).

Allerdings ist nicht Ziel dieser Arbeit, eine unifizierte Definition des Textbegriffes zu formulieren, sondern den Begriff so zu definieren, dass er die weitere Verwendung in Bezug auf seine Bestandteile und ihr Zusammenspiel erlaubt.

Sowohl der Film selbst als auch seine Bestandteile sind ein sehr vielfältiges und kompliziertes Konstrukt, das einen interdisziplinären Ansatz benötigt. Außerdem ist der Gegenstand dieser Arbeit – die Untertitelung der Dokumentarfilme – dem Bereich der Translationswissenschaft zuzurechnen. All dies führt dazu, dass, um verschiedene Facetten des Filmes nicht zu übersehen, bei der Begriffsbestimmung in dieser Arbeit vollständigkeithalber Ansichten aus einer Reihe von Wissenschaften miteinbezogen werden; insbesondere aus der Sprach-, der Translations- und der Filmwissenschaft sowie aus der Semiotik und der Narratologie. Dabei werden Merkmale hervorgehoben, die für die Bestimmung des Filmes als Text im Rahmen dieser Arbeit relevant sind.

Die semiotische Perspektive für diese Arbeit wurde nicht zufällig gewählt, sondern auf Grund der Annahme, dass unter einem semiotischen Ansatz als Ausgangspunkt (der im weiteren Verlauf der Arbeit präzisiert wird), die Vielfältigkeit der modernen Texte aufgefangen, verstanden und analysiert werden können.

Als Lehre von den Zeichen kann es daher nur die Semiotik sein, der mittlerweile hauptsächlich bildgeprägten, ästhetisch ausgerichteten und attraktionsorientierten Textualität ein entsprechendes Analyseinstrumentarium zu liefern. (ECKKRAMMER / HELD 2006: 1)

### 2.1.3 Zeichenhaftigkeit des Textes

Bei der Bestimmung des Textes im Rahmen der semiotischen Dimension behaupten Gräf et al. (2011):

[A]ls Text wird aus mediensemiotischer Perspektive dabei alles verstanden, was sich auf der Grundlage der beiden Prinzipien Auswahl und Kombination als eine konkrete Manifestation eines Zeichensystems aus Zeichen konstituiert und dabei Bedeutungseinheiten ausbildet. (GRÄF et al. 2011: 17)

Allerdings werden in dieser Definition viele Aspekte nicht gedeutet (u.a. die Fragen, was als Zeichen zählt, was Bedingungen und Voraussetzungen für das Entstehen und Konsumieren eines Textes sind, ob ein Text ohne Rezipienten existiert, usw.). Aus diesem Grunde ist eine solch breite Definition für die Zwecke der vorliegenden Arbeit nicht geeignet und bedarf weiterer Präzisierungen.

In der strukturellen Textlinguistik wird ein Text hauptsächlich als eine kohärente „Verkettung von Sätzen, im Weiteren auch von Zeichen“ (WILDFEUER 2013: 34) verstanden. Dabei wird auf unterschiedliche Weise betont, dass der Text eine abgeschlossene bedeutungstragende Einheit ist, die im Gegensatz zur Wort- und Satzebene nicht zu eng für eine Funktionsanalyse gesehen wird (cf. HARTMANN 1971: 9).

Der Text, verstanden als die grundsätzliche Möglichkeit des Vorkommens von Sprache in manifestierter Erscheinungsform, und folglich jeweils ein bestimmter Text als manifestierte Einzelercheinung funktionsfähiger Sprache, bildet das originäre sprachliche Zeichen. Dabei kann die materiale Komponente von jedem sprachmöglichen Zeichenträgermaterial gebildet werden. (HARTMANN 1971:10)

Die relative inhaltliche Abgeschlossenheit des Textes kontrastiert mit seiner deutlicheren materiellen Abgrenzung. Im Fall des Filmtextes kann man letztere sowohl in Bezug auf die Zeit – durch seine begrenzte Dauer – als auch auf den Raum – durch den Bildschirm (cf. LOTMAN 1973: 40), die Leinwand etc. – beobachten (sogar die unbegrenzt scheinende Virtual Reality reicht bis jetzt nur so weit, wie die

Entwickler sie erarbeitet und eingesetzt haben). Durch diese Einschränkungen entstehen die Bedingtheit und die metaphorische Bedeutung des Filmes, ohne die es unmöglich wäre, das Gezeigte mit Sinn zu füllen. Derzeit passiert dies unbewusst, da alle Zuschauer mit dem Konzept der Kinokunst vertraut sind bzw. sich an die Wahrnehmung des Video-Contents gewöhnt haben, wohingegen die ersten Kinobesucher noch erschrocken und entsetzt reagierten, als sie bei Nahaufnahmen „einzelne“ (durch die Leinwand abgegrenzte) Körperteile (cf. LOTMAN 1973: 39), einen entgegen fahrenden Zug oder ein in die Kamera gerichtetes Gewehr (cf. NADEL 2008: 429) sahen, da bei Entstehung der Kinokultur die Bedingtheit dieser Kunst noch nicht offensichtlich war (cf. LOTMAN 1973: 39). Mit Verbreitung der Filmkunst wurden die ihr zu Grunde liegenden Konventionen für die Zuschauer immer natürlicher und ihnen verständlicher:

By reinforcing the norms of cinematic reality, they [the codes of cinematic representation] teach the audience how to read a film as if the process were natural, not just second nature. (NADEL 2008: 429)

Audiences come to recognize and interpret conventions by "naturalizing" them [...]. To naturalize a narrative convention means not only to understand it, but to "forget" its conventional character, to absorb it into the reading-out process, to incorporate it into one's interpretive net, giving to it no more thought than to the manifestational medium, say the English language or the frame of the proscenium stage. (CHATMAN 1978: 49)

Während die Grenzen der materiellen Separation den Film ziemlich klar umreißen, ist die Trennung in Bezug auf die Ideen und Konzepte wegen der Verbindung mit der außertextischen Welt nicht so klar. Obwohl ein Text als eine abgeschlossene Einheit gesehen wird, entsteht er nicht in einem Vakuum, sondern ist mit unterschiedlichen anderen Systemen verbunden. Darauf weist Lotman (1973) hin und betont, dass ein Film synthetisch und polyfonisch ist. Er beinhaltet Informationen durch Wörter und Musik und aktiviert darüber hinaus außertextische Beziehungen, die zum Sinn des Filmes beitragen. All diese semiotischen Schichten sind miteinander verflochten und ihre Beziehungen gehören ebenfalls zum Sinnschaffung (cf. LOTMAN 1973: 123). Unter den vielen Beziehungen des Textes ist wichtig zu betonen, dass ein Text im Kontext anderer Texte existiert und durch verschiedene Mittel zu unterschiedlichem Grad mit ihnen verbunden ist, d. h. dass die Intertextualität als eine seiner

bedeutsamen Eigenschaften verstanden werden soll (cf. WILDFEUER 2013: 42; BIGNELL 2002: 200).

Wildfeuer folgt Eckkrammer und Held (cf. ECKKRAMMER / HELD 2006: 5) in der Wahrnehmung der „merkbareren Zerstückelung des Textes“ im Sinne der „thematischen Modularisierung“ als eine textuelle Eigenschaft (cf. WILDFEUER 2013: 39). In Bezug auf den Film könnte dies eine Einblendung von Biografien, Infografiken oder der Rednernamen sein. Die Vielfalt der Komponente und die Komplexität ihrer Interaktion macht Texte zu „Super-Zeichen auf allen Ebenen“ (cf. ECKKRAMMER / HELD 2006: 5). Diese Super-Zeichen können aber nicht immer einfach in einzelne Zeichen unterteilt werden. Lotman bemerkt, dass zwar einige Filme klar in diskrete bedeutende Einheiten (Zeichen) unterteilt werden können, diese Unterteilung bei anderen jedoch schwierig oder sogar nur „künstlich“ gelingt (cf. LOTMAN 1973: 47). Das bedeutet, dass, obwohl es möglich ist, den Film z. B. in Bezug auf die Kanäle zu zerstückeln, das nicht heißt, dass diese separaten Elemente unbedingt als bedeutungstragende Elemente (Zeichen) agieren können.

Ein Zeichen kann nicht primär sein. Wenn Zeichen vor dem Text existieren, dann kann ein Text aus Zeichen bestehen. Es gibt aber Fälle, in denen ein Text primär ist (z. B. Bilder, die für die Vermittlung bestimmter Informationen geschaffen wurden). In diesem Fall wird ein Zeichen dem Text gleichgesetzt oder Zeichen werden anhand einer Analogie mit einer Sprachnachricht sichtbar gemacht (cf. LOTMAN 1973: 49).

Da jeder Filmschaffende in jedes bereits existierende Filmmittel eine Bedeutung hineininterpretieren kann und jegliches nichtfilmische Element zu einem filmischen machen kann, ist die Anzahl der möglichen Filmzeichen grenzenlos. Dies bedingt eine weitere Besonderheit der Filmsprache. Sie besteht darin, dass neue Filmzeichen und ihre bedeutungsunterscheidenden Merkmale spontan geschaffen werden können. Das widerspricht der Regel, dass ein System, für das eine klassische Definition der Sprache angewendet werden kann, über eine begrenzte Anzahl an Zeichen verfügt (cf. LOTMAN 1973: 45 ff.). Diese Besonderheit unterstreicht die Notwendigkeit einer Definition der Filmsprache und als Folge auch des Filmtextes.

Die für die Filmsprache kennzeichnenden Neuschöpfungen, die aus unterschiedlichen Arten von Zeichen bestehen können, hindern das Verständnis aber nicht, solange bestimmte Muster (auf sie wird im weiteren Verlauf eingegangen)

erkannt werden können. Die Auswahl wird nur von „Anordnungsmöglichkeiten“ bestimmter Materien (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 13), ihrer zeitlichen oder räumlichen Orientierung eingeschränkt.

Die räumliche Dimension spielt bei visuellen ikonischen Zeichen die Hauptrolle. Viele Bestandteile dieser Zeichen werden simultan gezeigt und wahrgenommen (z. B. ein Bild). Sie erscheinen und werden im Raum entschlüsselt (cf. JAKOBSON 1964/67 / 1988: 289, 293).

Viele auditive Zeichen unterscheiden sich durch ihren Bezug auf die Zeit, weil ihre Elemente nicht gleichzeitig, sondern sukzessiv erscheinen. Die primäre Rolle des Aufeinanderreihens der Zeichen bedeutet aber nicht, dass ein gleichzeitiges Erscheinen der auditiven Zeichen ausgeschlossen ist. Letzteres ist mehrheitlich vorhanden (z. B. Akkorde in der Musik), spielt aber eine der sukzessiven Abfolge (z. B. einer Phrase in der Musik) untergeordnete Rolle (cf. JAKOBSON 1964/67 / 1988: 289).

Jakobson ordnet den Film der räumlichen Kategorie zu, darauf verweisend, dass er „ständig die simultane Wahrnehmung seines räumlichen Aufbaus [erfordert]“ (JAKOBSON: 1964/67 290). Dabei nennt er zwei Kriterien für eine zeitliche Betrachtung des Artefaktes:

[S]ie müssen eine durchgehend hierarchische Struktur aufweisen und in letzte diskrete, streng gegliederte Elemente auflösbar sein, die ad hoc geschaffen wurden. (JAKOBSON 1964/67 / 1988: 290)

Diese These stößt aber auf Widerstand anderer Wissenschaftler. Obwohl Lotman (1973) in Bezug auf Hierarchie im Film die Haltung vertritt, dass sowohl die Sprache als auch die Musik dem Bild im Filmtext untergeordnet sind, strebt die moderne Semiotik (cf. KRESS / van LEEUWEN 2001, STÖCKL 2006) nach der Eliminierung des hierarchischen Ansatzes für multimodale Texte. Der zweite Teil des Zitats wird nicht nur mit neuen Tendenzen konfrontiert, sondern findet schon Widerspruch bei Lotman (1973), der, wie schon erwähnt, gegen eine unbedingte und strenge Auflösbarkeit des Filmtextes plädiert. Auf diese Weise sind beide Voraussetzungen für die zeitliche Betrachtung des Filmtextes nach Jakobson nicht erfüllt.

Die weiteren Aussagen von Jakobson selbst unterminieren die Zweckmäßigkeit dieser These als bestimmendes Kriterium für die zeitliche oder räumliche Orientierung des Artefaktes. Erstens deutet Jakobson unter anderem darauf hin, dass

im Falle von Gemälden (räumliche Zeichenart) bei der simultanen Synthesis der Rezipienten der Text (das Bild) als Ganzes vor Augen gegenwärtig bleibt, während im Fall der Sprache (zeitliche Zeichenart) eine Synthesis nur nach dem Verschwinden der Sequenz geschieht (cf. JAKOBSON 1964/67 / 1988: 298). Nach dieser Logik müsste der Film aber zum zweiten Typus gehören, da nicht der gesamte Film simultan betrachtet und verstanden werden kann, sondern erst nach dem Verschwinden von bedeutungstragenden Sequenzen. Zweitens sind gesprochene Sprache und Musik für Jakobson gänzlich zeitlich orientiert (cf. JAKOBSON 1964/67 / 1988: 293 f.). Er rückt in den Vordergrund, dass sie „als bedeutsame Einheiten in einer künstlichen Anordnung [fungieren]“ (JAKOBSON 1964/67 / 1988: 294). Selbiges gilt aber ebenfalls für den Film: die Bildanordnung wird von den Filmschaffenden bestimmt und strukturiert.

Eine Zwischenposition nimmt Lotman (1973) ein. Er unterscheidet zwei von der Montage abhängende Arten der Filmerzählung. Die erste Art ähnelt der sprachlichen Erzählung, in der einzelne Texteinheiten aneinandergereiht werden, wodurch eine bedeutungstragende Erzählungskette entsteht. Diese Art prävaliert in unserer Kultur auf Grund der Omnipräsenz der Sprache als Kommunikationssystem. Jedoch gibt es noch eine zweite Art, nämlich die sog. „bildliche Narratologie“. Hierbei handelt es sich um die Transformation des gleichen Bildes, das vom Zuschauer als indiskret wahrgenommen wird. Ein ikonisches Zeichen verwandelt sich in einen Text durch einige sich bewegende Elemente in seinem Inneren. So kann ein Filmtext sowohl räumlich als auch zeitlich wahrgenommen werden. In beiden Fällen ist das Wichtigste, dem Prinzip zu folgen, dass für die Zusammensetzung verschiedener Bilder das Vorhandensein gemeinsamer Elemente auf einer (oder mehreren) beliebigen Ebene notwendig ist (cf. LOTMAN 1973: 81 ff.; BIGNELL 2002: 200).

Für den Vorrang des zeitlichen Charakters des modernen Filmes plädiert unter anderen Deleuze in seinem Werk *Cinema 2. The Time-Image* (1997):

The movement-image has two sides, one in relation to objects whose relative position it varies, the other in relation to a whole — of which it expresses an absolute change. The positions are in space, but the whole that changes is in time. (DELEUZE 1997: 34)



Sowie Wildfeuer (2013) als auch Bateman, Kepser und Kuhn (2012 / 2013) heben die Entwicklung des Filmes in der Zeit als eine seiner bedeutendsten Eigenschaften hervor (cf. WILDFEUER 2013: 42; BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14 f.). So scheint es, dass man in der modernen Filmforschung hauptsächlich der zeitlichen Zuordnung des Filmes den Vorrang gibt. Diesem Ansatz wird auch in dieser Arbeit gefolgt. Dementsprechend werden die Zeitlichkeit oder auch die Temporalität eines Filmtextes sowie dessen Dynamizität im Sinne von sich bewegenden Bildern, die durch Schnitt und Montage zusammengestellt werden, als wichtige Eigenschaften des Filmtextes gesehen (cf. WILDFEUER 2013: 42).

#### **2.1.4 Text in der Kommunikation**

Die Semiotizität, das heißt die Zeichenhaftigkeit des Films, charakterisiert ihn als ein vom Zeichenbenutzer intendiertes Gesamtprodukt, das eine Vielzahl von Zeichen und Zeichenmodalitäten vereint. (WILDFEUER 2013: 41)

Die gezielte Nutzung der Zeichen und Zeichensysteme deutet auf den engen Zusammenhang des zeichenorientierten Ansatzes mit dem kommunikationsorientierten hin. Derzeit dominiert die Meinung, dass ein Zeichen nur in Interaktion mit einem Rezipienten gedeutet werden kann. Die Auffassung, das „Sender-Empfänger-System“ sei eindeutig und unidirektional gilt heute als veraltet (cf. ECKKRAMMER 2006: 37). Dementsprechend rückt bei einigen Definitionsversuchen (cf. SCHMIDT 1973: 149 ff.) die illokutive Funktion des Textes (wegen der Kommunikation mit dem Rezipienten) und seine thematische Orientierung in den Vordergrund (cf. WILDFEUER 2013: 35 ff., 43):

Der Text wird als komplexes System gesehen, dessen Funktion als kommunikatives Mittel durch die verschiedenen Zeichentypen unterschiedlich konstruiert und aufrechterhalten wird. (WILDFEUER 2013: 39)

Die Kommunikation erfolgt durch verbale und nonverbale Zeichensysteme, weswegen der Text in Bezug auf diese Systeme und ihre Auswirkung auf die Rezipienten, also auf „sozio-kommunikative Kriterien“ (WILDFEUER 2013: 36) definiert werden muss (cf. WILDFEUER 2013: 35 f.). „Bedeutungen, Interpretationen und Wirkungen be- und entstehen erst im Austausch zwischen Text und Rezipienten“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 10). Dementsprechend ist es unmöglich, diese Kriterien ein für alle Mal festzulegen, da sie sich in einem ständigen

Austauschbefinden. Dieser ständige Austausch bedeutet, dass ein Text als „essentiell dynamisches Phänomen“ verstanden werden muss (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 10). Die Kommunikationsorientiertheit zeugt von einem pragmatischen Charakter dieser Untersuchungsrichtung (cf. WILDFEUER 2013: 37), der auch erfordert, dass man stets den aktuellen Stand in Bezug auf die Kommunikationsmedien berücksichtigen sollte.

Welchem Modus in welcher Epoche der Vorzug gegeben wird, hängt einerseits unmittelbar mit der technologischen Entwicklung zusammen, andererseits jedoch gleichermaßen mit geistes- und mentalitätsgeschichtlichen Grundlagen. Diese geraten vor allem in Phasen intensiven medialen Wandels, in denen die medialen Hierarchien sich grundlegend verschieben [...], in Bewegung. (ECKKRAMMER 2006: 40)

Als Haupttendenz der letzten Zeit lässt sich ein Medienwechsel beobachten. Die Kommunikationsformen unserer Zeit verändern sich rasant. Deshalb ist es unmöglich, sie mit alten Ansätzen, Methoden und Begriffen adäquat zu analysieren. Dies gilt unter anderem auch für den Begriff des „Textes“, der derzeit, durch den zunehmenden Einfluss aktueller Medien und die „Mediatisierung der Welt“ im Allgemeinen (cf. WILDFEUER 2013: 37) sowie durch die Tatsache, dass unsere Gesellschaft immer „visueller“ wird (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 7; ECKKRAMMER / HELD 2006: 1 f.). Für eine Definition des Textbegriffes bedarf es folglich der Berücksichtigung der soeben erwähnten Aspekte. Darüber sind sich heute viele Vertreter der aktuellen Textlinguistik einig (cf. WILDFEUER 2013: 37).

In der semiotischen Dimension wird ein Text heutzutage nicht nur als eine Zeichenkette, sondern als eine Interaktion verstanden (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 10). Damit diese aber zu Stande kommt, muss der Rezipient den Code der Kommunikation verstehen, d. h. bestimmte Muster, Regelmäßigkeiten, „sinnstiftende Anordnungen oder Texturen“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 11) erkennen und zuordnen können (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 11).

Die Funktion dieser Anordnungen ist es, das Zusammenspiel aus Bottom-up- und Top-down-Prozessen im (affektiven, perceptiven sowie kognitiven) Rezeptionsvorgang anzuregen und zu leiten, das für Sinnzuweisungen und Interpretationen notwendig ist. (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 11)

Eckkrammer (2006) zeigt klar am Beispiel medizinischer Ratgeber, dass Informationen am besten wahrgenommen werden, wenn sie „an die Alltagskultur und damit bekannte Rezeptionserfahrungen anknüpfen“ (cf. ECKKRAMMER 2006: 46). Dies deutet erneut auf die Relevanz der außertextischen Beziehungen hin. In diesem Zusammenhang ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass nicht alle Informationen, die man Filmen entnehmen kann, Filminformationen sind. Der Film ist mit der realen Welt verbunden und kann nicht von ihr isoliert verstanden werden (cf. LOTMAN 1973: 54). Ein Filmtext ist voll von nichtkünstlerischen, zeitgenössischen Codes – unter anderem von semiotischen Besonderheiten des Alltagslebens, nationalen und gesellschaftlichen Traditionen (cf. LOTMAN 1973: 116).

Für den Kommunikationsorientierten Ansatz spielen nicht nur reine Filminformationen, sondern auch die Bedeutung (die im Zusammenspiel mit den außertextischen Informationen geschaffen wird), die der Autor dem Film gegeben hat sowie die Informationen, die der Rezipient dem Text entnehmen kann, und die eine Auswirkung auf Letzteren haben, eine Schlüsselrolle. Lotman (1973) weist explizit darauf hin, dass alles, was man beim Filmanschauen bemerkt und was sich auf einen auswirkt, eine Bedeutung hat (cf. LOTMAN 1973: 54). Dabei schenkt er dem Unterschied zwischen Bedeutung und Wirkung kein besonderes Augenmerk. Bateman, Kepser und Kuhn (2012 / 2013) sowie Gräf, Großmann, Klimczak, Krahl und Wagner (2011) betonen aber wiederum, dass es sich um zwei unterschiedliche Phänomene handelt (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 11; GRÄF et al. 2011: 29 ff.), die aber durch das Textualitätskonzept von Bateman et al. (2012 / 2013) zusammengeführt werden können. Das bedeutet, dass die Wahrnehmung der Textualität als „Gebilde von Interpretationswegweisern“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 11) direkte (explizite) und indirekte (implizite, nicht direkt im Text vorhandene, obwohl von ihm gelenkte) Interpretationen vereint, wobei letztere durch die Textualität eingegrenzt werden (d. h. nicht allem wird eine zeichenhafte Natur zugeschrieben). Die Textualität zeigt durch explizite Textmerkmale den vom Autor vorgesehenen Weg des Verstehens auf (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 11 f.).

Der Vorrang der vom Autor intendierten Deutung des Zeichens wird in der modernen Semiotik immer häufiger betont. Die Notwendigkeit des „Aufbruch[es] der Arbitrarität des Zeichens einerseits und der Konventionalität der Zeichen-

Beziehungen andererseits“ heben unter anderem auch Eckkrammer und Held (2006) hervor (cf. ECKKRAMMER / HELD 2006: 6).

Laut dem Textualitätskonzept von Bateman et al. (2012), können die Beziehungen zwischen den Textsegmenten, sogar wenn sie implizit sind, nicht frei gewählt werden; es gibt eine begrenzte Anzahl an Möglichkeiten, wie die Textinformationen, durch Interaktion mit den Hintergrundkenntnissen des Rezipienten, miteinander verknüpft werden können. So ist die Beziehung zwischen den Textteilen eine „dynamische und widerlegbare Hypothese“, die nur in Interaktion entstehen kann (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 12). Diese Interaktion entsteht im Rahmen bestimmter (für Kommunikationszwecke entstandenen) Konventionen bestimmter Benutzergruppen. Dementsprechend ist die Textinterpretation immer „kontextabhängig“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 12; cf. BIGNELL 2002: 191). Für den Film kann man die Einschränkung der Verknüpfungsmöglichkeiten der Textsegmente an der Zusammenführung der Einstellungen sehen: Sie müssen dem Rezipienten, durch eine Art implizite Aussage, die Möglichkeit geben, sie logisch miteinander zu verknüpfen (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 13). Dies geschieht beispielsweise durch die Wiederholung von inhaltlichen Elementen oder Details auf der einen oder anderen Ebene (cf. LOTMAN 1973: 84; BIGNELL 2002: 200).

Die wichtige Rolle des Kontextes hebt auch Wildfeuer hervor, indem sie darauf hinweist, dass Zeichen unterschiedlicher Modalität so strukturiert sein müssen, „dass sie einen in sich kohärenten und dem Kontext angemessenen, situationellen Text bilden“ (WILDFEUER 2013: 41). „Das wohl wichtigste dem Text zuzuschreibende Kriterium beruht dabei auf einem dynamischen und prozeduralen Verständnis“ (WILDFEUER 2013: 37).

Das Kriterium der Situationalität berücksichtigt dabei die Relevanz des Textes für die Kommunikationssituation aufgrund von sozialen und kulturellen Faktoren wie zum Beispiel das Vorwissen der Kinzuschauer im Hinblick auf den Inhalt oder die Kulturgemeinschaft, in der der Film veröffentlicht wird. (WILDFEUER 2013: 41)

Die Bedeutung der Situationalität für die Auswahl des Codes betont auch Eckkrammer (2006): „[...] wie ein Zielgegenstand der Vermittlung kodiert wird [...] ist unmittelbar vom situativen Kontext, der Textsorte sowie der Rezipientschaft abhängig“ (ECKKRAMMER 2006: 58).

Die Zeichenstruktur des Textes und sein kommunikationsorientierter Charakter werden oft im Rahmen integrativer Ansätze zusammengeführt:

Der Terminus „Text“ bezeichnet eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert (BRINKER 2001: 17 zit. nach WILDFEUER 2013: 36).

### 2.1.5 Textualität

Im Textualitätskonzept von Bateman, Kepser und Kuhn (2012 / 2013) kann ein Artefakt nur dann als Text wahrgenommen werden, wenn es über Textualität verfügt. Unter Textualität verstehen sie „[d]ie Summe und Struktur aller interpretationshinweisenden Regelmäßigkeiten eines Artefakts“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14). Außerdem behaupten sie, dass der Grad der Textualität variieren kann:

Je höher die durch Querverweise, Wiederholungen und Differenzen hervorgebrachte inhärente Dichte, Konsistenz und Struktur, desto ergiebiger ist es, von „Text“ zu reden und Methoden und Instrumentarien aus den Textdisziplinen anzuwenden. (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 13)

Ein solches Verständnis des Textes und der Textualität impliziert das Folgende:

- zwischen dem Text und den „Benutzergemeinschaften“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14) existiert zwangsläufig eine Verbindung, durch die ein „Kreislauf zwischen ‘Textgebrauch‘ und kulturellen und sozialen Konfigurationen jedweder Art“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14) entsteht;
- dieser Kreislauf benötigt bestimmte Regeln, die er gleichzeitig verursacht und die nur mit der Zeit konventionalisiert werden können, d. h. dass die „Historizität“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14) des Systems eine Bedingung für das Bilden der Textualität ist;
- ein Text wird immer mit einer Intention geschaffen, was die Möglichkeit ausschließt, den Text in der Natur zu finden, d. h. dass nicht alles was als Text gelesen werden kann, tatsächlich ein Text ist;
- unterschiedliche Texte haben einen unterschiedlichen Textualitätsgrad: je mehr „konventionalisiert[e], diskursprägend[e] Anordnungen[en]“

(BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14) im Text vorhanden sind, desto höher der Textualitätsgrad;

- „[eine] dynamische Entfaltung des Artefaktes [...], also die Annahme von zeitlich aneinandergereihten Regelmäßigkeiten im Artefakt“ (BATEMAN et al. 2012 / 2013: 14 f.), die im Fokus dieses Textualitätskonzepts steht, bedeutet, dass der Sinn nicht nur durch Textualität, sondern auch im Rahmen von anderen nicht inhärent textuellen „Sinnbildungsprozessen“ geschaffen werden kann (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 15).

Durch das Textualitätskonzept ist es möglich, „dynamisch sich entfaltende sinntragende Strukturen“, die nicht nur Informationen übermitteln, sondern auch Wahrnehmungssysteme in der Gesellschaft formen, zu beschreiben und zu analysieren. Das Verständnis der Funktionsprinzipien der textuellen Artefakte erlaubt es, Rezeptionsprozesse zu steuern (cf. BATEMAN et al. 2012 / 2013: 15).

### **2.1.6 Linearität**

Die Suche nach einem unifizierten Textbegriff hat Wissenschaftler zum Hypertext geführt. Ein Text solcher Art zeichnet sich vor allem durch eine nicht-lineare Textorganisation und eine elektronische Publikationsform aus (cf. STORRER 1999: 34 f.), was auf den ersten Blick eher auf die Unterschiede zu einem konventionellen Text verweist. Bei genauerer Betrachtung können aber klare Parallelen zwischen Text und Hypertext, durch die ein großes Potenzial der Unifizierung des Textbegriffs mithilfe des Hypertextes zu sehen ist, gezogen werden (cf. WILDFEUER 2013: 37 f.).

Ein Hypertext ist ein von einem Hypertextsystem verwalteter nicht-linear organisierter Text mit einer erkennbaren Textfunktion und einer thematischen Gesamtvorstellung, die als übergeordnete Einordnungsinstanz fungiert. (STORRER 1999: 38)

Bei einigen modernen Filmen und Serien, die nicht im Kino, sondern individuell und mit Selbststeuerungsfunktion geschaut werden, kann es sein, dass man nicht eindeutig sagen kann, ob eine (vom Rezipienten gesetzte) Pause vom Autor vorgesehen wurde oder nicht. Dies wäre beispielsweise der Fall bei großen Texten oder Notizen, die nur kurz gezeigt werden (so dass man lediglich einige Wörter lesen kann). Die Neugierde einiger Zuschauer führt dazu, dass eine Pause gesetzt wird, um den gesamten Text zu lesen. In den meisten Fällen beinhaltet dieser Text aber keinerlei Informationen, die nicht aus anderen Informationsquellen erhalten werden

konnten (vorgelesene Segmente, Logik des Sujets). Durch die Setzung solcher Pausen entsteht dementsprechend hinsichtlich der Wahrnehmung kein Unterschied, der als Argument gegen die Linearität des Filmtextes benutzt werden könnte.

Interpretationen eines Filmes benötigen eine aktive Mitarbeit des Rezipienten. Dieser kann dabei aber den Ablauf des Filmes nicht verändern (cf. WILDFEUER 2013: 45), wie es z. B. bei einer Performance der Fall sein kann (cf. FISCHER-LICHTE 2008: 32 f.). Obwohl der Rezipient die Linearität bei der Verfügung über einen gespeicherten Film teilweise unterbrechen kann (durch Wiederholungen der gesehenen Abschnitte, Überspringen oder Pausen), ist dies meistens nicht vom Autor beabsichtigt. Aus diesem Grunde kann diese Nicht-Linearität nicht als eine Eigenschaft des Filmtextes gesehen werden (cf. WILDFEUER 2013: 42). Ganz im Gegenteil, Wildfeuer plädiert dafür, dass Linearität eine der wichtigsten Eigenschaften des Filmtextes ist, die auch bestimmte Konsequenzen hat (cf. WILDFEUER 2013: 34 f.). Die Nicht-Linearität des Textes führt zu einer besonderen Modularisierung des Textes und beeinflusst dadurch auch seine Kohärenzbildung (cf. ECKKRAMMER 2006: 38), was bei den meisten Filmen nicht der Fall ist. Aus diesem Grund wird der Film im Rahmen dieser Arbeit nicht in Bezug auf seine mögliche Hypertextualität betrachtet, sondern als eine „[sequentielle] Abfolge von Teiltexen, die vom Leser in der vom Autor vorgegebenen linearen Anordnung rezipiert wird“ (STORRER 1999: 33).

### **2.1.7 Multimodalität und Multisemiotizität**

Laut Eckkramer und Held (2006) muss man in der modernen Textforschung „der Auffassung von Text als globalem, semiotischem Artefakt, dessen unikale Bedeutung [...] grundsätzlich multimodal hergestellt und als solche auch dekodiert wird“ gerecht werden. (ECKKRAMMER / HELD 2006: 3). Für das Konzept der Multimodalität, und für die moderne Textsemiotik generell, ist essenziell, dass der Text nicht mehr nur als eine geschriebene Satzsequenz betrachtet wird: „Einigkeit besteht heute darüber, dass der prototypische Text gegenwärtig kein rein sprachlicher mehr ist, sondern ein genuin multimodaler“ (STÖCKL 2004: 5). Diese Auffassung unterstützt auch Wildfeuer: „Der Textbegriff wird dialogorientiert gesehen und beschränkt sich in keiner Weise nur auf das geschriebene Wort“ (WILDFEUER 2013: 37).

Hier ist anzumerken, dass bei jeder Modalität mehrere Zeichensysteme interagieren können. Auf diese Weise können im Falle eines Bildes (visuelle

Modalität) sowohl Zeichnungen als auch geschriebene Wörter eingesetzt werden. Obwohl in vielen traditionellen Texten Sprache als Hauptkomponente agiert, weisen Eckkrammer und Held darauf hin, dass an neu erschienen Medien und Textformen gut zu sehen ist, dass die Sprache nicht mehr die Hauptrolle spielt:

Schon längst hat die Sprache ihren Primat im kommunikativen Haushalt eingebüßt, die moderne Informations- und Erlebnisgesellschaft setzt zur Textproduktion vielmehr sämtliche verfügbaren Zeichensysteme ein, wobei Visualisierung und designerische Gestaltung im Vordergrund stehen. (ECKKRAMMER / HELD 2006: 1)

Wegen der Veränderung der Textpraktiken gewinnt ein neuer, semiotisch verstandener Textbegriff, der die Multimodalität miteinschließt, an Bedeutung (cf. STÖCKL 2004: 6):

[E]ine adäquate Texttheorie [muss] heute mehr als nur sprachliche Zeichen behandeln und sich v.a. der Integration, dem Miteinander verschiedener Zeichensysteme widmen. In diesem Sinne einer Strukturierung von Texten mit unterschiedlichen semiotischen Ressourcen ist Multimodalität zu verstehen. (STÖCKL 2004: 6)

Stöckl beschäftigt sich mit der Textualität des Bildes, allerdings kann analog zu seinen Untersuchungen in Bezug auf das Bild auch „Videos und Audioaufzeichnungen der Charakter eines Textes als Kombination verschiedener Einzelzeichen zugesprochen werden“ (WILDFEUER 2013: 39). Dies gilt somit auch für den Film. Obwohl es deutliche Unterschiede zwischen der Wahrnehmung des Bildes und des Films gibt, beruht sie in beiden Fällen auf der vorwiegend visuellen Wahrnehmung der Welt seitens des Menschen (cf. LOTMAN 1973: 56).

Die menschliche von Zeichen und Kultur geprägte auf dem Sehen basierende Weltwahrnehmung erlaubt zwischen den Weltmodellen der unbewegten Künste und der Filme zu unterscheiden. Ein Gegenstand wird durch eine bildliche Vorstellung durch ein Gemälde, das Kino usw. zum Zeichen. Dies bedeutet, dass man die folgenden Arten von Gegenüberstellungen wahrnehmen kann:

- Die Gegenüberstellung eines visuellen Bildes mit einem Gegenstand oder einer Erscheinung der realen Welt. Hierdurch wird die praktische Orientierung mit Hilfe des Sehens gewährleistet.
- Die Gegenüberstellung eines visuellen Bildes mit einem anderen visuellen Bild (Grundlage der unbewegten Künste). So, werden zwei unterschiedliche



Substanzen des realen Lebens zu unterschiedlichen Kombinationen der gleichen Ausdrucksmittel. Dies erlaubt eine Analyse zweier unterschiedlicher Substanzen anhand ihrer künstlerischen Darstellung. Jedes Bild wird in kleinere Teile zerlegbar. Dies wiederum erlaubt es, differenzierende Merkmale zu erkennen, durch die eine Basis für weitere Analysen geschaffen wird.

- Die Gegenüberstellung eines Bildes zu einem bestimmten Zeitpunkt mit dem gleichen Bild zu einem anderen Zeitpunkt. So wird die Veränderung des gleichen Bildes wahrgenommen. Diese Art der Bedeutungsunterschiede bildet die Grundlage der Filmsemantik (cf. LOTMAN 1973: 56 f.).

Allerdings beschränkt sich das Konzept der Multimodalität und dementsprechend auch der Multisemiotizität nicht auf die visuelle Wahrnehmung, sondern bezieht auch durch andere Kanäle erhaltene Informationen mit ein:

[...] [D]er Gebrauch der kommunikativen Primat-Ressource Sprache wird durch die verschiedenen Arten von Bildern und Illustrationen, von Graphischem, von Musik, Geräuschen, ja selbst von taktilen und haptischen Elementen ergänzt, geprägt, überformt, materialisiert. (ECKKRAMMER / HELD 2006: 2)

Dafür, dass der Textbegriff heute nicht nur für das sprachliche Zeichensystem offen ist (cf. WILDFEUER 2013: 33), plädieren auch Kress und van Leeuwen (2001). Sie versuchen die Grenzen der Monomodalität, die vorher im Westen prävalierte (sowohl in der Kunst selbst als auch in den entsprechenden Wissenschaften), zu überwinden. Sie zeigen den Wunsch der semiotischen Schulen „to develop a theoretical framework applicable to all semiotic modes“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 1). Sie haben zum Ziel, eine semiotische Theorie zu schaffen, die der Praxis der modernen Semiotik entspricht. Sie vertreten nicht mehr die Auffassung, „that the different modes in multimodal texts have strictly bounded and framed specialist tasks“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 2). Vielmehr handelt es sich ihrer Auffassung nach bei Multimodalität um ein Konzept, bei dem „common semiotic principles operate in and across different modes“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 2). Ein solcher multimodaler Ansatz erlaubt unter anderem die Betrachtung einer Kombination aus Video, Ton und Sprachtext (die gemeinsam über Textualität verfügen) (cf. WILDFEUER 2013: 39), also eines geschickt inszenierten semiotischen Konstrukts

(cf. ECKKRAMMER / HELD 2006: 2), nämlich einem Film mit Untertiteln, als Text. Eine bloße Zusammenstellung vieler Modalitäten (z. B. Sprache, Bild, Musik) heißt aber noch nicht, dass ihre Interaktion unbedingt eine Bedeutung hat und als Teil des Textes fungiert, da ein Text eine Autorenabsicht benötigt (siehe Textualität).

Kress und van Leeuwen setzen sich gegen die Idee ein, dass alle multimodalen Texte „as hierarchies of specialist modes integrated by an editing process“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 2) organisiert und “with different, hierarchically organised specialists in charge of the different modes, and an editing process bringing their work together“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 2) produziert werden. Laut ihnen können heute alle Modalitäten des Textes von einer *multi-skilled person*, die zwischen ihnen auswählen und entscheiden kann, verarbeitet werden. Weiterhin kann diese Person wählen, welche Modalitäten den einen oder den anderen Aspekt am besten ausdrücken. Kress und van Leeuwen gehen davon aus, dass eine „unified and unifying technology“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 2) bereits vorhanden ist und beschäftigen sich als Folge dessen mit der Frage der „unified and unifying semiotics“ (KRESS / van LEEUWEN 2001: 2) (cf. KRESS / van LEEUWEN 2001: 2).

In der Filmproduktion kann der Regisseur in der Rolle dieser *multi-skilled person* gesehen werden. Auf den ersten Blick kann es scheinen, dass er nur als Editor agiert, wobei er unterschiedliche Modalitäten, für die einzelne Gruppen verantwortlich sind (für das Auditive – Toningenieur und Filmkomponist, für die Kamera – Kameramann und Kameraoperator und für den Schnitt / die Montage – Filmeditor und Schnittassistent), zusammenbringt. Das Entscheidende ist aber, dass der Regisseur die Modalitäten nach seiner eigenen Logik, Vorstellung und Vision (selbstverständlich variiert der Grad der Selbständigkeit) kombinieren kann, d. h. er ist der wahrhafte Schöpfer des Filmes, der sich selbstverständlich auf die Hilfe der anderen stützt.

Unter Berücksichtigung all dessen und ohne Anspruch auf universelle Vollständigkeit wird in dieser Arbeit Text wie folgt definiert: Filmtext ist eine mit Intention geschaffene lineare kohärente dynamische materiell abgeschlossene bedeutungstragende Einheit zeitlicher Natur bestehend aus Zeichen unterschiedlicher Zeichensysteme, die sich durch textuelle, intertextuelle und extratextuelle Informationen im permanenten kontextuellen und situationalen Austausch mit dem Rezipienten befindet.

## 2.2 Narratologischer Ansatz

### 2.2.1 Entwicklung der Narratologie

Für die weitere Untersuchung des Filmtextes ist eine weiterführende Charakterisierung nötig. In dieser Arbeit wird die Meinung vertreten, dass die Hauptfunktion des Dokumentarfilmes ist, eine Geschichte zu erzählen, dementsprechend scheint es logisch, sich der Narratologie zuzuwenden. Diese Logik wird auch durch die Wahrnehmung des Filmes als Text unterstützt. Außerdem gibt es klare Anknüpfungspunkte zwischen Narratologie und Semiotik, deren Perspektive dieser Arbeit zu Grunde liegt:

[N]arratology focuses on the why and wherefore, the semiotics and grammar of narrative. In other words, narratology is really a subdiscipline of aesthetic and literary semiotics in so far as these specifically relate to narrative (FLUDERNIK 2008: 38 f.).

Der narrative Ansatz hat in den letzten Jahrzehnten das Interesse vieler Wissenschaftsrichtungen geweckt. Letztendlich ist es zu interdisziplinären Ansätzen auf Grundlage der Narratologie gekommen. Aufrufe zu solchen Ansätzen waren schon unter den ersten Narratologen zu hören (z. B. Barthes) (HERMAN et al. 2005: ix), die während der Blütezeit des Strukturalismus aber nicht umgesetzt wurden (cf. HERMAN 2007: 5). Die Anwendung des narratologischen Ansatzes auf Dokumentarfilme im Rahmen dieser Arbeit kann als kleiner Beitrag zur Förderung von „genuine dialogue and exchange among story analysts working in different fields“ (HERMAN 2007: 5) betrachtet werden, deren Bedeutung Herman betont (cf. HERMAN 2007: 5).

Die Definition der narratologischen Analyse von Sommer (2010) lässt sich auf viele Textsorten anwenden:

Die narratologische Analyse ist eine textimmanente Methode zur Untersuchung narrativer Darstellungsverfahren und Erzählstrategien. Alle ›Texte‹, die eine Geschichte erzählen, lassen sich narratologisch analysieren, also neben Romanen u. a. auch Alltagserzählungen, Comics, Hörspiele oder Filme. Postklassische Narratologien gehen über die Untersuchung textueller Strukturen hinaus und beziehen kognitive und kulturelle Aspekte in die Erzähltextanalyse ein. (SOMMER 2010: 95)

Die Allgemeinheit dieser Definition erläutert allerdings nicht, was genau mit der *Geschichte*, die als Bedingung für die Anwendung des narratologischen Ansatzes

fungiert, gemeint wird. Aus diesem Grund ist es, um den Kern des narratologischen Ansatzes besser zu verstehen, hilfreich, die Entwicklung der Narratologie Revue passieren zu lassen. Dies ist kein einfaches Unterfangen, da sich die Entwicklungslinie der Narratologie nicht auf eine einzige beschränkt. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, alle wechselseitigen Einflüsse der verschiedenen Schulen und Richtungen vorzustellen. Deswegen werden hier nur die größten Eckpunkte der Narratologie, auf welchen die Vorgehensweise der Analyse in dieser Arbeit beruht, skizziert.

In Bezug auf die Entstehung der Narratologie erwähnt Hyvärinen (2013) die Soziolinguisten William Labov und Joshua Walezky, die den Fokus auf die Funktionen, das Modell sowie auf den kommentierenden Charakter des mündlichen Erzählens gelegt haben (cf. HYVÄRINEN 2013: 32). Ihre Ideen haben einen wichtigen Präzedenzfall für narratologische Untersuchungen in der Soziolinguistik geschaffen. Dieser wurde allerdings auf Grund des unzureichenden Austauschs zwischen den verschiedenen Wissenschaften nicht sofort von den *echten* Narratologen bemerkt. (cf. HERMAN 2007: 5, 12; FLUDERNIK 2008: 44)

Der Begriff Narratologie („la narratologie“) wurde vom Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov im Jahre 1969 in Frankreich geprägt. Er und andere Strukturalisten verstanden darunter die „Wissenschaft vom Erzählen“ (KUHN 2013: 60), die auf den Ideen der Linguistik von Ferdinand de Saussure beruhte (cf. HERMAN et al. 2005: ix).

Diese Wissenschaftler, die Herman (und danach auch andere Narratologen (cf. HYVÄRINEN 2013: 31, FLUDERNIK 2008: 36)) den Anhängern des *klassischen* narratologischen Ansatzes zuordnet (cf. HERMAN 2007: 11 f.), wollten die Regeln der unterschiedlichen Formen der kulturellen Äußerung finden und erklären (cf. HERMAN 2005: 571). Unter anderem haben sie versucht, die Grenzen dieses Ansatzes zu bestimmen:

[...] one must attempt to determine how far it is possible to account for meaning in literature on the hypothesis that minimal semantic features combine in rule-governed ways to produce largescale semantic effects. (CULLER 2004: 89)

Die Entstehung der Narratologie im Kontext des Saussure'schen Strukturalismus bedingte die Übertragung seiner Unterscheidung zwischen *la langue* (= Sprache als System gesehen) und *la parole* (= einzelne Aussagen, die als solche produziert und interpretiert werden) auf Geschichten (cf. HERMAN 2007: 14).

Einzelne Geschichten wurden als individuelle „narrative messages“ (HERMAN 2005: 571), die im Rahmen des gesamten semiotischen Systems existieren, gesehen und das Ziel einer narratologischen Analyse war, die Bestandteile und die Prinzipien der Zusammensetzung der Geschichten festzustellen (cf. HERMAN 2005: 571). So bevorzugten die Narratologen zu Beginn das Narrativ im Allgemeinen anstelle der Interpretation von einzelnen Geschichten. Dies wiederum entspricht auch der bevorzugten Untersuchung von *la langue* gegenüber *la parole* in der Saussure'schen Linguistik (cf. HERMAN 2007: 14). Analog zur (Saussure'schen) Linguistik wurde das Ziel der Narratologie wie folgt formuliert:

[T]o develop an explicit characterization of the model underlying people's intuitive knowledge about stories, in effect providing an account of what constitutes humans' narrative competence. (HERMAN 2007: 14)

Ein wichtiges Standbein der strukturalistischen Narratologie war die Literaturtheorie der russischen Formalisten, die sich mit unterschiedlichsten Arten des prosaischen Narrativs beschäftigten (cf. HERMAN 2007: 5). Laut Hermann waren die deutschen Wissenschaftler diejenigen, die die russischen Formalisten inspiriert haben, und letztere haben ihrerseits wiederum eine Grundlage für die Prager Strukturalisten geschaffen (cf. HERMAN 2008: 23).

Diese russische Schule hat eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Narratologie gespielt, weil viele ihrer für jene Zeit innovativen Konzepte (die immer mehr Typen der Erzählung miteinbezogen haben (cf. HERMAN 2008: 25)), sowie grundlegende Begriffe (z. B. Sujet, Fabula) immer weiterentwickelt wurden. Sie sind in der modernen Narratologie noch heute zu sehen (cf. HERMAN 2005: 572). Die Vielfältigkeit der Untersuchungsrichtungen hat zum sog. *narrative turn* beigetragen:

This broad investigative focus helped initiate the narrative turn, uncoupling theories of narrative from theories of the novel, and shifting scholarly attention from a particular genre of literary writing to all discourse (or, in an even wider interpretation, all semiotic activities) that can be construed as narratively organized. (HERMAN 2007: 5)

Die Vielfältigkeit der Narrativarten, die im Rahmen der Narrativität (von den russischen Formalisten und später in der anglo-amerikanischen und französischen Tradition) untersucht wurden (cf. HERMAN 2007: 16), hat in weiterer Folge die Voraussetzungen für die Möglichkeit der Nutzung des narrativen Ansatzes nicht nur für die Analyse fiktiver Literatur, sondern für die Gesamtheit aller Texte narrativen Charakters (unter anderem Dokumentarfilme) geschaffen.

Einen Beitrag zur Entwicklung der klassischen Narratologie hat auch die anglo-amerikanische Schule geleistet. Ihre Verbindung mit den russischen Formalisten und den anderen Schulen sowie ihre Eigenständigkeit beschreibt Hermann detailliert (cf. HERMAN 2008). Mehreren modernen Richtungen der Narratologie liegen ihre Beschäftigung mit dem *point of view* und der Auseinandersetzung mit *showing* und *telling* sowie die Untersuchung umfangreicher Typen der Erzählungen zu Grunde (cf. HERMAN 2007: 15 f.).

Die Tatsache, dass die Saussure'sche Linguistik und der Strukturalismus im Allgemeinen an Bedeutung verloren haben bzw. durch neue Konzepte signifikant modernisiert wurden, hat nicht nur die Linguistik, sondern auch die Narratologie beeinflusst. Der Strukturalismus wurde vom Post-Strukturalismus abgelöst, den Culler (2004) folgendermaßen beschreibt:

["post-structuralism"] is best understood as the critique of the systematizing ambitions of structuralism, or at least of the idea that it might be possible to achieve a comprehensive science of matters involving meaning and culture. Structuralism, it appears in retrospect, set itself up for a fall in adopting in its programmatic statements the goal of a science [...] so that critiques of the possibility of a real science of literary and cultural matters seemed to discredit structuralism. (CULLER 2004: viii)

Die Ansätze für die Sprach- und Kommunikationsuntersuchung, die nach dem Strukturalismus entstanden sind, beeinflussen die *postklassische* Narratologie (cf. HERMAN 2007: 14 f.). Sie bauen auf den strukturalistischen Konzepten auf und beziehen Methoden, Ansätze und Technologien mit ein, über die die klassische Narratologie nicht verfügte. Die moderne („postklassische“ nach Hermann (2007)) Narratologie (in der dritten Phase nach Nünning und Nünning (cf. NÜNNING / NÜNNING 2002: 5)) setzt diese Erweiterung fort:

[T]he adolescence of narratology was followed by a reorientation and diversification of narrative theories, producing a series of subdisciplines that arose in reaction to post-structuralism and the paradigm shift to cultural studies. (FLUDERNIK 2008: 37)

Fludernik (2008) bemerkt, dass die Narratologie konsequent und konsistent Paradigmen der Linguistik übernimmt: Strukturalismus, generative Linguistik, Semantik und Pragmatik, Textlinguistik und kognitive Linguistik (cf. FLUDERNIK 2008: 48).

Eine Vielzahl an Anwendungsgebieten, neuen Konzepten und Gegenstandsfeldern macht die Narratologie für viele Sphären attraktiv. Dementsprechend koexistieren innerhalb der Narratologie „disparate Tendenzen“ (NÜNNING / NÜNNING 2002: 7). Nichtsdestotrotz ist die Produktivität der modernen Narratologie an der Anzahl der erschienenen Bücher zu unterschiedlichen Fragen der Narratologie sowie an Konferenzen, Kolloquien und Symposien über Anwendungsgebiete der Narratologie in den unterschiedlichsten Bereichen von der Philosophie über die Linguistik bis hin zur Computerspieleentwicklung und zum Management (cf. HERMAN et al. 2005: ix f.) zu sehen.

Die Entwicklungsgeschichte der Narratologie zeigt deutlich, dass diese Wissenschaft viele Modifizierungen und Umorientierungen erlebt hat. In der postklassischen Narratologie werden der Text und die Textualität in dem im ersten Kapitel dieser Arbeit beschriebenen Sinne verwendet. Dementsprechend spielt die Verbindung zwischen dem Text und dem Rezipienten auch im Kontext der Narratologie eine bedeutende Rolle. Die größte Aufmerksamkeit wird im Rahmen des modernen narratologischen Ansatzes der „Frage nach der Semantisierung literarischer Verfahren, also nach der Funktion textueller Strategien für die Bedeutungskonstitution“ (SOMMER 2010: 95), geschenkt. Darüber hinaus gehört zu den wichtigsten Merkmalen der modernen Narratologie, dass ihr Fokus von der Theorie auf die Praxis verlegt wird, während die Hauptfunktion der Theorie in der Schaffung der „Kategorien für die Erzähltextanalyse“ (SOMMER 2010: 95) oder im Befüllen des sog. Werkzeugkastens gesehen wird (cf. SOMMER 2010: 95). Des Weiteren steigt die Bedeutung der kulturellen Ausrichtung der Narratologie (cf. SOMMER 2010: 96).

Die Narratologie [...] positioniert sich als angewandte, intermedial ausgerichtete und interdisziplinär anschlussfähige Erzählforschung, deren

spezifische Kompetenz in der präzisen Analyse narrativer Formen und Verfahren sowie deren Funktionen und Wirkungspotential liegt. (SOMMER 2010: 96)

Diesen neuen Tendenzen folgt auch die vorliegende Arbeit, indem zunächst einmal die praktische Anwendung des narratologischen Ansatzes für die Untertitelung von Dokumentarfilmen in ihrem Fokus steht. Weiterhin geht es bei der bilingualen Untertitelung stets um einen kulturellen Austausch und eine zwischensprachliche Vermittlung.

Narratological analyses do not in themselves tend to produce entirely new readings of a text; they frequently highlight how the text manages to have certain effects and explain why these occur, thus providing arguments for existing interpretations of the text. (cf. FLUDERNIK 2008: 39)

Der überwiegend beschreibende Charakter (cf. FLUDERNIK 2008: 38) der Narratologie und der Fokus auf das *Wie* und nicht auf das *Was* (cf. HERMAN 2008: 30), sollten im Rahmen dieser Arbeit helfen, die Besonderheiten des Dokumentarfilms herauszuarbeiten. Auf den Einfluss letzterer auf die Untertitel wird im nächsten Kapitel eingegangen.

## 2.3 Narrativität

### 2.3.1 Shape of time

Um einen Text als (nicht) narrativ zu betrachten, ist ein Verständnis des Konzeptes der Narrativität nötig. Das menschliche Leben ist sehr von narrativen Texten geprägt (dies gilt ebenso andersherum), sowohl in Bezug auf die Kunst als auch auf das Alltagsleben. Diese Omnipräsenz führt zu globalen Fragen in Bezug auf den Kern der Narrativität:

To raise the question of the nature of narrative is to invite reflection on the very nature of culture and, possibly, even on the nature of humanity itself. (WHITE 1987: 1)

Abbott (2002) weist darauf hin, dass eine Erzählung vorliegen kann, sobald man Wörter, die Subjekt und Handlung bedeuten, zusammenfügt (cf. ABBOTT 2002: 1 f.) und betont die menschliche Neigung zu narrativen Texten:



Given the presence of narrative in almost all human discourse, there is little wonder that there are theorists who place it next to language itself as *the* distinctive human trait. (ABBOTT 2002: 1)

Abbott (2002) erklärt die Omnipräsenz der Narrativität dadurch, dass Erzählungen zeitliche Verbindungen zwischen ihren Bestandteilen („shape of time“ (ABBOTT 2002: 11)) ermöglichen, wobei „frame or context for even the most static and uneventful scenes“ (ABBOTT 2002: 11) geschaffen werden. Dank dieser Verbindungen erleichtert die Narrativität die Suche nach der Bedeutung. So sind Bedeutung und narratives Verständnis eng miteinander verbunden (cf. ABBOTT 2002: 11). Diese Verbindung sieht man auch am zeitlichen Zusammenfallen der menschlichen Fähigkeit zur Konstruktion von Geschichten mit dem Auftreten der ersten Erinnerungen (cf. ABBOTT 2002: 2 f.).

Die gesellschaftliche Funktion der Erzählung sieht Hyvärinen in „transmitting the cultural heritage to acting individuals“ (HYVÄRINEN 2013: 31), während das Narrativ auf der individuellen Ebene als „a basic human strategy for coming to terms with time, process, and change“ (HERMAN 2007: 3) gesehen werden kann.

Abbot hebt mehrmals die Bedeutung der Narrativität für das Zeitverständnis hervor: „[...] narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time“ (ABBOTT 2002: 3). Den Zeitaspekt narrativer Texte betont auch Chatman, indem er das Vorhandensein einer internen und einer externen Zeit in narrativen Texten (während es bei nicht narrativen Texten keine interne Zeit gibt) als ihr Hauptmerkmal hervorhebt:

[...] what makes Narrative unique among the text-types is its "chrono-logic," its doubly temporal logic. Narrative entails movement through time not only "externally" (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also "internally" (the duration of the sequence of events that constitute the plot). The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or récit or syuzhet), the second in that called Story (histoire or fabula). (CHATMAN 1990: 9)

### **2.3.2 Transmediale Narratologie und Vermittlungsinstanz**

An der Entwicklung der Narratologie ist zu sehen, dass sie sich vor allem am Anfang mit verbalen, geschriebenen Texten auseinandergesetzt hat. Ihre Anwendung auf Filme und andere Medien war ein weiterer Schritt, der erst von Chatman und Bal

unternommen wurde (cf. FLUDERNIK 2008: 42). Heutzutage gehört die Behandlung von verschiedenen Textsorten zu den Grundlagen „einer inter-, trans- oder multimedialen Narratologie“ (KUHN 2013: 63). Der Grund für die Einschränkung der Anwendung der Narratologie bestand vor allem darin, dass der Fokus der *Pränarratologie* (als klassischer Erzähltheorie nach Schmid (cf. SCHMID 2014: 1) und als Vorgänger der klassischen Narratologie nach Herman) auf das Vorhandensein eines Erzählers, durch den die dargestellte Wirklichkeit verändert wird, gelegt wurde (cf. SCHMID 2014: 1). Die Erzählung wurde im Sinne dieser Tradition dem Drama gegenübergestellt (cf. SCHMID 2014: 1).

Im Rahmen des Strukturalismus wurde ein weiteres Konzept der Narrativität entwickelt:

Konstitutiv für das Erzählen ist nach diesem Konzept nicht ein Merkmal des Diskurses oder der Kommunikation, sondern des Erzählten selbst. Der Begriff des Narrativen, der mit dem des Deskriptiven konkurriert, impliziert nicht mehr die Präsenz einer vermittelnden Darstellungsinstanz, sondern vielmehr einen bestimmten Aufbau des Dargestellten. Texte, die im strukturalistischen Sinne narrativ genannt werden, präsentieren, im Gegensatz zu deskriptiven Texten, eine temporale Struktur und stellen Veränderungen eines Zustands dar. (SCHMID 2014: 2)

Obwohl der strukturalistische Ansatz nicht nur verbale Texte (im Gegensatz zur klassischen Erzähltheorie) miteinbezogen hat (cf. SCHMID 2014: 2), wurden nonverbale Texte im Rahmen dessen trotzdem nur bedingt untersucht. Kuhn sieht für diese Neigung zu verbalen Texten und Literatur als prototypischem Medium zwei Gründe: den Erfolg von Gérard Genette, der Narration nur auf Sprache bezog (GENETTE 2010: 182 f.) und den Ursprung der Narratologie und ihre Nähe zu den schon oben beschriebenen Sprach- und Literaturwissenschaften (cf. KUHN 2013: 59, 61).

Durch diese Faktoren bedingt, war die Tendenz stark, narrative Texte „stricto sensu als sprachliche Übermittlung“ (GENETTE 2010: 182) zu definieren. Derzeit wird das Konzept der Narrativität für viele andere Medien, unter anderem für Filme, zugänglich. Dafür setzt sich auch Hickethier (2007) ein:

Erzählen ist nicht nur eine spezifische literarische Tradition, sondern allgemeiner zu fassen. Es ist auch nicht auf die mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt. Erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von Sprache, Bild,

Bewegungen etc. Dies lässt die audiovisuellen Medien insgesamt zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit der Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogensein Bedeutungen im Erzählprozess vermittelt bzw. durch die Zuschauer/innen erzeugt werden [...]. (HICKETHIER 2007: 106)

Prince betont explizit die Vielfalt an narrativen Texten: „[N]arratives may be expressed in a variety of ways. As a matter of fact, a narrative may be rendered through language, film, pantomime, dancing, and so on“ (PRINCE 1982: 81). Er weist aber gleichzeitig darauf hin, dass diese Vielfalt kein exklusives Merkmal narrativer Texte ist:

[...] non-narratives may likewise be rendered through language or film, English or French, and so forth. Thus, to use Hjelmslevian terminology, neither the substance (sounds, images, etc.) nor the form (certain specific English sentences, for example) of the expression side of a narrative defines the latter as such. (PRINCE 1982: 81 f.)

Darüber hinaus merkt Prince an, dass die Themen von Erzählungen sehr vielfältig sind und dementsprechend nicht als Grundlage für die Bestimmung narrativer Texte als solche dienen können.

Similarly, a narrative may deal with any number of subjects and any number of themes. [...] The subject of a narrative and the themes it deals with - or, to use Hjelmslevian terminology again, the substance of its content side - consequently do not define it as such. (PRINCE 1982: 82)

Die Abwesenheit der Eingrenzung narrativer Texte durch thematische Zugehörigkeiten nutzt auch Genette, um die Schlüsselrolle des Repräsentationsmodus zu unterstreichen:

Tatsächlich gibt es gar keine „narrativen Inhalte“: es gibt Verknüpfungen von Handlungen und Ereignissen, die sich so oder anders darstellen lassen (man denke an die Geschichte des Ödipus, von der Aristoteles sagte, dass sie als Erzählung dieselbe tragische Wirkung entfalte wie im Schauspiel), und die man nur deshalb „narrative“ nennt, weil man ihnen in einer narrativen Darstellung begegnet. Diese Metonymie ist verständlich, aber höchst unwillkommen; ohne mir freilich Illusionen zu machen, plädiere ich deshalb für einen Gebrauch, der streng auf den Repräsentationsmodus bezogen bleibt, und das nicht nur bei dem (technischen) Ausdruck Narratologie, sondern auch bei den Worten Erzählung oder narrativ, die bislang ja auch recht vernünftig gebraucht wurden, seit einiger Zeit aber von der Inflation bedroht sind. (GENETTE 2010: 182 f.).

Obwohl sich die meisten Wissenschaftler einig sind, dass die Vermittlung (als eine der Hauptbedingungen der Narrativität) durch verschiedene Medien gelingt, ist noch umstritten, inwiefern menschlich (anthropomorph) und explizit diese Repräsentation sein soll.

Obwohl Prince (1987) eine ganze Reihe an Formen von Erzähltexten nennt, besteht er auf „more or less overt narrators“ (PRINCE 1987: 58):

The recounting (as product and process, object and act, structure and structuration) of one or more real or fictitious EVENTS communicated by one, two, or several (more or less overt) NARRATORS to one, two, or several (more or less overt) NARRATEES. (PRINCE 1987: 58)

Dabei plädiert Abbott (2002) für ein noch breiteres Verständnis der Vermittlung:

[...] for many other scholars, requiring a narrator is a needless constraint. For them, the narrator is one of a number of instruments – among them actors and cameras – that can be used in the narrative process of representing events. [...] [I]t allows us to look at the full range of the most interesting and vital aspect of the field: the complex transaction that involves events, their manner of representation (whether it be by narrator, actor, paint or some other means), and the audience. The difference between events and their representation is the difference between story (the event or sequence of events) and narrative discourse (how the story is conveyed). (ABBOTT 2002: 13)

Chatman (1990) sieht auch keine Notwendigkeit zur Einschränkung der Narrativität durch einen menschlichen Erzähler: „I argue that human personality is not a sine qua non for narratorhood.“ (CHATMAN 1990: 115)

I would argue that every narrative is by definition narrated—that is, narratively presented—and that narration, narrative presentation, entails an agent even when the agent bears no signs of human personality. Agency is marked etymologically by the -er/-or suffix attached to the verbs "present" or "narrate." The suffix means either "agent" or "instrument," and neither need be human. (CHATMAN 1990: 115 f.)

Durch das Zusammenbringen der Begriffe *teller* und *shower* unter dem des *presenter* löst Chatman (1990) das Problem der Einschränkung durch einen verbalen Erzähler und öffnet dadurch den Weg hin zur Inklusion mimetischer Erzählungen:

Film and other performative media often have nothing like a narrative voice, no "tell-er." Even the cinematic voice-over narrator is usually at the service of a larger narrative agent, the cinematic show-er. But that show-er can reasonably be called a presenter (if we want to avoid calling him/her/it a

narrator), since "presenter" is not limited to some actual voice telling the action in words. (CHATMAN 1990: 113)

Once we decide to define Narrative as the composite of story and discourse (on the basis of its unique double chronology), then logically, at least, narratives can be said to be actualizable on the stage or in other iconic media. (CHATMAN 1990: 114)

Chatman (1990) und Prince (1987) zeigen, dass die Bedingung des Vorhandenseins einer Vermittlungsinstanz (nicht durch verbale Zeichen eingegrenzt), die im Rahmen der engeren Definition (auf die im weiteren Verlauf dieser Arbeit detaillierter eingegangen wird) des narrativen Texts erforderlich ist, auch für solche Texte wie den Film oder das Theaterstück erfüllt ist.

The difference between telling and showing then comes down simply to the implied author's choice of signs—analogous or motivated for mimetic narratives, arbitrary or "symbolic" for diegetic narratives, and a mixture for mixed narratives. (CHATMAN 1990: 114)

The narrative media of representation are diverse (oral, written, and sign language, for example, still or moving pictures, gestures, music, or any ordered combination thereof). (PRINCE 1987: 58)

Kuhn (2013) warnt allerdings vor der „Vernachlässigung spezifischer medialer Eigenschaften“ (KUHN 2013: 72 f.) bei der Anwendung einer zu breiten Definition der Narrativität. Dementsprechend ist es immer empfehlenswert, die allgemeinen Thesen auf das konkrete Medium, im Fall dieser Arbeit auf den Film, zu übertragen und anzupassen. Die Zugehörigkeit des Filmes zu den narrativen Texten postuliert unter anderem Pfister. Er geht explizit auf die Besonderheiten der filmischen Vermittlung ein:

Der Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz - die Kamera bzw. den Erzähler. Diese strukturelle Verwandtschaft des Films mit narrativen Texten zeigt sich auch darin, daß der Film häufig neben der optischen Erzählfunktion der Kamera auch sprachlich manifeste Erzählmedien einsetzt (schriftliche Erzähltitel und Erzählstimme im off) und daß er - im Gegensatz zum Drama - die "deskriptive" Darstellung von figurenlosen Räumen kennt. (PFISTER 2001: 48)

Kuhn vergleicht „den Akt der narrativen Vermittlung des Geschehens durch Kamera, Montage und ihr Verhältnis zur *Mise-en-scène*“ (KUHNS 2013: 80) mit einer literarischen *Erzählinstanz* (cf. KUHNS 2013: 80).

In dieser Arbeit wird Text, wie im ersten Kapitel postuliert, als eine Einheit aus Zeichen unterschiedlicher Zeichensysteme betrachtet, dementsprechend wird er auch mit der zusätzlichen Eigenschaft – narrativ – weiter *transmedial* (cf. KUHNS 2013: 58) betrachtet. Der neu verstandene Textbegriff bedeutet, dass man einen entsprechenden zeitgemäßen Begriff der Narrativität braucht, der sich an „eine[r] Erweiterung der Narratologie in kontextueller, interdisziplinärer, transgenerischer und transmedialer Hinsicht“ (KUHNS 2013: 62) orientiert. Dabei darf dieser Begriff, genau wie im Falle des Textes, nicht zu breit sein; Kuhn warnt vor dadurch entstehenden „blind spots“ (KUHNS 2013: 60) und rät von einem absoluten und medienübergreifenden Begriff ab (cf. KUHNS 2013: 60,81).

### 2.3.3 Narrativität im weiteren und im engeren Sinne

Narrativität ist alles andere als eindeutig definierter Begriff. Verschiedene Narratologieschulen und einzelne Wissenschaftler definieren sie mit jeweils eigenen Besonderheiten. Die meisten Definitionen und Begriffsbestimmungen versuchen, die zwei Konzepte von *histoire* (*фабула*) und *discours* (*сюжет*), die Tzvetan Todorov 1966 erarbeitet hat, zusammen zu bringen, wobei *histoire* auf den Inhalt (auf das *Was*) bezogen ist, während *discours* für die Form der Erzählung (für das *Wie*) verwendet wird (cf. SHEN 2005: 566). Diese Konzepte liegen auch dem Ausgangspunkt der Analyse in dieser Arbeit zu Grunde.

Abbott beschreibt eine Erzählung (simplifiziert) als „the representation of an event or a series of events“ (ABBOTT 2002: 12). Hierbei betont er, dass das *event* (Bezug auf *histoire*) die Schlüsseleigenschaft der Narrativität ist. Die wesentliche Rolle des *Events* hebt Prince (1987) auch hervor, indem er betont, dass Texte ohne *Events* nicht als narrativ betrachtet werden können (cf. PRINCE 1987: 58). Die Darstellung eines Ereignisses (Bezug auf *discours*) ist nach Abbott der zweite Grundstein der Narrativität. Während andere Wissenschaftler zusätzliche Bedingungen für das Entstehen der Narrativität stellen, vertritt Abbott die Meinung, dass diese zwei Grundlagen (Event und Repräsentation) ausreichend sind (cf. ABBOTT 2002: 12).

Schmid schlägt vor, den Begriff der Narrativität in einen *weiteren* und einen *engeren* zu unterteilen (cf. SCHMID 2014: 3). Ersterer entspricht dem strukturalistischen Konzept und legt den Fokus auf die Zustandsveränderung, wohingegen der engere, der der Pränarratologie zu Grunde liegt, den Fokus auf die Repräsentation legt.

Narrativ im weiteren Sinne sollen entsprechend der strukturalistischen Konzeption Repräsentationen genannt werden, die die Veränderung eines Zustands oder einer Situation darstellen. [...] Ein Zustand (oder eine Situation) soll verstanden werden als eine Menge von Eigenschaften, die sich auf eine Figur oder die Welt in einer bestimmten Zeit der erzählten Geschichte beziehen. Je nachdem, ob sich die dargestellten Eigenschaften auf das Innere der Figur beziehen oder auf Teile der Welt, haben wir es mit einem inneren oder äußeren Zustand zu tun. (SCHMID 2014: 3)

Auf dieser Weise ist die Minimalbedingung der Narrativität nach Schmid, dass „eine Veränderung eines Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird“ (SCHMID 2014: 3). Diese Zustandsveränderung hat ihm zufolge drei Bedingungen:

- (1) Eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen, einem Ausgangs- und einem Endzustand (der König lebt – der König ist tot).
- (2) Eine Äquivalenz von Ausgangs- und Endzustand, d. h. Similarität und Kontrast der Zustände, genauer: Identität und Differenz ihrer Eigenschaften (leben und tot sein bilden eine klassische Äquivalenz).
- (3) Die beiden Zustände und die sich zwischen ihnen ereignende Veränderung müssen sich auf ein und dasselbe Subjekt des Handelns oder Erleidens oder auf ein und dasselbe Element des „setting“ beziehen (in unserm [sic!] Beispiel ist das der arme König). (SCHMID 2014: 3 f.)

Im Gegensatz zu Schmid's Ansatz gibt es auch Meinungen, die mehr Bedingungen, wie z. B. die Kausalität (cf. CHATMAN 1990: 9), für einen narrativen Text nennen. Solche Parameter sind aber auf Grund ihrer Umstrittenheit nicht universal anerkannt. Dementsprechend orientiert sich diese Arbeit, so wie die der meisten Narratologen, an der Minimalbedingung der Narrativität von Schmid.

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens eine Veränderung eines Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. [...] Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die

Veränderung impliziert ist, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen (SCHMID 2014: 3).

Kuhn überträgt Schmid's Postulate in Bezug auf die Zustandsveränderung konkret auf den Film und stellt dabei fest, dass sie auf zwei „Sukzessions-/Bewegungsachsen“ (KUHN 2013: 77) erfolgen kann: innerhalb einer Einstellung (Bewegung vor der Kamera, Bewegung der Kamera selbst oder eine Kombination aus beidem) oder in der Abfolge der Einstellungen (cf. KUHN 2013: 77). Es sind mehrere Kombinationen von Veränderung, Ausgangs- und Endzustand möglich. Diese können impliziter oder expliziter Natur sein. Entsprechend schlägt Kuhn vor, diese als Minimalbedingung der Narrativität betrachtete Vielfalt wie folgt einzuschränken:

Es muss mindestens eine Zustandsveränderung in einem gegebenen zeitlichen Intervall dargestellt werden. Der Ausgangszustand vor und der Endzustand nach der Veränderung müssen dabei explizit repräsentiert sein, die Veränderung selbst und ihre Bedingungen nicht. (KUHN 2013: 78)

Im engeren Sinne definiert Schmid die Narrativität folgendermaßen:

Narrativität im engeren Sinne verbindet die Merkmale der strukturalistischen und der klassischen Definition: Die Zustandsveränderung wird von einer Vermittlungsinstanz präsentiert. (SCHMID 2014: 3)

Kuhn unterstützt grundsätzlich ebenfalls diese Definition von Schmid. Allerdings modernisiert er sie, indem er die Einschränkung durch eine rein sprachliche, auf Menschen bezogene Vermittlung explizit ausschließt (cf. KUHN 2013: 73):

Als narrative Texte im engeren Sinne fasse ich Repräsentationen auf, in denen eine Geschichte (das ist mindestens eine Zustandsveränderung) von einer oder mehreren nicht anthropomorph zu verstehenden narrativen Instanz(en) durch ein beliebiges Zeichensystem vermittelt oder kommuniziert wird. (KUHN 2013: 73)

Die Vermittlungsinstanz nach Schmid und die narrative Instanz nach Kuhn bedeuten, dass es um eine sekundäre Natur des Artefaktes als ein charakterisierendes Merkmal der Narrativität geht. Das lässt sich problemlos auf den Film übertragen. Die Sekundarität des Filmes erklärt Nadel von zwei Seiten: als Widerspiegelung der in der Realität existierenden und nichtexistierenden Artefakte und Ereignisse (cf. NADEL 2008: 430).



The seconding of nature entailed in responding to cinematic cues thus can be seen as the affirming of cinematic reality, the seconding of film's kinship to nature. (NADEL 2008: 430)

Second nature is not nature but its double, an alias, a falling off, such that employing second nature to view a film means neither viewing nature nor responding naturally. Rather, one is constructing a world as though it were natural and as though the process of constructing it were natural, even though that world exists elsewhere, is only partially available to the senses, and, being always inferential, constantly needs supplementation. In this sense, second nature is the source of simulacrum, the reproduction of a narrative for which there exists no original in nature. (NADEL 2008: 430)

Wichtig zu betonen ist, dass unabhängig von der Relation des Filmes zur Realität seine sekundäre Natur erhalten bleibt, d. h. es gibt immer eine Vermittlungsinstanz zwischen dem Ereignis oder dem Gegenstand und dem Rezipienten. Dies zeigt erneut die potentielle Zugehörigkeit des Filmes zu narrativen Texten im engen Sinne.

Die Tendenz zur zweiseitigen Betrachtung des Begriffs der Narrativität erweist sich als produktiv und wird von mehreren Wissenschaftlern übernommen. Durch diese Unterscheidung können zwei Ansätze der Narratologie – mit Fokus auf dem Repräsentationsmodus (z. B. von Genette (2010: 182 f.)) und der *Ereignisfülle* (z. B. von Abbot (2002: 12 f.)) – in Einklang gebracht werden.

Auf Grund der wichtigen Funktionen, die die Narrativität erfüllt, scheint sie auf den ersten Blick omnipräsent zu sein. Sie ist nicht nur in narrativen Genres, sondern auch in nicht narrativen zu finden (cf. ABBOTT 2002: 2). Das heißt allerdings nicht, dass alles als eine Erzählung betrachtet werden soll. Das Wichtigste ist die Wirkung des ganzen Werkes (cf. ABBOTT 2002: 28). Die Frage, die man stellen sollte, lautet: „whether story predominates“ (ABBOTT 2002: 31). Hyvärinen merkt an, „[that] it is not helpful to refer to all the phenomena that have a narrative aspect as narratives“ (HYVÄRINEN 2013: 30). Die meisten Wissenschaftler sind sich in Folgendem einig: „[T]he presence of narrative within a text does not qualify a text as a whole as narrative“ (ABBOTT 2002: 31). Für die Wahrnehmung eines Textes als eine Erzählung ist „the cumulative effect of narrative“ (ABBOTT 2002: 13) nötig.

Kuhn weist darauf hin, dass ein graduelles Konzept der Narrativität möglich ist. Dies gilt sowohl in Bezug auf die Quantität („Ein Text gilt [...] als narrativ, wenn die meisten seiner Abschnitte als narrativ gelten können“ (KUHN 2013: 64)) als auch auf

die Qualität (cf. KUHN 2013: 64). Bei letzterer steht die Ereignishaftigkeit (bei der das Ereignis „ein besonderer, nicht alltäglicher Vorfall“ (SCHMID 2014: 12)) im Fokus (cf. KUHN 2013: 64). Allerdings schließt die Existenz gradueller Konzepte die Daseinsberechtigung nicht-gradueller Konzepte, im Rahmen derer Narrativität an spezifischen Merkmalen festgestellt wird, nicht aus.

Es gibt unterschiedlich weitgehende Differenzierungen narrativer Texte. Chatman unterscheidet zwischen *erzählten* – *diegetic* – (*vermittelten* nach Schmid (cf. SCHMID 2014: 8)) und *gezeigten* – *mimetic* – (*mimetischen* nach Schmid (cf. SCHMID 2014: 8)) Geschichten. Das spiegelt er in seinem Diagramm wider (CHATMAN 1990: 115 ff.):

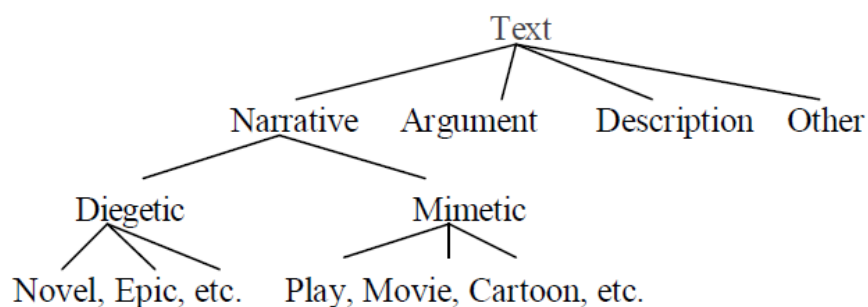


Abbildung 1: Klassifikation von Texttypen nach Chatman (CHATMAN 1990: 115)

Anhand dieses Diagramms ist zu sehen, dass der Film zu den mimetischen narrativen Texten gehört. Hierbei sind sich die meisten Wissenschaftler einig (z. B. cf. SCHMID 2014: 8). Diskussionen entstehen eher in Bezug auf den Grad der Narrativität verschiedener Medien (cf. KUHN 2013: 70 ff.).

Chatman (1990) betont allerdings mehrmals selbst, dass für ihn die Gegenüberstellung von narrativen Texten und anderen Textarten Vorrang im Vergleich zum Unterschied zwischen diegetischen und mimetischen Erzählungen hat. Die gleiche Meinung wird in dieser Arbeit vertreten. Zu den Zielen dieser Arbeit gehört nicht die Feststellung des Narrativitätsgrades des Filmes oder die Bestimmung seines Platzes unter den Medien. Dementsprechend ist an dieser Stelle die Feststellung ausreichend, dass der Film als narrativer Text mimetischer Art

betrachtet werden kann. Aus diesem Grund wird nicht weiter auf die detaillierten Unterteilungen der narrativen Texte eingegangen.

## 2.4 Faktische Texte in der Narratologie

Die Möglichkeit, den Film als einen narratologischen Text zu betrachten und zu analysieren, hat, wie oben beschrieben, eine fundierte Grundlage. Allerdings wird meistens auf fiktive Erzählungen und dementsprechend auf Spielfilme eingegangen (cf. SCHMID 2014; CHATMAN 1978). Brockmeier (2013) beschreibt die Landschaft der Narratologie folgendermaßen:

There are many full-blown theories of fiction, but not many theories of fact – if we leave out of account critical re-descriptions of “facts” as social constructs or postulates. (BROCKMEIER 2013: 122)

Faktische Texte werden nicht so häufig im Rahmen des narratologischen Ansatzes angesprochen, obwohl der Umfang seiner Anwendung in den letzten Jahren massiv gestiegen ist. Dieses Ungleichgewicht hebt Brockmeier (2013) hervor:

Interestingly, within the sphere of literature and the public cultural discourse, it is, however, the field of fiction with its numerous genres and traditions that is the most valued and to which most critical attention and intellectual prestige has been devoted (BROCKMEIER 2013: 122).

In Bezug auf Filme überwiegt der Anteil fiktiver Filme, worauf Bignell (2002) aufmerksam macht: „The vast majority of contemporary films are fictional narratives“ (BIGNELL 2002: 179). Dementsprechend wird deren Untersuchung auch proportional mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Im Rahmen dieser Arbeit wird der narrative Ansatz auf Dokumentarfilme angewandt. Die Möglichkeit und sogar die Produktivität einer solchen Herangehensweise illustriert White (1987), dessen Name oft mit dem Begriff „narrative turn“ im Sinne der Ausweitung des narrativen Ansatzes auf verschiedene Textarten, vor allem auf nichtfiktive Texte (z. B. im Rahmen der Historiographie) in Verbindung gebracht wird (cf. FLUDERNIK 2008: 43). Die wichtige Rolle, die er der Narrativität zuweist, sieht man klar am Beispiel der Etablierung der Historiographie als Wissenschaft:

And this same scholarly establishment has yet to account for the fact that just when, by its own account, historiography was transformed into an “objective“

discipline, it was the narrativity of the historical discourse that was celebrated as one of the signs of its maturation as a fully “objective” discipline – a science of a special sort but a science nonetheless. (WHITE 1987: 24)

Ihm zufolge wird die Narrativität in der Historiographie genutzt, um durch sie die Hierarchie der Ereignisse im Rahmen einer bestimmten Gesellschaft festzulegen:

It is this need or impulse to rank events with respect to their significance for the culture or group that is writing its own history that makes a narrative representation of real events possible. (WHITE 1987: 10)

Fiktive und nichtfiktive Texte ähneln sich auf Grund der Fähigkeit, Ereignisse durch eine narrative Repräsentationsform vorzustellen. Nach White (1987) unterscheidet sich ein faktischer narrativer Text von einem fiktiven narrativen im Kern nur durch die auf die Realität bezogene Herkunft der Substanz, aus der er besteht:

The text summons up a "substance," operates in the domain of memory rather than in that of dream or fantasy, and unfolds under the sign of "the real" rather than that of "the imaginary." (WHITE 1987: 9)

White (1987) weist darauf hin, dass die Suche nach einem kompletten Bild der Ereignisse Menschen dazu bewegt, die Narrativität auf faktische Texte anzuwenden:

What I have sought to suggest is that this value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary. (WHITE 1987: 24)

Allgemein betrachtet White Narrativität als einen „meta-code“ (WHITE 1987: 1) und weist mehrmals darauf hin, dass Narrativität sowohl fiktiven als auch faktischen Texten zu Grunde liegen kann und die Gegenüberstellung solcher Texte nur auf der Grundlage der Narrativität möglich ist:

[...] the very distinction between real and imaginary events, basic to modern discussions of both history and fiction, presupposes a notion of reality in which "the true" is identified with "the real" only insofar as it can be shown to possess the character of narrativity. (WHITE 1987: 6)

Noch weiter geht Brockmeier auf die Ähnlichkeit der faktischen und fiktiven Texte ein. Er betrachtet Erzählungen als eine Grundlage menschlicher Bedeutungsschaffungsprozesse und plädiert dafür, dass bei Erzählungen in der

Literatur und im Alltag die gleichen Interpretationsmechanismen angewandt werden: „the same basic psychological abilities and practices that are involved on both sides“ (BROCKMEIER 2013: 124 f.). Dementsprechend sieht Brockmeier den Unterschied zwischen Fakten und Fiktion im Kontext der Narratologie als weniger bedeutsam an als bestehende kulturelle Narrativkonventionen, die er in den Vordergrund rückt (cf. BROCKMEIER 2013: 121, 125).

Brockmeier verurteilt allgemein die verbreitete Meinung, dass eine Untersuchung von Fakten der Untersuchung von Fiktion überlegen sei. Er hält eine solche Position für unfair, unproduktiv und veraltet:

[...] the battle cry of science, in its Latin version, is *facta non verba*. Whereas *facta* or data indicate science, *verba* are for priests and pastors, Jane Austin reading circles, ideologues, and continental philosophers. (BROCKMEIER 2013: 123)

Brockmeier weist darauf hin, dass, obwohl sich viele sowohl klassische als auch postklassische Narratologen für die Existenz objektiver Merkmale, durch die zwischen faktischen und fiktiven Texten unterschieden werden kann, geäußert haben, aktuelle Untersuchungen in Bezug auf kognitive Prozesse im narrativen Kontext das Gegenteil zeigen. Dank der Tatsache, dass im Rahmen der postklassischen Narratologie das Konzept der Narrativität weit über schriftliche, literarische, fiktive Texte hinausging, sind neue Ansätze und Ansichten möglich geworden. Als Ergebnis dieser Ausweitung wurde festgestellt, „[that] narrative world construction [...] underlie[s] both fictional and nonfictional discourse“ (BROCKMEIER 2013: 124), wodurch die klare Grenze zwischen Fakt und Fiktion verschwimmt. Brockmeier (2013) merkt an: „Sometimes we do not know if a sudden onslaught of thoughts and concerns is triggered by well-founded observations or just imagined.“ (BROCKMEIER 2013: 128). Aus diesem Grund betrachtet Brockmeier Erzählungen wie folgt:

[They are] a fundamental psychological practice of meaning construction, a practice that cuts across both the putative divide between fictional and nonfictional discourse and the putative divide between literary and everyday acts of meaning. (BROCKMEIER 2013: 137).

Brockmeiers Position in Bezug auf die Annäherung zwischen Fakten und Fiktion beruht nicht auf der Wahrnehmung der Sprache als Repräsentationsmedium

(prävalierende Vorgehensweise in der Narratologie), sondern auf der Wahrnehmung der Sprache als eine Form der Aktivität, Tätigkeit und Lebensform (cf. BROCKMEIER 2013: 126). Diese Wahrnehmung bedingt, dass keine Gegenüberstellung von Fakt und Fiktion existiert (cf. BROCKMEIER 2013: 127). Stattdessen gibt es nur Phänomene („phenomena in a world that is not independent of us and our actions, nor is it prior to our languages and other symbolic systems“ (BROCKMEIER 2013: 127)). Menschen beobachten diese Phänomene, um sie entsprechend der kulturellen Tradition der Sinnbestimmung zu interpretieren (cf. BROCKMEIER 2013: 128). Die Ergebnisse dieser Beobachtung sind Interpretationen, die die Wahrnehmung und das Verständnis der Ereignisse bedingen. Diese Interpretationen werden ihrerseits Grundlagen für konkrete Geschichten (cf. BROCKMEIER 2013: 128).

Unter anderem weist Brockmeier auf die Bedeutung des kommunikativen Charakters narrativer Texte hin:

This activity structure encompasses a number of elements: the story (or narrative sequence), its narrator(s), and its reader(s) or listener(s) or observer(s). Because all of them are involved in the process of narrative interpretation, the structure of this interpretation comes close to that of a conversation. (BROCKMEIER 2013: 137 f.)

Allerdings ist wichtig, dass die Wahrnehmung narrativer Texte als Aktivität ihre repräsentativen Fähigkeiten nicht ausschließt:

Conceiving of narrative as form of action and interaction does not necessarily exclude the idea of representation; but it brings to bear a different focus, one [...] that allows us to recognize aspects of narrative that are often neglected and ignored. (BROCKMEIER 2013: 126)

Auf die unklare Trennung zwischen Fakten und Fiktion weist unter anderen auch Marquard (1983) hin, indem er betont, dass „das Fiktive – auch und gerade das ästhetische Fiktive – [...] von der Wirklichkeit [ununterscheidbar ist]“ (MARQUARD 1983: 495). Er zeigt vor allem am Beispiel der Religion, dass die heutige Welt „die Wirklichkeit in das Wirksamkeitsfeld von Fiktionen [verwandelt]: Realitätsprinzip und Fiktionsprinzip fusionieren“ (MARQUARD 1983: 495). Die Interaktion dieser zwei Welten hebt auch Henrich (1983) hervor:

Denn der Akt des Fingierens entspricht der Extrapolation, in der bewußtes Leben seine Tendenzen versammeln muß, und zwar in Beziehung auf eine Wirklichkeit, die sich einer Erkenntnis unter irgendeiner Beschreibung entzieht, in die sich aber das bewußte Leben durch seine Selbst-extrapolation dennoch zu stellen hat. (HENRICH 1983: 518)

Henrich (1983) merkt an, dass das Konzept der *Fiktion* (und dementsprechend auch das der *Realität*, wenn man sie der Fiktion gegenüberstellt) im Rahmen der Rationalität entstanden ist und dementsprechend noch relativ neu und modern ist (cf. HENRICH 1983: 511). Aus diesem Grund bedarf es weiterer Untersuchungen. Heinrich akzentuiert die Ähnlichkeit fiktiver und realer Systeme, indem er Kunstwerke wie folgt beschreibt:

Sie sind fiktiv, insofern sie alles Imaginäre unter ein Durchhalterprogramm stellen, das die Formkonsequenz der Werke ermöglicht. Der Ansatz des Werkes ist Ansatz zu einem Werk der Kunst, wenn er ähnliche Folgelasten für die Durchführung nach sich zieht, wie sie auch für ein formales System gelten. (HENRICH 1983: 518)

Lotman (2006) verweist darauf, dass alle Kunstwerke in einem künstlichen Raum abgebildet werden. Auf Grund der menschlichen visuellen Wahrnehmung der Welt (auf die schon im ersten Kapitel eingegangen wurde) erscheinen „in den meisten Fällen räumliche, sichtbare Objekte [...] als Denotate der verbalen Zeichen“ (LOTMAN 2006: 529). Darüber hinaus nimmt man die „allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt“ (LOTMAN 2006: 530) mit Hilfe der „räumlichen Charakteristika“ (LOTMAN 2006: 531) wahr. In Bezug auf Kunstwerke spielt diese „Gegenständlichkeit“ (LOTMAN 2006: 531) eine große Rolle für die menschliche Wahrnehmung des Textes:

Das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet wird, gewinnt Gestalt in einem Topos. Dieser Topos ist stets mit einer gewissen Gegenständlichkeit ausgestattet, da ja der Raum dem Menschen immer in Form irgendeiner konkreten Ausfüllung eben dieses Raumes gegeben ist. (LOTMAN 2006: 531)

Das bedeutet, dass es irrelevant ist, ob man den Raum mit realen und wahrheitsgetreuen oder mit fantastischen und fiktiven Elementen füllt (cf. LOTMAN 2006: 531). Eine erfundene Welt kann „sowohl möglichst nah an der Realität angesiedelt als auch extrem weit von ihr entfernt sein“ (ALLARY 2013: 44). Anhand

dieser Perspektive ist ein komplizierter Zusammenhang des Fiktiven mit dem Realen zu sehen.

In Bezug auf Filme, nennt Bolter (2000) das „cinema of attraction“ (BOLTER 2000: 155) (das, seiner Meinung nach, dem narrativen Film voranging) realistisch (cf. BOLTER 2000: 155). Diese Art von Film stellte die Realität dar und die Bewunderung der Zuschauer stützte sich auf „the marvel of realistic moving images“ (BOLTER 2000: 155) – die Fähigkeit des Filmes, ein authentisches Bild der Sachen, die die Menschen aus der realen Welt kannten, zu schaffen (cf. BOLTER 2000: 155). Bolter (2000) beschreibt fiktive narrative (Hollywood-) Filme und weist in Bezug auf sie auf die realistischen Elemente, die solche Filme beinhalten, hin: „It is real in the same ways in which written stories are regarded by our culture as real: true to life, emotionally authentic, and so on“ (BOLTER 2000: 156). So sieht man erneut, dass der Realismus im Kino nicht nur in faktischen, sondern auch in fiktiven Texten als Konzept der Darstellung der realen Welt zu finden ist. Dies veranschaulicht eben jene Verflechtung fiktiver und faktischer Texte in der Praxis. Diese Verbindung unterstreicht Hickethier (2007) explizit:

Fiktionales und dokumentarisches Erzählen bilden kulturelle Konventionen und sind deshalb veränderbar, sie können auch als ‘Stilmittel’ und damit als kalkulierbare ästhetische Strategien jeweils anders eingesetzt werden: Der Fiktionsfilm kann sich einen dokumentarischen Gestus geben, umgekehrt kann sich der Dokumentarfilm um fiktionale Erzählmuster bemühen. (HICKETHIER 2007: 185)

So sieht man klar, dass, obwohl es in der Geschichte der Narratologie nicht oft zur Betrachtung faktischer Texte im Rahmen narratologischer Ansätze gekommen ist, viele Wissenschaftler für eine aktive Inklusion faktischer Texte in den Anwendungsbereich der Narratologie plädieren. So steht dieser Arbeit, sich in Bezug auf einen faktischen Text der Hilfe des narratologischen Werkzeugkastens zu bedienen und dadurch diese Inklusion zu fördern, nichts entgegen.



### 3 Gegenstände dieser Arbeit

#### 3.1 Dokumentarfilm

##### 3.1.1 Dokumentarfilm als Filmform

In der heutigen Filmtheorie herrscht keine Einstimmigkeit in Bezug auf die Benennung und Definition der Untersuchungsgegenstände (Filmgattung, Filmgenre, Dokumentarfilm etc.): „Eine eindeutige definatorische Begriffsbestimmung erweist sich allerdings in mehrfacher Hinsicht als problematisch“ (HATTENDORF 1999: 41).

Dokumentarfilme im alltäglichen Sinne bilden eine Einheit, die als Filmgattung oder öfter noch als Filmgenre bezeichnet wird. Es liegt aber auf der Hand, dass diese Einheit „nichtfiktionalen und fiktionalen Filmgenres gegenüber an hierarchisch höherer Stelle anzusetzen ist“ (HATTENDORF 1999: 41). Deswegen wird in dieser Arbeit dem Ratschlag von Hattendorf (1999) Folge geleistet und der (nicht ideale) Begriff der *dokumentarischen Form*, die ihrerseits in Genres unterteilt werden kann, für diese Einheit verwendet (cf. HATTENDORF 1999: 41 f.).

Über die Frage nach den Grenzen zwischen den einzelnen Filmformen und den einzelnen Filmgenres wird derzeit heftig diskutiert. Brockmeier kritisiert generell das existierende Unterteilungssystem mit Formen und Genres, weil es nicht standardisierte Geschichten übersieht (cf. BROCKMEIER 2013: 132). Andererseits können die Genre-Rahmen ziemlich breit und dadurch unkonkret sein (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 319). Aus diesem Grund entstehen Subkategorien, die ihrerseits wieder zum von Brockmeier skizzierten Problem führen.

Allerdings gibt es einige Filmformen, die mehr und einige, die weniger umstritten sind. Grundsätzlich lassen sich Experimentalfilme auf Grund ihres expliziten Nonkonformismus und Zeichentrickfilme auf Grund ihrer Graphik leicht von anderen Filmformen unterscheiden (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 355 ff., 370 ff.). Schwierigkeiten entstehen allerdings oft in Bezug auf Spiel- und Dokumentarfilme.

Allary (2013) setzt sich im Kontext des Dokumentarfilms für die „Aufhebung der Genre-Trennung in der Lehre“ (ALLARY 2013: 48) im Studiengang Film und Fernsehen ein, um dadurch den Studierenden mehr Spielraum zu geben (cf. ALLARY 2013: 48). Die Richtigkeit dieses Ansatzes begründet er durch die Entwicklung von Mischformen und die Bereicherung der Filmkultur durch diese Mischformen (cf. ALLARY 2013: 42). Darüber hinaus weist er darauf hin, dass man sich schon lange

vom Konzept der *Nicht-Einmischung* ins Geschehen beim Drehen, die bei den ersten Dokumentarfilmen die Richtung wies, entfernt (cf. ALLARY 2013: 43; HICKETHIER 2007: 182 f.). Dies führt wiederum zu einer weiteren Vermischung der Filmformen und -genres.

Stanjek bezeichnet den Verzicht auf eine begriffliche Trennung zwischen Dokumentar- und Spielfilmen als „eine Kapitulation vor der Komplexität der menschlichen Wahrnehmung und der uralten Schwierigkeit, Täuschung und Wahrheit auseinander zu halten“ (STANJEK 2013: 30), vor allem, wenn sowohl Produzenten als auch Fernsehanstalten und Kinos fehlerlos zwischen Spiel- und Dokumentarfilm unterscheiden (können) (cf. STANJEK 2013: 30).

Viele Wissenschaftler äußern sich weniger radikal und sprechen von einer unscharfen Grenze. So schreiben Bordwell und Thompson (2008), dass Filmgenres Begriffe sind, die durch viele Gruppen von Filmschaffenden und Kritikern bis hin zu Zuschauern informell geformt wurden (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 318). Die Unterteilung der Genres geschieht oft auf Grund des Themas, der Präsentationsart, der Handlung im Film oder der emotionalen Wirkung, die der Film erzielt beziehungsweise zu erzielen sucht (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 319). Bordwell und Thompson (2008) verdeutlichen, dass obwohl der Begriff des Genres zur Evaluierung des Films benutzt werden kann, er hauptsächlich der Beschreibung und Analyse des Films dient (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 319).

Hickethier behauptet einerseits, dass „aufgrund des kulturellen Zuschreibungscharakters“ (HICKETHIER 2007: 182) und der zahlreichen Mischformen die Trennung zwischen faktischen und fiktiven Texten schwierig ist (cf. HICKETHIER 2007: 182). Andererseits bringt er die Position von Joachim Peach vor, dass man Filme in Bezug auf ihr Verhältnis zur vor-filmischen Situation unterscheiden kann. So gibt es einen fiktionalen Film nur als Film, während einem dokumentarischen Film ein reales, vom Film unabhängiges Geschehen vorausgeht. So vereint ein Dokumentarfilm die Vergangenheit, in der das Ereignis geschehen ist, und die Gegenwart, in der der Film erscheint (cf. HICKETHIER 2007: 182).

Bei einer Vermischung der Realitätsformen, vor allem bei Koexistenz von nichtfilmischer und vorfilmischer Realität, muss auf den Unterschied zwischen den Realitätsformen bei dokumentarischen Formen extra geachtet werden. Die Differenz zwischen vorfilmischer und nichtfilmischer Realität sollte von den Produzenten

deutlich gemacht werden, damit sie von den Zuschauern entsprechend wahrgenommen wird (cf. HATTENDORF 1999: 46).

Hickethier merkt an, dass mit dem gestiegenen Angebot an audiovisuellen Medien „eine tendenzielle Entgrenzung der Formen und Erzählweisen“ (HICKETHIER 2007: 190) sowie eine Vermischung im Bereich der Genres und im Bereich der Programme (die Aufhebung der Trennlinie zwischen Information und Unterhaltung) stattgefunden hat (cf. HICKETHIER 2007: 190). Auf diese Weise akzeptiert er zwar die Möglichkeit, den Dokumentarfilm vom Spielfilm begrifflich zu trennen, betont allerdings mehrmals, dass diese Trennung nur unscharf erfolgen kann.

Diese Arbeit orientiert sich an den mehr oder weniger etablierten Besonderheiten des Dokumentarfilms als Filmform. Für die Definition des Dokumentarfilms als nachhaltig produktiv erwiesen haben sich insbesondere solche Besonderheiten, die besonders häufig auftreten und sich ihrerseits wiederum in Gruppen unterteilen lassen. Solange die Konventionen zwischen den Zuschauern und Produzenten in Bezug auf den Realismus im Film (auf welche im weiten Verlauf noch eingegangen wird) aufrechterhalten werden, reicht die derzeitige Unterteilung in Filmformen für die Ziele dieser Arbeit aus. Das bedeutet allerdings nicht, dass es sich um ein in Stein gemeißeltes System handelt. Sowohl das Genre-System als auch die Unterteilung in Filmformen werden ständig modernisiert und durch neue Genres, die unter anderem dank neuer Medien und Technologien entstehen, erweitert (cf. HICKETHIER 2007: 185). Außerdem können die Genreregeln mit Absicht gebrochen werden, um bestimmte Effekte zu erzielen (cf. BIGNELL 2002: 199; HICKETHIER 2007: 185; BORDWELL / THOMPSON 2008: 321). Wenn dies nicht der Fall ist, ordnen Filmproduzenten und Zuschauer auf Grund der entstandenen umfangreichen Konventionen einen Film einem bestimmten Genre zu (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 320). Darauf geht Bignell (2002) explizit ein:

The visual style of the film's title graphics, the accompanying music, the stars of the film, its setting, story structure, narrative style including its lighting patterns, colour system, types of discourse in the dialogue, emphasised camera shots, can all offer the audience a set of expectations which inform the coding systems brought to the film by the audience, and into which the film company can slot the film in its marketing and promotional discourses. (BIGNELL 2002: 199)

Die verschwommenen Grenzen zwischen den Filmformen führen dazu, dass es keine klare Definition des Dokumentarfilms gibt. Es gibt aber viele Versuche diese Art von Film zu beschreiben. Viele von ihnen sind der Beschreibung von Allary (2013) ähnlich: „Häufig werden Kriterien wie Authentizität, Neutralität, Glaubwürdigkeit oder Wahrheitsanspruch angewendet, um hier ein Genre einzugrenzen“ (ALLARY 2013: 43; STANJEK 2013: 32; HICKETHIER 2007: 183; HOFFMANN 2013: 294, 308). Hickethier (2007) beschreibt den Dokumentarfilm (als Gegenteil zur Fiktion) folgendermaßen:

Eine dokumentarische Darstellung wird dadurch ‚dokumentarisch‘ [sic!] dass sie ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit behauptet und diese als solche im kommunikativen Gebrauch von den Rezipienten akzeptiert wird. Der dokumentarische Anspruch eines Produkts kann im Diskurs der gesellschaftlichen Kommunikation über Medien bestritten werden, in dem dieser direkte Referenzbezug bezweifelt wird. Ob er tatsächlich besteht, kann nur durch einen direkten Vergleich der medialen Darstellung mit der vormedialen Realität erfolgen, was in der Regel Mediennutzern nur in den seltensten Fällen möglich ist. (HICKETHIER 2007: 181)

Der Dokumentarfilm wird oft als Gegenteil des Fiktionsfilms gesehen. Allerdings heißt das nicht, dass fiktionale Filme keinen Bezug zur Realität haben. Oft beurteilen sie das reale Leben durch direkte Kommentare oder durch im Film angesprochene Themen und Handlungen. Die Gegenüberstellung Dokumentarfilm – Spielfilm beruht eher auf Annahmen in Bezug auf die Herstellung des Films. Unabhängig davon, ob die Handlung des Spielfilmes eine reale Grundlage hat oder komplett erfunden ist, werden die Zuschauer ihn normalerweise nicht mit einem Dokumentarfilm verwechseln. Das Bewusstsein, dass die Handlung geplant, geübt und mehrmals aufgenommen wurde und dass die Handlungsfiguren meistens nicht durch sich selbst, sondern durch Schauspieler gespielt werden, sorgt dafür, dass ein Film fiktionalen Formen zugeordnet wird (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 341; HATTENDORF 1999: 70).

Bignell ordnet Dokumentarfilme im Kontext des Fernsehens den faktischen Programmen zu. Diese definiert er als „programmes in which unscripted events involving non-actors in actual locations are represented“ (BIGNELL 2002: 131). Dabei hebt er das charakteristische Merkmal der Dokumentarfilme als „claim to represent an authentic reality“ (BIGNELL 2002: 131) hervor. Regelmäßig werden in Dokumentarfilmen Informationen über Menschen oder Ereignisse, die nicht zum

Alltag der meisten Menschen gehören, vermittelt (cf. BIGNELL 2002: 134). Andersherum kann es aber durchaus auch vorkommen, dass gewöhnliche Dinge mit Absicht aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel gezeigt werden (cf. BIGNELL 2002: 135). Diese Position ähnelt dem Verständnis des Dokumentarfilms zu dessen Geburtsstunde.

Hickethier merkt an, dass der Begriff *dokumentarisch* auf John Grierson zurückgeht (cf. HICKETHIER 2007: 184). Stanjek (2013) sowie Hattendorf (1999) weisen zwar darauf hin, dass es „Aufzeichnungen mit dokumentarischem Charakter“ (STANJEK 2013: 28) vor Griersons Artikel über Dokumentarfilme (1926) schon jahrzehntelang gegeben hat, verbinden aber auch den Namen Grierson mit dem Beginn des Dokumentarfilms (cf. HATTENDORF 1999: 43, STANJEK 2013: 28). Stanjek (2013) unterstreicht, dass Grierson der Erste war, der einen Dokumentarfilm als „ein Produkt eines schöpferischen Prozesses“ (STANJEK 2013: 28) verstand (cf. STANJEK 2013: 28). Grierson formulierte diese Besonderheit folgendermaßen: „Mein besonderer Anspruch für den Dokumentarfilm ist nur der, daß er bei der Darstellung des Lebens auch eine Gelegenheit zur schöpferischen Arbeit bietet“ (HARDY 1947: 120).

Dokumentarfilme sind für Grierson nicht bloße Aufnahmen der Wirklichkeit, sondern eine kunstvolle Aufgabe: „Man photographiert das natürlich gegebene Leben, aber man gibt auch durch die Nebeneinanderstellung der Details eine Erklärung dafür“ (HARDY 1947: 123). Stanjek unterstützt dies und entwickelt diese Idee weiter (cf. STANJEK 2013: 30).

Grierson geht auf die Bedeutung der Kamera als „schöpferisches Instrument“ (HARDY 1947: 136) ein, die den Bildschirm in „ein Fenster der Wirklichkeit“ (HARDY 1947: 136) verwandelt: „Die Kamera kann offenbar viel mehr leisten als eine Handlung, die vor ihr aufgeführt wird, zu reproduzieren“ (HARDY 1947: 136).

Die gleichen Fähigkeiten attestiert er dem Ton, der mit der Entwicklung der Tonfilme eine wichtige Rolle übernommen hat und „viele neue Möglichkeiten [eröffnet hat]“ (HARDY 1947: 137). „Es genügt offenbar nicht, sich seiner [, des Tons,] reproduktiven Fähigkeiten zu bedienen, um das gesprochene Wort der Schauspieler synchron zu erfassen“ (HARDY 1947: 137). Darüber hinaus kann der Ton auf Grund seiner „Bildhaftigkeit“ (HARDY 1947: 143) eine sinnstiftende Rolle spielen, d. h., dass „man den Ton als Sinnbild für den Ausgangspunkt des Tones selbst benutzen kann, wenn man Töne von ihren Ausgangspunkten getrennt

[verwendet]“ (HARDY 1947: 143). Darüber hinaus entsteht eine besondere Wirkung des Tons durch eine komplette sinnliche Trennung von seinem Ausgangspunkt (cf. HARDY 1947: 144).

In Bezug auf den Tonfilm betont Grierson, dass es sich „nicht um einen Stummfilm mit hinzugefügtem Ton [handelt], sondern um eine ganz neue Kunst“ (HARDY 1947: 144). Er unterstreicht die ergänzende Interaktion des Tons und der Kamera:

[W]ir können als allgemeine Richtlinie annehmen, daß wir überall da, wo wir durch den Ton zur Erhöhung der Gesamtwirkung beitragen können, dies auch tun sollten. Die Regel sollte sein, daß wir den stummen Teil und den Tonstreifen zur gegenseitigen Ergänzung und Unterstützung einsetzen. (HARDY 1947: 139)

Grierson beschreibt unter anderem auch die Verbindung zwischen der Foto- und der Filmkunst, derer das Prinzip der „Beobachtung einer Sache“ (HARDY 1947: 199; cf. STANJEK 2013: 33) zu Grunde liegt (cf. HARDY 1947: 199). Auf Grund dieses Prinzips bestand die Hauptaufgabe dokumentarischer Filme in der „Wiedergabe einer mit den Kinematographen beobachtbaren äußeren Wirklichkeit“ (HATTENDORF 1999: 44). Sogar wenn diese Beobachtungen manchmal nachgespielt werden, wie es z. B. bei den ersten Filmen der Gebrüder Lumière der Fall war, wirken sie echt und realistisch (cf. ALLARY 2013: 42). Einer der ersten Filme der Gebrüder Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, stellt Aufnahmen von Arbeitern dar und ist somit durch die Beobachtung anderer ein dokumentarischer Film, durch den Menschen *entdeckt* werden konnten (cf. HARDY 1947: 199; ALLARY 2013: 42).

Hickethier plädiert für eine „teilnehmende Beobachtung“ (HICKETHIER 2007: 183 als Merkmal des dokumentarischen Films. Im Rahmen dieses Ansatzes agiert die Kamera als eine Vermittlungsinstanz, die die Realität beobachtet und registriert, aber nicht in das Geschehen eingreifen (also z. B. Szenen nachstellen) darf (cf. HICKETHIER 2007: 182 f.).

Der dokumentarische Film entstand im Rahmen einer Bewegung von Filmenthusiasten, die dokumentarische Formen als realistischer und dementsprechend wichtiger als die anderen betrachteten. Grierson beschreibt den Dokumentarfilm als dem Atelierfilm vor allem auf Grund der Tatsache als überlegen, dass „der Dokumentarfilm eine intime Vertrautheit und Wirkung erreichen kann“

(HARDY 1947: 120). Er stellt die Wahrhaftigkeit des Dokumentarfilms in den Vordergrund und unterstreicht, dass er dank der Ortsungebundenheit, der Originaldarsteller und der Originalszenerie sowie der realitätsgetreuen Stoffe und Handlungen das Leben am besten widerspiegelt (cf. HARDY 1947: 119 f.). Am Beispiel von Flaherty zeigt Grierson, dass ein Film, in dem die Handlung „aus dem Stoff selbst hervorgeh[t]“ (HARDY 1947: 206), natürlicher und realistischer ist (cf. HARDY 1947: 206).

Was die Motivation der Dokumentarfilm-Bewegung angeht, betont Grierson mehrmals, dass Dokumentarfilme aus sozialen Gründen entstanden sind und ihre Ziele „grundsätzlich sicher mehr soziologischer als ästhetischer Art [waren]“ (HARDY 1947: 213; cf. HARDY 1947: 271). Dementsprechend war die soziale Verantwortung der Filmschaffenden im Rahmen dieser „antiästhetische[n]“ Bewegung“ (HARDY 1947: 272) groß, was unter anderem eine besondere Schwierigkeit für sie war (cf. HARDY 1947: 127). Diese schwere Aufgabe ist auch derzeit noch aktuell. Durch die Erweiterung der Kenntnisse der Menschen und durch den „claim to denote realities“ (BIGNELL 2002: 134) tragen Dokumentarfilme bzw. ihre Produzenten eine gewisse Verantwortung in Bezug auf die Auswirkungen, die sie auf die Weltanschauung der Menschen haben (cf. BIGNELL 2002: 134; STANJEK 2013: 32 f.; HOFFMANN 2013: 299 f.)

Grierson betont den Vorrang der sozialen Ziele des Dokumentarfilms, indem er unterstreicht:

daß [die] dem Dokumentarfilm zugrunde liegende Idee grundsätzlich gar keine Idee des Films war und daß die filmische Behandlung, deren Anlaß sie wurde, nur zufällig zustande kam. (HARDY 1947: 273)

Über die soziale Natur des Dokumentarfilms zu dessen Geburtsstunde schreibt Flöttmann (1947):

Um 1930 wurde der Film zum ersten Male dazu benutzt, um Vorgänge des täglichen Lebens wiederzugeben und uns besonders die sozialen Seiten sehen zu lernen. (FLÖTTMANN 1947: 5)

Stanjek (2013) widerspricht Griersons Auffassung, indem er schreibt, dass Dokumentarfilme „unter primär künstlerischen Ambitionen [entstanden]“ (STANJEK 2013: 34). Allerdings kann dies dadurch erklärt werden, dass er sich auf Filme einer

späteren Zeitepoche bezieht (cf. STANJEK 2013: 34). Unabhängig davon unterstreicht er die soziale Funktion des Dokumentarfilms und ruft heutige Dokumentaristen auf, ihre „kommunikativen Kräfte dazu [zu] nutzen, sich am gesellschaftlichen Diskurs zu beteiligen“ und „aktiv an der Entwicklung hin zu einer weltoffenen, gerechten und menschlicheren Gesellschaft mitzuwirken“ (STANJEK 2013: 40).

Grierson hebt hervor, dass es wichtig ist, aktuelle Themen durch Dokumentarfilme zu erläutern (cf. HARDY 1947: 128). Er merkt kritisch an, dass dies bei den ersten Dokumentarfilmen nicht der Fall war und dass man versuchte, „um die Dinge herumzugehen“ (HARDY 1947: 128). Stanjek weist darauf hin, dass die Vermeidung umstrittener Themen bei Dokumentarfilmen heutzutage immer noch nicht überwunden ist (cf. STANJEK 2013: 33). Er sieht die Stärkung des gesellschaftlichen Beitrags von Dokumentarfilmen als eine der leitenden Konzeptionen der Ausbildung von Dokumentaristen (cf. STANJEK 2013: 40).

Darüber hinaus schrieb Grierson dem Dokumentarfilm eine erziehende Funktion zu, weil Dokumentarfilme den „Erfahrungskreis“ (HARDY 1947: 192) der Jugendlichen „tatsächlich erweitern“ (HARDY 1947: 192) und als „Fenster zur Welt“ (HOFFMANN 2013: 309) agieren können.

Im Kontext mehrerer sozialer Funktionen, die der Dokumentarfilm übernimmt, ist klar zu sehen, dass er als Kommunikationsmittel agiert (cf. STANJEK 2013: 31). Um diese Rolle beim Zuschauer zu erreichen, ist für den Film sein Doppelcharakter „als Dokument und als schöpferisches Werk entscheidend“ (STANJEK 2013: 31). Auf Grund des großen Umfangs der Kommunikationsfunktion des Dokumentarfilms sind viele Arten von dokumentarischen Formen erschienen (cf. STANJEK 2013: 31). Die Art, wie ein Film gestaltet wird, hängt vom Thema, Inhalt und der Zielsetzung ab. Aus diesem Grunde kann es nicht eine einzige richtige Art des Dokumentarfilms geben (cf. STANJEK 2013: 31).

Grierson schreibt, dass die ersten Dokumentarfilme *Reisefilme* waren (cf. HARDY 1947: 116). Es gab keine klare Unterteilung in Genres innerhalb der *Bewegung des Dokumentarfilms*. Alle Filme, die „naturgegebene Stoffe bearbeiten“ (HARDY 1947: 117), wurden als Dokumentarfilme bezeichnet (cf. HARDY 1947: 117). Da solche Stoffe, die „an Ort und Stelle“ (HARDY 1947: 117) aufgenommen wurden, unterschiedlich bearbeitet wurden, war die Palette der Dokumentarfilme sehr bunt und breit (cf. HARDY 1947: 117). Mit der Zeit ist diese Palette nicht kleiner



geworden. Neue technische Möglichkeiten und Erfindungen der Künstler tragen zur Vielfältigkeit des Dokumentarfilms bei. Bordwell und Thompson (2008) unterstreichen: „Every documentary aims to present factual information about the world, but the ways in which this can be done are just as varied as for fiction films“ (BORDWELL / THOMPSON 2008: 338).

Derzeit herrscht keine Einigkeit in Bezug auf die Klassifizierung von Dokumentarfilmen, dementsprechend existieren mehrere Arten der Gruppierung von Dokumentarfilmen. Um das zu veranschaulichen, wird hier auf drei davon eingegangen.

Stanjek unterteilt Dokumentarfilme in Bezug auf ihre Motive und Ziele in folgende Kategorien: Information und Bildung, Unterhaltung, Kunst und gesellschaftliche Mitwirkung (cf. STANJEK 2013: 34). Diese Unterteilung bedeutet allerdings nicht, dass diese Motive nicht gleichzeitig in ein und demselben Film eingesetzt werden können (cf. STANJEK 2013: 34). Diese Klassifizierung kann vor allem im Rahmen einer Funktionsanalyse hilfreich sein.

Hickethier (2007) unterscheidet folgende Genres des Dokumentarfilms: Zunächst einmal identifiziert er das Genre der Reportagen, danach unterteilt er in Dokumentarfilm, Dokumentation und Feature und zu guter Letzt schafft er das Genre des Essayfilms (HICKETHIER 2007: 186 f.).

Unter Reportagen versteht er „ein[en] Bericht von einem Geschehen, einem Ereignis [...], bei dem der Erzähler als Reporter mit dem Anspruch des Dabeigewesenseins auftritt“ (HICKETHIER 2007: 186). Hickethier betont, dass die Zugehörigkeit des Gezeigten (und des Gesehenen) „zur unmittelbaren Wirklichkeit [...] [und der präsentische Charakter] des audiovisuellen Bildes“ (HICKETHIER 2007: 186) das unterscheidende Merkmal der Reportage ist (cf. HICKETHIER 2007: 186).

Hickethier weist darauf hin, dass Dokumentarfilme, Dokumentationen und Features sich durch eine „[durchgestaltete] Auseinandersetzung mit einem Thema, einem Sachverhalt, einem außerfilmischen Geschehen“ (HICKETHIER 2007: 186) sowie durch eine „zeitliche Distanz zum Geschehen oder durch eine übergreifende Argumentation“ (HICKETHIER 2007: 186) auszeichnen.

Zum *Dokumentarfilm* schreibt Hickethier nur Folgendes: „Begriff und Praxis des Dokumentarfilms beziehen sich dabei auf die filmische Tradition, die vom Kinofilm zum Film im Fernsehen führen“ (HICKETHIER 2007: 186). Diese Beschreibung

liefert leider keine relevanten Informationen zur Eingrenzung des Dokumentarfilms und zeugt lediglich erneut vom Definitionsproblem in Bezug auf den Dokumentarfilm.

Das *Feature* wird als *Hörfunkdokumentation*, die sich aller Formen der Gestaltung bedienen kann, definiert (cf. HICKETHIER 2007: 187). Mit der Zeit ist es ins Fernsehen gelangt und unterscheidet sich dort durch eine „stärkere Darstellung durch das Wort“ (HICKETHIER 2007: 187) vom Dokumentarfilm (cf. HICKETHIER 2007: 187).

In Bezug auf *Dokumentationen* werden von Hickethier deren allgemeinerer Charakter und der Bezug auf das Fernsehen hervorgehoben. Dies bedeutet, dass Dokumentationen nicht nur berichtende und dokumentierende Formen, sondern auch „Formen des Interviews und der Studiodiskussion, der Visualisierung durch Grafiken, Schautafeln, Studiodemonstrationen etc.“ (HICKETHIER 2007: 187), sowie eine frontale Ansprache des Autors verwenden können (cf. HICKETHIER 2007: 187).

Der *Essayfilm* zeichnet sich durch die hervorgehobene Rolle der Erzählstrategie gegenüber dem Darzustellenden, durch eine im Vergleich zur Dokumentation größere Reflexivität und durch eine poetische Struktur, die „durch eine Form assoziativer Verknüpfung und elliptischer Argumentation“ (HICKETHIER 2007: 187) geschaffen wird, aus. In einem Essayfilm werden die Strukturen, „die unterhalb des Oberflächenscheins wirksam sind“ (HICKETHIER 2007: 187), klarer als in einer Dokumentation gezeigt (cf. HICKETHIER 2007: 187).

Diese Unterteilung kann bei einer komparatistischen Analyse behilflich sein. Nach dieser Klassifizierung gehört der in dieser Arbeit analysierte Film der Grundform der Dokumentation an. Diese Form beinhaltet aber, wie oben beschrieben, viele Strategien anderer Formen dokumentarischer Darstellung. Aus diesem Grund bringt eine Unterscheidung zwischen Dokumentationen, Dokumentarfilmen und Features in dieser Arbeit, die keinen Vergleich verschiedener dokumentarischer Filmformen beinhaltet, keinen Mehrwert, vor allem, wenn Hickethier (2017) selbst Dokumentationen, Dokumentarfilme und Feature auf Grund ihrer engen Verbindung als eine Einheit betrachtet. Aus den soeben erwähnten Gründen wird in dieser Arbeit der Begriff des Dokumentarfilms weiterhin, ohne Hicketiers (2017) Unterteilung in Subkategorien zu berücksichtigen, als Oberbegriff für Genres der dokumentarischen Formen in Griersons Sinne (cf. HARDY 1947: 117) verwendet. Darüber hinaus wäre es unlogisch, die im Rahmen dieser Arbeit

erarbeiteten Prinzipien nur auf Dokumentationen nach Hickethier (2007) zu beschränken. Die gezogenen Schlussfolgerungen können auf verschiedene Ausprägungen der dokumentarischen Form angewandt werden. Dies gilt ebenso teilweise für ihr ähnelnde Formen, wie z. B. Fake-Documentaries (Mockumentaries).

Bordwell und Thompson schenken dem Genre-System viel Aufmerksamkeit und gehen auf seine Vor- und Nachteile ein. Die Entwicklung der Kinokunst führt zum Entstehen neuer Filmarten, die schwer einzuordnen sind (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 318). Zudem verändert sich mit der Zeit das Verständnis, was der Kern des einen oder des anderen Genres ist (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 319). Auf Grund dieser Veränderung und der aktiven Vermischung der Filmarten weisen Bordwell und Thompson (2008) auf den eingeschränkten Charakter der Präzision bei der Genre-Unterteilung hin (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 319). Nichtsdestotrotz ist das Genre-System sehr verbreitet und fugiert häufig als Klassifizierungsgrundlage:

One of the most common ways in which we approach films is by type, or genre. Genres are ways of classifying films that are largely shared across society, by filmmakers, critics, and viewers. Films are most commonly grouped into genres by virtue of similar plot patterns, similar thematic implications, characteristic filmic techniques, and recognizable iconography. (BORDWELL / THOMPSON 2008: 336)

Obwohl es unmöglich ist, ein Genre für immer zu definieren und seine Grenzen zu bestimmen (cf. HATTENDORF 1999: 42), kann die Genre-Unterteilung in Bezug auf bestimmte Zeitperioden nützlich sein. So kann man erkennen, wie Filmschaffende und Zuschauer zu einer bestimmten Zeit eine Trennlinie zwischen verschiedenen Filmen gezogen haben und wie sich deren Lage mit der Zeit verändert hat (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 326).

Bordwell und Thompson unterscheiden die folgenden Dokumentarfilmgenres: Filme, die auf der Zusammensetzung von Bildern und Videos aus Archiven basieren (*compilation films*); Interviews (*interview/ talking-heads*); Filme, bei denen ein Ereignis mit minimaler Einmischung des Filmschaffenden aufgenommen wird (*direct-cinema/ cinéma-vérité*); Filme über die Natur, die unter anderem verschiedene Objektive benutzen, um das zu zeigen, was mit bloßem Auge nicht zu sehen wäre (*nature documentary*), und Filme über konkrete Personen (*portrait documentary*) (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 340). Diese Arten werden oft gleichzeitig

eingesetzt, wodurch eine synthetische Form (*synthetic documentary*) entsteht (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 341).

Da die Genre-Unterteilung, wie schon erwähnt, nicht auf Grundlage eines einzigen, sondern mehrerer Kriterien geschieht („similar plot patterns, similar thematic implications, characteristic filmic techniques, and recognizable iconography“ (BORDWELL / THOMPSON 2008: 336)) und da überwiegend Mischformen verwendet werden, ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Filmgenres im Rahmen dieser Arbeit nicht erforderlich. Allerdings kann es an dieser Stelle hilfreich sein, sich einer größeren Einheit als der des Genres, nämlich der Filmform zuzuwenden.

Bordwell und Thompson unterstreichen die menschliche Neigung, nach Formen zu suchen, und, dass das Vorhandensein solcher Formen in Kunstwerken eine befriedigende Antwort hierauf seitens der Künstler ist (BORDWELL / THOMPSON 2008: 54): „Artists design their works – they give them form – so that we can have a structured experience“ (BORDWELL / THOMPSON 2008: 54). Unter Form verstehen sie im weiteren Sinne das ganze System der Beziehungen zwischen den einzelnen Filmelementen, das der Zuschauer dem Film entnehmen kann (BORDWELL / THOMPSON 2008: 55).

Form is a specific system of patterned relationships that we perceive in an artwork. Such a concept helps us understand how even elements of what is normally considered content – subject matter, or abstract ideas – take on particular functions within any work. (BORDWELL / THOMPSON 2008:71)

Bordwell und Thompson unterscheiden zwischen drei Organisationsformen des Dokumentarfilms; zwischen der kategorisierenden, der rhetorischen und der narrativen Form (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 342 f.).

Im Rahmen der *kategorisierenden* Form werden schon existierende oder neue Kategorien festgelegt und während des Filmes präsentiert. Die Grundlage für die Kategorien ist oft simpel, deswegen müssen jene Filmschaffenden, die sich für diese Form entscheiden, genug Kreativität an den Tag legen, um die Zuschauer nicht zu langweilen. Das kann z. B. durch eine unübliche Kategorisierung, verschiedene Filmtechniken oder durch Beimischung anderer Formen erfolgen (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 343 f.).

Mit Hilfe einer *rhetorischen* Form werden explizite Argumente zu einer bestimmten Meinung präsentiert. Diese Form ist nicht nur in Dokumentarfilmen, sondern in vielen anderen Medien, z. B. in der Werbung, häufig vorhanden. Bordwell und Thompson (2008) heben vier Hauptmerkmale dieser Form hervor. Zunächst einmal handelt es sich um einen Aufruf an die Zuschauer, um diese zu einer neuen Betrachtungsweise, zum Ändern ihrer emotionalen Einstellung oder zum Handeln zu bewegen. Zweitens stehen bei dieser Form keine wissenschaftlichen Fakten, sondern Meinungen im Fokus, dementsprechend sind solche Filme ideologisch geprägt und zeigen selten alternative Meinungen. Drittens basieren die Argumente oft nicht auf reinen Fakten, sondern versuchen darüber hinaus Emotionen anzusprechen, um zu überzeugen. Viertens versucht man durch diese Form, die Zuschauer so zu beeinflussen, dass sie ihren Alltag ändern. Bei dieser Form werden Argumente nicht unbedingt als solche, sondern als einfache Beobachtungen oder auf Fakten basierende Schlussfolgerungen präsentiert (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 348 f.). Es können drei Arten von Argumenten unterschieden werden – jeweils in Bezug auf die Quellen, auf das Thema und auf die Zuschauer (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 349).

Die populärste Form des Dokumentarfilms ist, genau wie bei Spielfilmen, jedoch die narrative Form (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 342). Obwohl heutzutage Filme durch nicht-narrative Strukturen aktiv erweitert werden (cf. STANJEK 2013: 40), verliert die narrative Form nicht an Bedeutung. Seger (1992) behauptet sogar pauschal: „Film is a story medium“ (SEGER 1992: 49). Hoffmann (2013) stimmt ihr zu: „Das wohl am meisten verwendete Konzept für die Dramaturgie eines abendfüllenden Dokumentarfilms ist die narrative Dramaturgie“ (HOFFMANN 2013: 301). Da die Narrativität bereits im Vorstehenden thematisiert wurde, bleibt hier nur erneut ihre Bedeutung für die menschliche Wahrnehmung zu unterstreichen. Hickethier (2007) betont explizit die wichtige Rolle des Erzählens als Organisationsprinzip im Dokumentarfilm:

Gegenüber dem Vor-Filmischen beansprucht der Dokumentarfilm das Prinzip, dieses im Film in spezifischer Weise als Erzählung und Darstellung zu organisieren, es in eine „ästhetische Form“ zu bringen. (HICKETHIER 2007: 184)

In Bezug auf Dokumentarfilme weist Hickethier (2007) darauf hin, dass ihre Sachlichkeit noch „keine wirkliche Abkehr vom Prinzip des Erzählens“ (HICKETHIER 2007: 184) bedeutet. Er vertritt die Meinung, dass die Tatsache, dass eine neue Filmform, nämlich die des Dokumentarfilms, entstanden ist, „keinen grundsätzlichen Wechsel des Modus [bedeutet], sondern [...] nur eine Etablierung neuer Konventionen des dokumentarischen Erzählens und Darstellens [darstellt]“ (HICKETHIER 2007: 184).

Aus narrativen Elementen entsteht die *Story* des Films (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 55). Diese Elemente werden allerdings nicht beim Drehen, sondern erst bei der Montage dramaturgisch zusammengeführt (cf. HOFFMANN 2013: 301).

Mit der Narrativität als Grundlage stellt Seger (1992) sogar sieben Merkmale eines erfolgreichen Films auf. Man braucht vor allem ein zentrales Ereignis, um das der ganze Film strukturiert wird. Zweitens sollte sich die Geschichte auf einen klaren Höhepunkt hin entwickeln. Drittens sollten die Protagonisten sympathisch wirken, damit Menschen Zeit in ihrer Gesellschaft verbringen möchten. Viertens sollte die verfilmte Geschichte nicht lange dauern. Fünftens braucht man eine andauernde Beziehung zwischen zumindest zwei Protagonisten, damit sich ein Drama entwickeln kann. Sechstens muss die zu filmende Geschichte visualisierbar sein. Siebtens sollte man sich für eine klare dramatische Entwicklung statt für sich wiederholende Aktivitäten entscheiden (cf. SEGER 1992: 53 ff.).

Während die Unterteilung in Genres oder andere Dokumentarfilmkategorien für diese Arbeit keine entscheidende Rolle spielt, ist die Unterteilung zwischen den einzelnen Formen für die weitere Analyse essenziell. In dieser Arbeit steht die narratologische Form im Vordergrund und dementsprechend beziehen sich die Schlussfolgerungen der nachstehenden Analyse nur auf die narrative dokumentarische Filmform. Das Erweiterungspotenzial der erarbeiteten Vorschläge auf andere Formen erfordert weitere Untersuchungen.

### **3.1.2 Realismus im Dokumentarfilm**

Der Terminus Dokumentarfilm wird vom lateinischen „documentum“ abgeleitet, dementsprechend hat diese Filmform die Aureole des *Beweises*. Allerdings ist nicht sofort klar, wofür der Dokumentarfilm als Beweis agiert (cf. HATTENDORF 1999:

44). Ein Beweis der Realität und der Wirklichkeit kann er auf Grund der Ambiguität der Begriffe nicht sein: „Sie [, die Wirklichkeit,] ist objektiv wie subjektiv gegeben und daher von verschiedenen Standpunkten her interpretierungsbedürftig“ (HATTENDORF 1999: 44). So kann der Dokumentarfilm nur als Beweis „für eine These, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt“ (HATTENDORF 1999: 44) agieren.

Die Hauptschwierigkeit des Dokumentarfilms besteht darin, dass er immer nach einer Objektivität strebt, aber sie wegen der Interpretation, die er immer beinhaltet, nie erreicht (cf. BIGNELL 2002: 139). Die Entscheidungen des Regisseurs „bestimmen [...] immer eine Perspektive auf das Geschehen“ (HICKETHIER 2007: 183), obwohl sie „nicht subjektiver Willkür gehorch[en]“ (HICKETHIER 2007: 183), sondern kulturell und institutionell geprägt sind (cf. HICKETHIER 2007: 183). Auf die Frage der Subjektivität gehen auch Hoffmann (2013) und Bignell (2002) ein:

[D]ie Filmherstellung [ist] ein höchst selektives und konstruierendes Verfahren [...]. [...] Die filmische Aufnahme ist immer eine Konstruktion und Interpretation des Filmemachers und kann somit keine objektive Wirklichkeitsabbildung bieten. (HOFFMANN 2013: 294)

[D]ocumentary will always involve ideological viewpoints, and the construction of mythic meanings which either support or challenge dominant ideological frameworks for perceiving reality. (BIGNELL 2002: 139).

Dementsprechend ist in Bezug auf moderne Dokumentarfilme davon auszugehen, dass man eine Einmischung in den Filmtext nicht ausschließen kann, da „jegliche Entscheidung der Kameraposition, des Ausschnitts und des Aufnahmezeitpunkts bereits Gestaltung bedeutet“ (ALLARY 2013: 43).

Längst sind die Zeiten der Dogmatiker des dokumentarischen Filmschaffens vorüber, deren kämpferische Vertreter fest den Standpunkt vertraten, die vorgefundene Wirklichkeit unverfälscht und absolut ohne jede Art von Einmischung wiedergeben zu können. (ALLARY 2013: 43)

Hoffmann geht noch einen Schritt weiter und setzt sich für Kreativität bei der Organisation des Materials und gegen die Rechtfertigungen der Filmschaffenden für ihre *Eingriffe in das Material* ein:

Der Dokumentarfilm könnte seine Ketten sprengen und sich endlich als das zu erkennen geben, was er tatsächlich ist: ein künstlerisch gestaltetes Werk, eine

filmische Reproduktion, die Gefühle und Assoziationen beim Zuschauer hervorruft. (HOFFMANN 2013: 310)

Allary weist darauf hin, dass die Anhänger der Doktrin des *echten* Dokumentarfilms in den 1960er Jahren zwar auf Interviews, Vorgespräche mit den Protagonisten und zusätzliche Geräusche (Musik) verzichtet haben, um eine Einmischung in den Ablauf des Geschehens zu vermeiden, diese Einmischung aber spätestens bei der Montage nicht verhindern konnten (cf. ALLARY 2013: 43). Ohne diese Einmischung handelt es sich noch nicht um einen Film, sondern lediglich um die Aufnahme der Vorgänge (cf. STANJEK 2013: 30; HARDY 1947: 123). Deswegen weist Stanjek darauf hin, dass „alle Dokumentarfilme, immer als Ganzes betrachtet ein Konstrukt darstellen“ und „gestaltende Bearbeitung [implizieren]“ (STANJEK 2013: 30). Nichtsdestotrotz können sie „gleichzeitig Züge von Dokumenten tragen [...], indem sie Referenzen auf die äußere Wirklichkeit enthalten“ (STANJEK 2013: 30).

Derzeit verschieben sich nicht nur die Richtlinien in Bezug auf die Gestaltung des Dokumentarfilms, sondern auch der Fokus bei der Untersuchung von Dokumentarfilmen:

Es geht nicht mehr um die Frage, mit welchen filmischen Methoden die Wirklichkeit adäquat abgebildet werden kann bzw. ob sie überhaupt filmisch abbildbar ist. Der Untersuchungsschwerpunkt verschiebt sich von der Film-Wirklichkeit-Beziehung hin zum Film als Repräsentationsmedium und seiner Gestaltung. (HOFFMANN 2013: 307)

Diesem Ansatz wird auch in dieser Arbeit gefolgt, weil der Film als Repräsentationsmedium betrachtet wird, auf dessen Gestaltung bei der narratologischen Analyse eingegangen wird. Zur Gestaltung trägt auch das Hinzufügen von Untertiteln bei.

Unterschiedliche Eingriffsmethoden für Dokumentarfilme wurden bereits von Rouch und Morin durch das Konzept der *Cinéma Vérité* gerechtfertigt. Daraufhin waren nicht nur Interviews, sondern auch Konfrontationen mit geschnittenen Aufnahmen möglich (cf. ALLARY 2013: 43). Von diesem Zeitpunkt an stieg das Bewusstsein der Zuschauer für die Konstruiertheit des Dokumentarfilmes:

Voraussetzung für die Rezeption eines jeden Dokumentarfilms ist die Einsicht, dass es sich bei der filmischen Realität um eine konstruierte Umsetzung von Realität handelt. (HOFFMANN 2013: 310)



So herrscht heutzutage die Meinung, dass im Dokumentarfilm behandelte Elemente ein „gefundenes Dokument und gestaltetes Objekt zugleich“ (STANJEK 2013: 30) sind. Allary (2013) unterstreicht die Bedeutung einer offenen, expliziten Gestaltung des Dokumentarfilms, wobei unter anderem „Haltungen und Emotionen, welche sich aus dem Kontext ergeben, filmsprachlich ergänzt werden“ (ALLARY 2013: 44). Er begründet dies mit dem Wunsch des Zuschauers, die „Wirklichkeit komprimiert, interpretiert und verdichtet präsentiert zu bekommen“ (ALLARY 2013: 44). Diesen Wunsch erkennt man anhand der Beliebtheit von Dokumentarfilmen, die mit vielen komplizierten Mitteln (Einsatz von Kränen, Sound-Design und szenischen Montagemitteln) produziert werden (cf. ALLARY 2013: 46).

Hier ist wichtig zu erwähnen, dass, obwohl Dokumentarfilme einen Anspruch auf die Darstellung der Wirklichkeit haben, sie nicht immer zuverlässige Informationen beinhalten (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 339). Derzeit sagt „die Authentizität eines Filmes grundsätzlich nichts über die ‚Echtheit‘ des filmisch abgebildeten Ereignisses“ aus (HOFFMANN 2013: 307 f.). Auf Grund dessen können falsche Schlussfolgerungen gezogen werden. Allerdings verwandeln sich unzuverlässige Dokumentarfilme nicht in Fiktionsfilme: „An unreliable documentary is still a documentary“ (BORDWELL / THOMPSON 2008: 339).

A documentary may take a stand, state an opinion, or advocate a solution to a problem. [...] But, again, simply taking a stance does not turn the documentary into fiction. In order to persuade us, the filmmaker marshals evidence, and this evidence is put forth as being factual and reliable. A documentary may be strongly partisan, but as a documentary, it nonetheless presents itself as providing trustworthy information about its subject. (BORDWELL / THOMPSON 2008: 339 f.)

In Bezug auf Fernsehsender ist die Grenze zwischen fiktiven und faktischen Programmen oft verschwommen. Erstens werden viele Sender, die Bignell den *faktischen* zuordnet (z. B. „documentary, drama-documentary, and docusoap programmes“ (BIGNELL 2002: 131)), extra für das Fernsehen gemacht und können dementsprechend nur bedingt das reale Leben widerspiegeln, und zweitens beinhalten faktische Sender fiktive Elemente, genauso wie fiktive Sender oft auch auf Bestandteile des Faktischen zugreifen (cf. BIGNELL 2002: 132). Daraus kann man die Schlussfolgerung ziehen, „[that] realism is not a property solely of fact-based programmes“ (BIGNELL 2002: 132). Sowohl fiktive als auch faktische Sender

können typische Merkmale des Realismus enthalten. Diese Merkmale können unterschiedlichen Elementen (wie z. B. „[the] codes of narrative, editing, music or shot composition“) zugrunde liegen (BIGNELL 2002: 132).

[...] [I]t is misleading to assume that non-fictional programmes consist entirely of realist documentation of society, which fulfils a public service function. (BIGNELL 2002: 135)

All dies bedeutet, dass Realismus in Bezug auf das Fernsehen folgendermaßen zu beschreiben ist: „[R]ealism must be a set of ways of using television codes which audiences recognise as realistic“ (BIGNELL 2002: 132). Auf diese Weise ist Realismus eine Konvention zwischen den Produzenten und den Zuschauern, die sich mit der Zeit verändert. Dementsprechend verändert sich auch das Verständnis dessen, was als Dokumentarfilm bezeichnet wird (cf. BIGNELL 2002: 138).

Fast alle Varianten werden durch ungenaue Grenzen und Übergänge gekennzeichnet, sind mehr oder weniger Verabredungen mit dem Zuschauer, welche Form der Realität er für die Dauer des Filmes annehmen soll. Dabei entwickeln sich die kulturellen und wahrnehmungsspezifischen Ausgestaltungen kontinuierlich weiter, so wie die Filmsprache sich verändert, verändern sich auch die Sichtweisen der Zuschauer. (ALLARY 2013: 46)

Diese Konvention beruht auf dem für beide Seiten (Produzenten und Zuschauer) verständlichen Code für die Bezeichnung der realen Welt. Laut Bignell (2002) basiert dieser Code für das Fernsehen aus der semiotischen Perspektive auf einem Sprachsystem, das visuelle und auditive Zeichen beinhaltet (cf. BIGNELL 2002: 136). Viele visuelle Zeichen, sowohl bei fiktiven als auch bei faktischen Texten, sind ikonische Zeichen, die realen Menschen, Orten und Gegenständen ähneln (cf. BIGNELL 2002: 136). Menschen halten das Gezeigte für echt, wenn sie das Gleiche selbst in der Realität gesehen haben oder wenn etwas „nachvollziehbar glaubhaft“ (STANJEK 2013: 29), d. h. ihren Vorstellungen entsprechend, gezeigt wird (cf. STANJEK 2013: 29 f.). Dabei ist es wichtig zu betonen, dass diese ikonischen Zeichen bzw. ihr „photographic realism“ (BIGNELL 2002: 136) an sich schon durch die Komposition, die Perspektive und das Framing kodiert sind, indem man zweidimensionale Bilder als Äquivalent für eine dreidimensionale Welt wahrnimmt (cf. BIGNELL 2002: 136 f.).

Die Anerkennung der Echtheit des Textes beruht auf komplexen Wahrnehmungsprozessen, „in denen ein technisch erzeugtes Bild (mit referentiellem

Charakter) mit einem neuronal erreichten Erinnerungsbild verglichen und dann eine hinreichende Ähnlichkeit festgestellt [wird]“ (STANJEK 2013: 28).

Ein ähnliches Kodierungsprinzip ist auch bei auditiven Zeichen vorhanden: Sie stellen zwar reale Geräusche und menschliche Rede dar, sind aber mit Hilfe von Technik durch Aufnahme, Bearbeitung und Übertragung kodiert (cf. BIGNELL 2002: 137). Bignell (2002) ist der Ansicht, dass Geräusche und Musik indexikalische Zeichen, d. h. „signs caused by the human voices and musical instruments which produce the sounds we hear in programme“ (BIGNELL 2002: 137), sind (cf. BIGNELL 2002: 137). Allerdings ist die ikonische Natur bei einigen Fällen (z. B. bei Stimmen, die auf konkrete Stimmen aus der Realität bezogen sind), nicht zu übersehen. Diese Tatsache schließt selbstverständlich die Möglichkeit, Geräusche und Musik als Index zu betrachten, nicht aus.

Eine große Anzahl an ikonischen Zeichen führt dazu, dass Fernsehbilder immer zu einem gewissen Grad als realistisch wahrgenommen werden (cf. BIGNELL 2002: 137):

Television news and television documentary are particular modes which draw on the medium's iconic and denotative dimension. News and documentary do not only denote objects and people who were there in front of the camera, but also claim a certain faithfulness to the events and situations which are represented. Whereas television fiction is primarily organised around narrative and the telling of a fictional story, documentary claims to represent the world as it actually is or was. (BIGNELL 2002: 137)

Die oben beschriebene unklare Grenze zwischen fiktiven und faktischen Texten, sowie die Schwierigkeiten der Bestimmung des Realismus und eindeutiger Realität, zeugen nochmals davon, dass die Anwendung des narrativen Ansatzes für faktische Texte generell und unter anderem für Dokumentarfilme vollkommen legitim ist.

Realismuskonventionen wurden im Laufe der Zeit geformt und basieren zu einem gewissen Grad auf Gewohnheiten; dementsprechend können sie nicht abrupt verändert werden und sind in den meisten Dokumentarfilmen präsent. Aus diesem Grund sollten sich alle an der Filmgestaltung Beteiligten (unter anderem die Untertitelnden) dieser Konventionen bewusst sein, um sie zu berücksichtigen.

Der Dokumentarfilm als neue Filmform hat auch die Entstehung von neuen Konventionen verursacht. Deren Ungewöhnlichkeit und Unbekanntheit hat am

Anfang selbstverständlich zu Schwierigkeiten geführt: „A highly innovative work can at first seem odd because it refuses to conform to the norms we expect.“ (BORDWELL / THOMPSON 2008: 59). Der Weg des Dokumentarfilms war, wie fast bei jeder neuen Kunstform, auf Grund seiner Neuartigkeit nicht einfach (cf. HARDY 1947: 207): „Die Geschichte des Dokumentarfilms ist die Geschichte der Erforschung neuer Stoffgebiete, anfangs immer mit Schwierigkeiten verbunden, dann leichter und besser“ (HARDY 1947: 280). Solche Filme wurden oftmals von den Kinobetreibern abgelehnt (cf. HARDY 1947: 207), deswegen zeigten die Filmschaffenden ihre Filme zunächst einmal außerhalb der Kinos (cf. HARDY 1947: 209).

Grierson, die Gallionsfigur der Dokumentarfilm-Bewegung, beschreibt diesen steinigen Pfad folgendermaßen:

Der Dokumentarfilm hat wie alle Zweige des Realismus unter den Hemmungen durch den Handel gelitten, und diese sind zur rechten Zeit durch die verantwortungslosen und reaktionären Vertreter der politischen Welt für ihre Zwecke ausgenutzt worden. (HARDY 1947: 212)

Erst mit der Zeit haben Kinos dank der Schubkraft und des Enthusiasmus der ersten Dokumentarfilmregisseure, die in sieben Jahren circa zweihundert Filme geschaffen haben, ihre Pforten für diese neue Filmform geöffnet (cf. HARDY 1947: 212). Langsam drang diese Filmart ins Kino und später ins Fernsehen sowie ins Internet vor. Dort fand sie ein großes Publikum. Diese Popularität des Dokumentargenres kann durch mehrere Faktoren bedingt werden.

Die Beliebtheit von Dokumentarfilmen seitens der Zuschauer kann durch die Begierde nach etwas *Echtem* erklärt werden. Die derzeitige mediatisierte Welt (auf die im ersten Kapitel eingegangen wurde) führt dazu, dass bei den Menschen ein Gefühl entsteht, als könne man die Realität nur schwer greifen. Dies verursacht als Folge die Suche nach Wahrheit und Authentizität (cf. HOFFMANN 2013: 294). Diese sind beide bis zu einem gewissen Grad in Dokumentarfilmen zu finden.

Darüber hinaus ist wichtig, dass Dokumentarfilme oft im Fernsehen gezeigt werden. Obwohl das Fernsehen derzeit langsam zu Gunsten des Internets an Bedeutung verliert (cf. BOGUCKI 2020: 3), assoziiert man dieses Medium nichtsdestotrotz immer noch teilweise mit „[the function of] documenting the occurrence of events which are deemed significant by and for society“ (BIGNELL

2002: 133). Dokumentarfilme, die im Fernsehen gezeigt werden, können dementsprechend (analog zu den ersten im Kino gezeigten Dokumentarfilmen) als Beleuchtung aktueller und für die Gesellschaft relevanter Themen gesehen werden. Diese dem Fernsehen (als Medium) zugewiesene Signifikanz erhöht das Interesse an seinen Inhalten (u. a. am Dokumentarfilm).

Für die Beliebtheit von Dokumentarfilmen seitens der Produzenten ist die finanzielle Seite von großer Bedeutung. Aus wirtschaftlicher Perspektive muss man die verhältnismäßig niedrigen Kosten von Dokumentarfilmen betrachten (cf. BIGNELL 2002: 136). Auf Grund der Art und Weise ihrer Mediation unterscheiden sich Dokumentarfilme von anderen Filmformen durch „old fashioned and still popular transparency“ (BOLTER 2000: 154). Die Mehrheit solcher Filme verzichtet auf Spezialeffekte. Das Grundprinzip der Authentizität ist: je weniger zusätzliche Aspekte (Musik, Montage, Kameraarbeit), desto besser (cf. ALLARY 2013: 45; STANJEK 2013: 30). Diese *Schlichtheit* senkt die Kosten der Produktion im Vergleich zu Hollywood-Filmen erheblich. Darüber hinaus können Dokumentarfilme, wenn sie im Fernsehen (oder im Internet) mit Werbung gezeigt werden, dank „attraction of large or valuable audiences at relatively low cost“ (BIGNELL 2002: 136) auch sehr profitabel sein.

Die Realitätsbezogenheit des Dokumentarfilms zieht unter anderem viele Interessengruppen und Unternehmen an. Sie unterstützen Dokumentarfilme, in die ihre Waren oder Dienstleistungen involviert sind. Durch solche Werbung profitieren sie von der Plausibilität des Dokumentarfilms. In diesem Zusammenhang darf man nicht vergessen, dass auch ein authentisch wirkender Film nicht zwangsläufig etwas über den Realitätsgehalt aussagt (cf. HOFFMANN 2013: 294, 307). Es ist bekannt, dass die Wahrnehmung der Authentizität einer Sache (insbesondere in Filmen) manipuliert werden kann (cf. STANJEK 2013: 29).

Seit Grierson wurden neue Methoden und Techniken für das Darstellen von Authentizität im Dokumentarfilm erarbeitet. Um konkreter auf sie einzugehen, ist es sinnvoll, den ersten Teil in der Dichotomie Realität/Wirklichkeit – Fiktion um den Begriff der Authentizität zu erweitern (cf. HATTENDORF 1999: 62). Es gibt viele Möglichkeiten, Authentizität in Bezug auf den Film zu definieren. In dieser Arbeit wird eine der Definitionen von Hattendorf (1999) übernommen. Sie basiert nicht auf

der *Echtheit* der Quelle im Sinne des *direct-cinema*, sondern berücksichtigt vor allem den Bearbeitungsprozess (cf. HATTENDORF 1999: 67)

Authentizität ist ein Ereignis der filmischen Bearbeitung. Die „Glaubwürdigkeit“ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet. (HATTENDORF 1999: 67)

Mit einem solche Verständnis der Authentizität im Dokumentarfilm als „ein [...] Beglaubigungsverfahren [...] in Hinblick auf eine diskursiv behauptete Realität, das sich je unterschiedlicher Strategien der Überzeugung (>Authentisierung) bedient“ (HATTENDORF 1999: 83) liegt es auf der Hand, dass es sich nicht nur um ein einzelnes System handelt (cf. HATTENDORF 1999: 83). Dementsprechend sind die im weiteren Verlauf dieser Arbeit betrachteten Authentizitätsstrategien vielfältig und in einigen Fällen kontrovers.

Das präsentierte Verständnis der Authentizität prävaliert derzeit, ist aber nicht das einzige. Bis heute hat das alte Paradigma, das dokumentarische Filme auf „die Registrierung äußerer Wirklichkeit“ (HATTENDORF 1999: 68) beschränkt, Einfluss auf den Dokumentarfilm. Sie misst die Authentizität des Filmes am Grad, zu dem ein plausibel und authentisch erscheinendes Ereignis, das auch ohne eine Kamera so hätte stattfinden können, dargestellt wird (cf. HATTENDORF 1999: 68). Auf Grund der Präsenz dieser Tendenz genießen kontemporäre Filmschaffende die neusten Methoden und Strategien mit Vorsicht. Ihnen ist die schrittweise Veränderung der Konventionen bewusst, deswegen brechen nur wenige Experimentalkünstler mit alten Postulaten von Dokumentarfilmen. Um etwas glaubwürdig zu zeigen, wird immer noch versucht, auf Elemente, die „Zweifel an der Authentizität erzeugen“ (ALLARY 2013: 44), zu verzichten. Allerdings bedarf die Trennung von authentizitätsfördernden und authentizitätsbeeinträchtigenden Methoden einer klaren Trennung von fiktionalen und faktischen Filmen, die derzeit nicht praktikabel ist (cf. HATTENDORF 1999: 68). So ist es wichtig, künstlerische Mittel zu finden, die zwar das Realitätsbild modifizieren, aber trotzdem zur Authentizitätsschaffung beitragen.

Wichtig zu betonen ist, dass die Wahrnehmung der Authentizität im Dokumentarfilm sehr von den Kompetenzen des Publikums abhängt. Je vertrauter die Zuschauer mit Medien sind, desto kritischer ist die Bewertung (cf. HOFFMANN 2013: 306 f.). Nichtsdestotrotz lassen sich verschiedene Gruppen mit unterschiedlich

ausgeprägter Medienaffinität (wenn auch mit unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad) von der Authentizität des Filmes überzeugen. Diese Überzeugung erfolgt mit Hilfe „authentisierender Gestaltungsstrategien“ (HOFFMANN 2013: 308). Die Wahrnehmung des Filmes als Text erlaubt es, auf seine strukturellen Besonderheiten einzugehen (cf. HATTENDORF 1999: 81). Im Folgenden werden einige allgemeine Mittel für das Aufrechterhalten oder (Wieder-) Herstellen der Authentizität (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) erläutert. Da der (Dokumentar-) Film sich immer mehr der Methoden, Techniken und Strategien anderer Kunstformen bedient, ist eine Unterscheidung der Authentizitätsstrategien in spezifisch filmische und nichtspezifisch filmische nach Hattendorf (1999) angebracht (cf. HATTENDORF 1999: 84). Nichtfilmische Strategien bieten unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten. Eine vollständige Beschreibung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deswegen wird an dieser Stelle nur auf die Reflexion, die Inszenierung und teilweise auf die Sprache eingegangen.

Als filmspezifisch kann man die Kamerahandlung, den Ton und die Musik sowie die Montage betrachten.

### **Reflexion**

Beim Zuschauer darf nicht der Eindruck erstehen, dass ihm etwas verschwiegen wird, weil ihm dadurch die Möglichkeit der Nachprüfbarkeit entzogen wird, die Hattendorf (1999) für die Authentizitätswirkung als entscheidend erachtet (cf. HATTENDORF 1999: 69 f.). „Die fehlende Transparenz“ (HOFFMANN 2013: 306) kann unter anderem durch ausgeprägte Reflexivität kompensiert werden. Hoffmann beschreibt die häufigste Methode der Reflexivitätsschaffung folgendermaßen:

Klassischerweise wird sie durch die Präsenz des Filmemachers im Bild oder die Sichtbarmachung der zur Filmaufnahme verwendeten technischen Geräte zum Ausdruck gebracht. (HOFFMANN 2013: 304)

Darüber hinaus kann die Reflexivität durch die „Thematisierung der Beziehung des Filmemachers zu seinen Protagonisten“ (HOFFMANN 2013: 304) gezeigt werden.

Eine explizite Reflexion zeigt klar die Distanz zwischen dem Gefilmten und der Kamera (cf. HATTENDORF 1999: 70 ff.), die dem Zuschauer die Möglichkeit nimmt, das Geschehen als Augenzeuge zu beobachten (cf. HATTENDORF 1999: 73). Der Autor bekennt sich offen zur Subjektivität des Gezeigten und gewinnt dadurch das

Vertrauen des Zuschauers (cf. HATTENDORF 1999: 72). Die Authentizität ist in diesem Fall eine „Balance zwischen Annäherung und Distanz, die sich in der Verarbeitung für den Rezipienten als redlich und subjektiv zu erkennen gibt“ (HATTENDORF 1999: 71). Diese Distanz kann z. B. durch „Kommentare, elliptische Montage und verzerrende Kameraperspektive“ (HATTENDORF 1999: 71) geschaffen werden.

### **Inszenierung**

Allary behauptet, dass durch Handlung präsentierte Inhalte glaubwürdiger sind als aus Interviews gezogene Informationen (cf. ALLARY 2013: 45). Die Dokumentarkamera kann aber nicht in alle Lebensbereiche eindringen, um eine Handlung aufzunehmen:

So breit das Spektrum möglicher Dokumentarfilme auch erscheinen mag, so bleiben dennoch einige Themen eher der Welt des Spielfilms vorbehalten. Vor allem die verschlossenen Welten, etwa die der politischen Verhandlungen, der Kriminalität und auch Intimität. Spielfilme bauen jene verschlossenen Welten einfach nach, wo die Dokumentaristen draußen bleiben müssen. (STANJEK 2013: 34)

Dementsprechend stellt sich die Frage der Legitimation der Inszenierung im Dokumentarfilm. Diesbezüglich gibt es verschiedene Meinungen, allerdings lassen sich zwei Haupttendenzen feststellen: Hickethier ist der Ansicht, dass Szenen, die beim Dreh des Dokumentarfilms verpasst wurden, nicht nachgestellt werden dürfen, weil dadurch Zweifel an der Authentizität entsteht (cf. HICKETHIER 2007: 182 f.). In diesem Sinne ist eine Inszenierung, vor allem, wenn nicht explizit auf sie als solche verwiesen wurde, nicht willkommen. Andererseits gilt Inszenierung in dem Sinne, dass „das zu Zeigende für die Aufnahme arrangiert und auf die Kamera ausgerichtet [wird]“ (HICKETHIER 2007: 183), für Produzenten und Zuschauer als gerechtfertigt. Dadurch kann in einigen Fällen sogar der Dokumentarwert des Filmes steigen (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 339). Inszenierte Zeichen können „dominant als Authentizitätssignale gesetzt sein“ (HATTENDORF 1999: 72). Licht gehört zu den oft inszenierten Elementen. Hier wird paradoxerweise der Versuch unternommen, natürliches Licht mit Hilfe einer Licht-Inszenierung wiederzugeben: „Lighting is most often used to imitate natural light, and thus works as a signifier connoting realism“ (BIGNELL 2002: 193). Um natürliches Licht wiederzugeben, werden oft



drei Beleuchtungsarten verwendet: *key light*, *fill lights* und *back light* (cf. BIGNELL 2002: 193). Darüber hinaus können durch Lichttechniken bestimmte Konnotationen des Filmes geschaffen werden. Diese Konnotationen entstehen natürlich nicht per se, sondern hängen mit dem kulturellen Kontext, in dem der Film gedreht und geschaut wird, zusammen (cf. BIGNELL 2002: 193). An diesem Beispiel sieht man klar, dass eine geschickte Wiedergabe der Realität manchmal komplizierter Techniken und Ausrüstung bedarf.

## **Sprache**

Obwohl die menschliche Sprache keine exklusive Eigenschaft des Filmes ist, zählt sie „zu den zentralen Gestaltungsmitteln des Filmes, durch die der Eindruck des Authentischen filmisch nachdrücklich behauptet wird“ (HATTENDORF 1999: 85). Darüber hinaus wird die Sprache (auf Grund ihrer Hauptrolle in den ersten Erklärungsdokumentarfilmen) oft als ein prägendes Merkmal des Dokumentarfilms gesehen (cf. HATTENDORF 1999: 85). Aus diesem Grund ist unbestreitbar, dass Sprache integraler Bestandteil des Dokumentarfilms ist.

Das banalste und das effizienteste Mittel, einen Film als Dokumentarfilm wirken zu lassen ist das Labeling, die Identifizierung und die Benennung des Dokumentarfilmes als solchen (cf. HOFFMANN 2013: 306). Dies kann mit Hilfe des Titels oder des Inhalts sowie der breiten Öffentlichkeit, aber auch mit Hilfe der Presse, anderer Zuschauer, einer Geschichte über die Schwierigkeiten während des Drehs etc. erreicht werden. (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 339, HATTENDORF 1999: 73).

Da die Sprache das Hauptinstrument in den Händen der Untertitelnden ist, wird auf sie bei der Analyse im vierten Kapitel detaillierter eingegangen.

## **Kamera**

Die Bedeutung der Kamerahandlung bei der Erzeugung von Authentizität ist nicht zu übersehen:

Durch die Wahl der gefilmten Motive (Selektion) und deren optische Gestaltung (Kombination) codiert die Kamera fotografische Zeichen von Wirklichkeit filmisch und situiert sie in dem rhetorischen Gesamtkontext (Montage). (HATTENDORF 1999: 87)

Kohärenz ist sowohl für einen Spiel- als auch für einen Dokumentarfilm eine wichtige Eigenschaft. Allerdings wird eine kohärente Struktur bei beiden, insbesondere durch Kamerabewegung und Montage, unterschiedlich erreicht. Im fiktionalen Film weiß die Kamera, wo die Aktion beginnen wird, und ist dementsprechend günstig für die Handlungsaufnahme platziert (cf. HICKETHIER 2007: 184). Sie übernimmt die Erzählhaltung und steht dadurch über dem Geschehen.

Im Falle des Dokumentarfilms ist die Kamera nicht omnipotent. Ihr sind zwar Zeit, Ort und auch mehr oder weniger der Inhalt der Handlung bekannt, allerdings kann sie oft keinen Einfluss auf das Geschehen ausüben. Die Handlung kann ohne Absprache mit der Kamera verändert, unter- oder gänzlich abgebrochen werden (cf. HICKETHIER 2007: 184 f.; BORDWELL / THOMPSON 2008: 339). Darüber hinaus kann die Kamera nicht immer überall dabei sein. Das aufzunehmende Material ist weniger vorgeprägt (cf. HOFFMANN 2013: 300 f.).

Wenn die Kamera im Dokumentarfilm weiß, wo sie auftauchen muss, beispielsweise, wenn eine Person bewusst zu einer statischen Kamera kommt, entsteht das Gefühl der für den Spielfilm charakteristischen Inszenierung. Dies kann den Authentizitätseindruck erhöhen, wenn man sich zur Subjektivität des Gezeigten bekennt, oder, wenn der Filmschaffende dem Konzept der nichteinmischenden Kamera folgt, eher stören (cf. STANJEK 2013: 37).

Das sog. Schuss-Gegenschuss-Verfahren, das in Spielfilmen verbreitet ist, also die Kamerabewegung „vom Sprechenden auf den Zuhörenden und zurück“ (STANJEK 2013: 38) bei Dialogen, wirkt manipuliert und stellt die Authentizität in Frage. Um dies zu vermeiden, wird oftmals eine lange Einstellung ohne Schnitt verwendet (cf. STANJEK 2013: 37 f.). Alternativ kann die Authentizität der Bildsprünge durch „eine ehrliche Offenlegung der Ausschnitthaftigkeit des Gezeigten“ (HOFFMANN 2013: 307) wiederhergestellt werden.

Generell wirken subjektive Kameraeinstellungen der Authentizität entgegen, dementsprechend müssen sie mit Vorsicht angewandt werden (cf. STANJEK 2013: 38). Semantisch konnotierte Kamerabewegungen können einen deutlichen „Einfluss auf die Bildwirkung“ (STANJEK 2013: 37) ausüben (cf. STANJEK 2013: 37). Generell ist wichtig zu betonen, dass Objektivität oder Subjektivität des Filmes von der menschlichen Wahrnehmung geprägt sind. Das bedeutet: Je ähnlicher die

Perspektive der Kamera jener des Menschen ist, desto realistischer sieht die Aufnahme aus (cf. STANJEK 2013: 29).

Grundsätzlich ist es für den Zuschauer schwieriger, das zu akzeptieren, was er nicht versteht, dementsprechend muss die „inhaltliche Verständlichkeit des Darzustellenden“ (STANJEK 2013: 36) erreicht werden. Darauf zielt die Kamerahandlung ab. Wichtige Elemente müssen gegenüber unwichtigen hervorgehoben werden, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu steuern (cf. STANJEK 2013: 36).

### **Ton und Musik**

Es ist schwieriger, die Authentizitätsprinzipien für den Ton als für das Bild zu bestimmen. Die Auswirkung der Ton-Ebene auf die Authentizität wird nur selten thematisiert, weil die Wahrnehmung der Stimmcharakteristika feiner als die des Bildes ist (cf. HICKETHIER 2007: 89). Obwohl die Bild-Ebene des Dokumentarfilms oft als der wichtigste Überzeugungskanal gesehen wird (cf. HATTENDORF 1999: 73 f.), tritt sie bei audiovisuellen Medien nicht alleine auf. Musik und Geräusche spielen im Dokumentarfilm ebenfalls eine wichtige Rolle:

Modern cinema's impression of reality is heavily dependent on the representation of sounds occurring in synchronisation with the visual events which appear to cause them, known as 'diegetic' sound. (BIGNELL 2002: 193)

Allgemein ist Allary (2013) der Auffassung: Je weniger Musik hinzugefügt wird, desto authentischer erscheint der Film (cf. ALLARY 2013: 45). Passagen mit kräftiger Musik scheinen oft „dem realen Gehalt der Filme unangemessen aufgesetzt“ (STANJEK 2013: 38), wodurch eine fiktionalisierende Wirkung entsteht (cf. STANJEK 2013: 38). Emotionsgeladenheit kann dagegen authentischer durch „emotionale Energie von den handelnden Personen und ihren Erlebnissen“ (STANJEK 2013: 38) wiedergeben werden.

Allerdings werden (vor allem nicht diegetische) Geräusche und Musik „meist nur unterschwellig wahrgenommen“ (HOFFMANN 2013: 305), dementsprechend können sie ebenso unterschwellig die Wirkung auf die Zuschauer steuern (cf. HOFFMANN 2013: 305):

Insbesondere Musik besitzt die Fähigkeit, die Wahrnehmung des Zuschauers entscheidend zu lenken. Je nach musikalischer Untermalung kann ein und dasselbe Bild vom Rezipienten ganz unterschiedlich interpretiert werden. (HOFFMANN 2013: 305)

Durch Hintergrundgeräusche können bestimmte Emotionen hervorgerufen (cf. BIGNELL 2002: 194) oder eine bestimmte Atmosphäre geschaffen werden (cf. HOFFMANN 2013: 305). Dies geschieht auf Grund der Konnotationen der Musik, welche jeweils auf Grund der sozialen Bedeutung der Musikarten in der Gesellschaft entstehen (cf. BIGNELL 2002: 137). So können kleine Effekte die Stimmung des Filmes bestimmen (cf. HOFFMANN 2013: 305). Diese können „die Aussage der Bilder unterstützen und verstärken“ (HOFFMANN 2013: 306).

Es werden oft „von Sprechkonventionen dominierte Kommentare, denen gerade durch diese Konventionalität eine Künstlichkeit anhaftet“ (STANJEK 2013: 38), verwendet. Diese stören die Authentizität (cf. STANJEK 2013: 38). Die Künstlichkeit kann beispielsweise dadurch ausgeglichen werden, dass man einen O-Ton-Bericht oder Augenzeugenberichte zeigt. Durch diese wird vermittelt, dass der Reporter vor Ort ist, wodurch der „Bezug auf die nichtfilmische Wirklichkeit“ (HATTENDORF 1999: 73) hergestellt wird (cf. HICKETHIER 2007: 186; HATTENDORF 1999: 73).

## **Montage**

Wie schon erwähnt, entsteht nach der Aufnahme des Materials noch kein Film. Als nächstes kommt die Montage ins Spiel. Montage ist ein „äußerst kreativer Prozess“ (HOFFMANN 2013: 298). Jedes Material bietet bei der Montage viele Darstellungsmöglichkeiten. Generell vertritt Allary (2013) die Meinung: Je weniger Kameraarbeit und Montage, desto realistischer der Film (cf. ALLARY 2013: 45).

Beim schon erwähnten Streben nach Verständlichkeit weist Stanjek (2013) darauf hin, dass eine künstlich deutlicher gemachte Struktur die Authentizität beeinträchtigen kann. Die für Spielfilme übliche strikte Ursache-Wirkung-Struktur weist auf eine aufgebaute Konstruktion des Films hin (cf. STANJEK 2013: 38). Näher an der Realität scheinen „epische, lose verknüpfte Montagefolgen von Begebenheiten“ (STANJEK 2013: 38) zu sein.

Hoffmann (2013) spricht sich dagegen für eine klare Erzählweise, die bei der Montage organisiert wird, aus. Sie unterstreicht, dass es beim Strukturieren wichtig ist, den tatsächlichen Ablauf des Geschehens zu zeigen (cf. HOFFMANN 2013: 302),

damit keine falschen Zusammenhänge entstehen (cf. BORDWELL / THOMPSON 2008: 339). Allerdings ist es nicht verboten, die Chronologie „auf konstruierte Weise“ (HOFFMANN 2013: 302), d. h. durch eine Montage der Bilder „nicht in ihrer chronologischen Drehabfolge“ (HOFFMANN 2013: 302) wiederherzustellen (cf. HOFFMANN 2013: 302). So stellt sie die Logik der Geschichte (die der Realität entspricht) – ihre Kontinuität und Kausalität – über die Präferenz der Authentizitätsschaffenden Montage.

Die Kontinuitätsmontage zielt auf eine visuell ungebrochene, filmisch kohärente Erzählweise ab. Dies bezieht sich sowohl auf die Kontinuität einer Handlung über verschiedene Räume und Orte hinweg, als auch auf die innerszenische Kontinuität im gleichen Raum. Eine Szene soll als Einheit wahrgenommen werden, selbst wenn sie aus separaten Einstellungen besteht. (HOFFMANN 2013: 303)

Die Montage ist ein unabdingbarer Teil moderner Filme und dessen sind sich sowohl Produzenten als auch Zuschauer bewusst: „Jedes Filmbild ist in seinem Montagezusammenhang (> Diskurs) einer spontanen, mentalen Prüfung des Rezipienten ausgesetzt“ (HATTENDORF 1999: 70).

Bei der Montage darf man die Macht der Montierenden über den Film nicht unterschätzen:

Aus Materialteilen wird ein Charakter geformt, der beim Zuschauer das Gefühl entstehen lässt, genau so sei der dargestellte Mensch tatsächlich. Spätestens hier wird sich der Filmemacher positionieren und das Verhältnis zu seinem Motiv definieren müssen. (HOFFMANN 2013: 299).

Das hebt die Frage der Ethik, Verantwortung und Moral hervor, weil die Macht über die Möglichkeit, bestimmte Aspekte des Lebens öffentlich zu machen, in den Händen des Filmemachers liegt (cf. HOFFMANN 2013: 300).

Allerdings kann man die Montage in eine implizite und eine explizite unterteilen. Im ersten Fall zielt die Montage auf Objektivität ab und versucht deswegen so unauffällig wie nur irgend möglich zu bleiben. Im Falle der expliziten Montage stehen dem Montierenden viel mehr Möglichkeiten zur Verfügung. Allerdings ist die Montage in diesem Falle für den Zuschauer expliziter wahrnehmbar. In diesem Fall hängt die Authentizitätswirkung in großem Maße von den existierenden Konventionen des Realismus ab. Wenn beide Seiten das gleiche Konventionssystem teilen, dann verläuft der Wahrnehmungsprozess reibungslos.

In diesem Kapitel sieht man klar, dass der Dokumentarfilm ein vielfältiges Artefakt ist, das über eigene Besonderheiten, Prinzipien und Tendenzen verfügt. Aus diesem Grund können für diese Filmform eigene Regeln und Richtlinien für Untertitel ausgearbeitet werden.

Die hier erläuterten Prinzipien der Authentizität helfen dabei, zu verstehen, welche Tendenz (der Nicht-Einmischung der Kamera oder der offenen Gestaltung) in einem konkreten Dokumentarfilm dominiert. Die Untertitelungsstrategie sollte entsprechend gewählt werden.

### 3.2 Untertitelung

Heutzutage sind audiovisuelle Texte omnipräsent. Oft werden dem Rezipienten Informationen verschiedener Art auf zwei oder mehreren Wegen angeboten: traditionell (Buch, Poster etc.) und audiovisuell. Dies lässt sich anhand mehrerer Textsorten feststellen: Anweisungen (geschriebener Text + Videoanweisung), literarische Kunstwerke (das Buch an sich + Film), Werbung (Plakat + Video) etc. Diese Reihe wird mit der Zeit immer länger. Sobald Technologien es erlauben, ein Produkt oder eine Idee in einem audiovisuellen Format zugänglich zu machen, zu präsentieren oder zu verwirklichen, wird dies getan. Mit neuen audiovisuellen Produkten entsteht auch der Bedarf, diese in verschiedenen Sprachversionen anzubieten (cf. BOGUCKI 2020: 2). Den Produzenten ist bewusst, dass audiovisuelle Texte von den Rezipienten oft einfacher verarbeitet werden können, dementsprechend sind sie einfacher zu konsumieren. Der Weg des geringsten Widerstands beim Informationserwerb führt zur wachsenden Beliebtheit audiovisueller Texte. Am Beispiel von Freizeitaktivitäten von Kindern sieht man in der KIM-Studie 2020 des *Medienpädagogischen Forschungsverbunds Südwest* klar, dass das audiovisuelle Format größere Beliebtheit genießt als der geschriebene Text (cf. MPFS 2020: 14). Diese Tendenz beschränkt sich nicht nur auf Kinder. Romero-Fresco (2019) unterstreicht am Beispiel des Films die generelle Tendenz hin zur Vorherrschaft audiovisueller Texte: „More than 120 years after it was born, film has evolved immensely, turning into one of the leading artistic modes of our times“ (ROMERO-FRESCO 2019: 1).

Jeder Produzent versucht stets, ein größtmögliches Publikum zu gewinnen. Die Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, sind sehr vielfältig und jedes von ihnen (z. B. Werbung oder Themenauswahl) verdient eine fundierte Untersuchung. In dieser

Arbeit geht es um die Erweiterung der Zielgruppe eines fertigen Filmes. Die Erhöhung der Reichweite eines Filmes kann durch die Miteinbeziehung zweier großer Gruppen gelingen: Menschen mit Hörschwierigkeiten und fremdsprachiger Zuschauer. Da diese Gruppen im Kontext der audiovisuellen Übersetzung immer öfter zusammen erscheinen, wird ihre Miteinbeziehung bei der Filmschaffung oft unter dem Oberbegriff *media accessibility* (MA) verortet (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 3). Allerdings verlangt eine Diskussion der Bedürfnisse ersterer Gruppe zahlreiche weitere fundierte, außertranslatorische Hintergrundinformationen. Da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird zwar weiter auf Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte (Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing – SDH) eingegangen, jedoch bleiben trotzdem die Bedürfnisse des fremdsprachigen Publikums im Fokus.

Offensichtlich geht die Filmindustrie davon aus, dass sie von fremdsprachigem Publikum profitieren wird. Fremdsprachigen Filme machen bereits einen Großteil des generierten Umsatzes aus (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 2 f.). Das Paradox besteht darin, dass, obwohl die Zahl der fremdsprachlichen Zuschauer enorm ist, die Filmindustrie der Filmtranslation nicht genug Aufmerksamkeit schenkt. Dies beeinflusst die Qualität der fremdsprachigen Filmversionen, die Kommunikation zwischen den Filmproduzenten und den Spezialisten, die diese Filmversionen kreieren, und letztendlich die Arbeitsbedingungen sowie die Entlohnung der Tätigkeit. Aus diesem Grund ist eines der Ziele dieser Arbeit, diesem Problem durch die Erläuterung der Komplexität des Translationsprozesses Aufmerksamkeit zu schenken.

### **3.2.1 Untertitelung und andere Formen der audiovisuellen Übersetzung**

Zur Zeit der Geburtsstunde des Filmes war die Verbindung zwischen der Filmherstellung und Filmtranslation deutlich stärker: „Translation was then at the very core of the production process“ (ROMERO-FRESCO 2019: 1). Mit der Entwicklung von Untertitelungs- und Synchronisierungstechnologien entfernte sich die Translation immer weiter vom Filmherstellungsprozess und ist nunmehr eher im Bereich Distribution verankert (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 1). Dies hat dazu geführt, dass Filmschaffung und Filmtranslation verschiedene Wege eingeschlagen haben und nun mit unzureichendem Verständnis für die Belange des jeweils anderen

miteinander kooperieren. Auf Grund der Unzufriedenheit mit dieser Situation entstand das Konzept des *Accessible filmmaking* (AFM):

Accessible filmmaking (AFM) aims to integrate AVT [Audiovisual translation,] and accessibility into the filmmaking process, which requires the collaboration between the translator and the film's creative team. (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 5).

Da diese Arbeit einen interdisziplinären Ansatz stark befürwortet, werden hier einige Vorteile der engeren Kooperation zwischen den oben genannten Bereichen erwähnt. Von dieser Zusammenarbeit können beide Seiten profitieren. Die Filmschaffenden hätten die Möglichkeit, sich mit verschiedenen Übersetzungsoptionen vertraut zu machen und die passende auszuwählen, sowie den Film aus einer anderen Perspektive zu sehen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 6). Ohne AFM bleibt die Wahlmöglichkeit den Übersetzern und Distributoren überlassen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 6). Durch Einsatz von AFM würden die Filmschaffenden dank der Übersetzer die Kontrolle über ihre eigene Interpretation des Filmes und deren Wiedergabe in einer anderen Sprache bekommen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 5). Den Übersetzern würde ihrerseits durch den Kontakt mit den Filmproduzenten teilweise die Verantwortung genommen, schwere Entscheidungen, vor allem in Bezug auf vom Autor intendierte tiefgründige Gedanken, selbstständig treffen zu müssen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 5). Das Absprechen mit den Produzenten würde dabei helfen, Zweideutigkeiten zu Gunsten der Sicht des Autors aufzulösen, ohne Zeit zu verlieren. Durch diese Kooperation könnte das folgende Problem gelöst werden:

Admittedly, whether or not they [filmmakers] know about it, the fact remains that they are to some extent neglecting their foreign/sensory-impaired audience by abdicating responsibility to translators who are neither trained nor paid for making key decisions that can have a significant impact on the nature and reception of the translated/accessible film. (ROMERO-FRESCO 2019: 5)

Trotz vieler Schwierigkeiten heutzutage haben der Film und seine Übertragung in andere Sprachen eine lange gemeinsame Geschichte. Die Nachfrage nach Filmübersetzungen entstand Anfang der 1930er Jahre, als Hollywood anfang, Tonfilme in großen Mengen zu produzieren. Man suchte nach Lösungen, um diese Filme für ein internationales Publikum zugänglich zu machen. Schnell wurde klar, dass es günstiger ist, den Film zu übersetzen, als noch eine weitere, fremdsprachige



Version zu drehen (cf. REINART 2018:40; DECKERT 2013: 51). Die Filmindustrie fand mit der Zeit mehrere Lösungen hierfür. So sind verschiedene Formen von audiovisueller Übersetzung (*Audiovisual translation, AVT*) entstanden. Obwohl man viele Formen und Unterformen von AVT nennen kann, dominieren heutzutage in der Praxis drei Hauptformen von AVT: die Synchronisation, das Voice-over und die Untertitelung (cf. DECKERT 2013: 53; DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 8). Die restlichen Arten werden oft als Varianten dieser drei Formen betrachtet (cf. DECKERT 2013: 53).

Auf den ersten Blick lässt sich sagen, dass große und reiche Länder Synchronisationen bevorzugen, wohingegen kleinere eher Untertitel wählen (cf. REINART 2018: 41; SCHREIBER 2017: 66). Diese These darf man allerdings nicht pauschalisieren, da es genügend Länder (Japan, Schweden, Dänemark) gibt, in denen eine Synchronisation zwar finanziell möglich wäre, die jedoch trotzdem Untertitel bevorzugen (cf. REINART 2018: 41). In Bezug auf die Größe der Länder kann dieser These allerdings teilweise zugestimmt werden. Zu Beginn wurden Filme nur für *große* Sprachen synchronisiert (cf. REINART 2018: 40). Seitdem ist es zur Gewohnheit und Tradition geworden, diese Ordnung beizubehalten (cf. REINART 2018: 44; SCHREIBER 2017: 67). Allerdings gibt es heutzutage eine Vielzahl von Abweichungen. Reinart (2018) schlägt *kulturelle Offenheit* als eine mögliche Erklärung dafür vor (cf. REINART 2018: 41). Je höher die Akzeptanz für andere Kulturen ist, desto höher ist auch die Akzeptanz für Untertitel – und umgekehrt (cf. REINART 2018: 41). Romero-Fresco (2019) weist auch darauf hin, dass einige auch die Meinung vertreten, dass die Wahl von AVT nicht nur sprach-, sondern auch ideologiebedingt ist (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 61). Durch eine Synchronisation machen die Filmschaffenden bspw. den Translationsprozess unsichtbar und stellen den Film dadurch fast so dar, als handle es sich um eine originale Version (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 61). Werden Untertitel eingeführt, so können die Zuschauer den Originalton und die Originalintonation wahrnehmen. Allerdings verpassen die Zuschauer dadurch, dass sie zum Lesen gezwungen sind, einen signifikanten Teil der visuellen Komponente (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 75 ff.).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Auswahl einer bestimmten AVT-Modalität heutzutage von der Tradition, dem Land, der politischen und sozialen Situation, dem Budget und vielen anderen Faktoren abhängt (cf. DÍAZ CINTAS 2009: 4; BETZ 2009: 48; REINART 2018: 43). Von der Wahl der AVT-Form hängt

letztendlich die Wahrnehmung des Filmes durch das fremdsprachige Publikum ab. Aus diesem Grund könnte eine engere Zusammenarbeit von Übersetzern und Filmschaffenden signifikant zum Erfolg des Filmes beitragen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 61). Diese Arbeit kann einen Beitrag dazu leisten, indem sie auf die drei heutzutage am häufigsten verwendeten AVT-Formen, nämlich Synchronisation, Voice-over und Untertitelung eingeht. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf der Untertitelung, weshalb diese Arbeit sowohl für Untertitel-Übersetzer als auch interessierte Filmkünstler von Nutzen sein kann.

### a) Synchronisation

Die beliebteste Form von AVT, sowohl in Deutschland als auch in Russland, ist die Synchronisation. Obwohl viele Theoretiker Russland noch den „traditionellen Voice-over-Ländern“ (REINART 2018: 38) zuordnen (cf. REINART 2018: 38), sehen auch sie klar, dass die Synchronisation in Russland die Oberhand gewinnt. Díaz Cintas (2009) definiert Synchronisation wie folgt:

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronised, in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (DÍAZ CINTAS 2009: 4 f.)

Die Besonderheit der Synchronisation besteht darin, dass der Zuschauer keinen Zugang zum Original hat. Dementsprechend kommt der Auswahl der Synchronisationsspezialisten eine noch größere Bedeutung zu, da der Erfolg der fremdsprachigen Version zu einem hohen Grad von der Qualität ihrer Arbeit abhängt (cf. DECKERT 2013: 55).

From the point of view of filmmaking, one of the interesting aspects about dubbing is its invisibility, which can be used to alter the nature (and reception) of a film. (ROMERO-FRESCO 2019: 42)

Bei der Synchronisation geht es um eine sog. *covert translation* (cf. REINART 2018: 60). Viele Zuschauer vergessen, dass sie den Film nicht im Original schauen (cf. REINART 2018: 25). Aus diesem Grunde eignet sich die Synchronisation am besten für unauffällige Veränderungen des Filmes. Das birgt jedoch die Gefahr, dass diese

Form von AVT in Extremfällen zu einem Mittel der Manipulation und der Zensur werden kann (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 42; DECKERT 2013: 56; REINART 2018: 42 f., 50 f.; SCHREIBER 2017: 67). Im Gegensatz dazu erschweren Untertitel eine solche Manipulation, wenngleich sie sie nicht ausschließen (cf. REINART 2018: 56 f.). Aus diesem Grund entscheiden sich viele Filmliebhaber für Untertitel statt für eine Synchronisierung, weil sie die ursprüngliche Intention des Autors wahrnehmen und die Authentizität spüren wollen (cf. REINART 2018: 47, 50):

The name of the auteur and the purity of his or her intentions, the need to hear the “original” sound track in its “original” language — both of these mutually determining notions are ritually invoked as proof of the superiority of subtitling over dubbing, yet the same standards do not apply to popular cinemas. (BETZ 2009: 48)

In den USA wurde anfangs versucht, den Filmproduzenten und -verleihern die Unterlegenheit der Synchronisation zu beweisen:

Poor synchronicity between voice and body, flatness of performance and acoustics, alteration or truncation of the wholeness of the “original” film—all of these are sources of distress and distraction for these American reviewers. (BETZ 2009: 49)

Die Tendenz, Untertitel der Synchronisation vorzuziehen, ließ sich allerdings nicht nur auf Ebenen der einzelnen Individuen beobachten. Sie hatte eine ideologische Grundlage und betraf ganze Länder. Das Streben vieler Nationen, ihre Einheit auf Grundlage der Sprache zu unterstreichen und dementsprechend Filme in eigene (in der Landessprache) und fremde (in der Fremdsprache) Filme zu unterteilen, spielte auch eine große Rolle bei der Wahl der AVT (cf. BETZ 2009: 52 ff.). Mit der Entwicklung von Koproduktionen ist diese Tendenz allerdings schwächer geworden. Dank internationaler Kooperationen konnten nicht nur die besten Schauspieler aus verschiedenen Ländern gemeinsam in einem Film auftreten, sondern der Filmverleih bekam auch sofort eine größere Reichweite (cf. BETZ 2009: 53 ff.). Immer mehr Filmen wurden in enger Zusammenarbeit mehrerer Länder produziert, was zu einer Aufweichung der Grenzen geführt hat. Dies hat auch die Meinung gegenüber der AVT beeinflusst:

Indeed, the same critics who were engaged in debates over the dubbing and/or subtitling of foreign films into English also recognized that the issue was

related to the transformation of Europe's national cinemas into an international film industry in the postwar era. (BETZ 2009: 52)

Für die erfolgreiche Synchronisation eines Filmes sind zwei Prinzipien zu nennen: Isochronie und Lippensynchronität (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 43), oder auch quantitative und qualitative Lippensynchronität (cf. REINART 2018: 26). Isochronie bedeutet, dass die Länge der Übersetzung mit der Zeit, in der die Personen auf dem Bildschirm den Mund geöffnet haben, übereinstimmt (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 43; REINART 2018: 26). (Qualitative) Lippensynchronität bedeutet, dass der übersetzte Text den Lippenbewegungen auf dem Bildschirm angepasst wird (cf. REINART 2018: 26). Während den ganzen Film über auf Isochronie geachtet werden muss, wird die Lippensynchronisation, auf Grund der Komplexität dieser Aufgabe, zumeist nur bei Nahaufnahmen angewendet (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 43). Das Ziel, den Inhalt des Filmes und den Stil des Autors in einer Fremdsprache getreu wiederzugeben und dazu den fremdsprachigen Text noch visuell dem Ausgangstext ähnlich aussehen zu lassen, ist selten erreichbar. Aus diesem Grund wird die Lippensynchronisation oftmals zu Gunsten des Inhalts geopfert. So ist die Praxis der Desynchronisation der auf dem Bildschirm sichtbaren Mundbewegungen und des akustisch wahrnehmbaren Textes sehr verbreitet, obwohl einige Zuschauer (vor allem aus *Untertitelungsländern*) dies kritisch sehen (cf. REINART 2018: 58).

Wenngleich viele Faktoren darauf hindeuten, dass eine solche Desynchronisation für den Zuschauer störend sein müsste (z. B. McGurk-Effekt), genießen Millionen Zuschauer synchronisierte fremdsprachige Filme (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 48 ff.). Romero-Fresco erklärt dieses Paradox durch das Konzept der *habituation* von Gunning (2003) (cf. GUNNING 2003), die *Akzeptanz* von Chaume (2007) (cf. CHAUME 2007) und das Interesse (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 49 ff.):

In sum, it would thus seem that, when first exposed to dubbed films at an early age, viewers may feel a sense of wonder that leads to habituation and to an automatic and unconscious engagement with the dubbed fiction, facilitated by their ability to suspend disbelief, their interest in the story, some degree of comprehension of the plot and a sense of immersion that involves feelings of flow, transportation and presence. This process of engagement is not affected by the discovery, years later, of the artifice involved in dubbing, since by then this path to engagement has already been unconsciously internalised as part and parcel of the process of watching film. (ROMERO-FRESCO 2019: 51 f.)

Die Menschheit hat also einen Weg gefunden, synchronisierte Filme zu genießen ohne sich von Unsauberkeiten dieser AVT-Form stören zu lassen. Romero-Fresco (2019) schreibt dies dem sog. *dubbing effect* zu, den er folgendermaßen definiert:

an unconscious eye-movement strategy performed by dubbing viewers to avoid looking at mouths in dubbing, which prevails over the natural and idiosyncratic way in which they watch original films and real-life scenes, and which allows them to suspend disbelief and be transported into the fictional world. (ROMERO-FRESCO 2019: 59)

Die Komplexität des Synchronisationsprozesses ist unter anderem mit der Anzahl der involvierten Spezialisten verbunden. Für eine erfolgreiche Synchronisation ist die Zusammenarbeit von Übersetzern, Dialogschreibern, Schauspielern und Regisseuren essenziell. Abgesehen von der Schwierigkeit der Koordinierung dieser Kooperation (cf. DECKERT 2013: 56) führt dieser Umstand im Vergleich zu anderen AVT-Arten zu hohen Kosten (cf. DECKERT 2013: 56) und einem größeren Zeitaufwand (cf. REINART 2018: 47 f.). Dies senkt die Attraktivität der Synchronisationsoption für Filmproduzenten.

### **b) Voice-over**

Díaz Cintas (2009) definiert Voice-over folgendermaßen:

Voiceover involves reducing the volume of the original soundtrack to a minimal auditory level, in order to ensure that the translation, which is orally overlapped on to the original soundtrack, can be heard by the target audience. (DÍAZ CINTAS 2009: 5)

Beim Voice-over wird die Originalstimme, im Gegensatz zur Synchronisation, nicht eliminiert. Sie ist am Anfang und am Ende deutlich zu hören. Während der Aussage wird sie auf einer niedrigen Lautstärke abgespielt (cf. DÍAZ CINTAS 2009: 5; ROMERO-FRESCO 2019: 59). Ein weiterer Unterschied zur Synchronisation besteht darin, dass es beim Voice-over keine Lippensynchronisierung gibt (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 59). Auch die Isochronie wird nicht immer umgesetzt. Stattdessen gehört das Auftreten eines *décalage* zu den wichtigen Merkmalen von Voice-overn (cf. REINART 2018: 28).

Diese Form von AVT steht oft im Schatten von Synchronisation und Untertiteln (cf. REINART 2018: 27). In einigen Ländern aber ist Voice-over die prävalierende

AVT-Art. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist Polen, wo eine einzige männliche Stimme alle Rollen vertont (cf. DECKERT 2013: 54; REINART 2018: 28). In westeuropäischen, nordamerikanischen und lateinamerikanischen Ländern ist diese AVT-Form oft bei faktischen Formen (Dokumentarfilmen, Nachrichten, politischen Debatten etc.) zu finden (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 59).

Filme mit Voice-over werden oft als authentisch und glaubwürdig wahrgenommen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 60). Dies ist durch mehrere Faktoren bedingt, unter anderem dadurch, dass der Originalton im Falle von Voice-over beibehalten bleibt. Dies trägt zur Glaubwürdigkeit bei:

[V]oice-over is seen as a trustworthy translation mode, one that contributes to the reality, truth and authenticity of factual programmes in order to prove that their arguments are right or believable. For this reason, voice-over is generally regarded as a faithful, literal, authentic and complete version of the original audio. (ROMERO-FRESCO 2019: 60)

In *Synchronisationsländern* wird Voice-over hauptsächlich bei dokumentarischen Filmformen eingesetzt (cf. REINART 2018: 29), unter anderem auch als Teil einer Mischlösung (Synchronisation + Voice-over) (cf. REINART 2018: 30).

Hier muss allerdings angemerkt werden, dass die Wahrnehmung dieser AVT-Form als realitätstreu eher ihrem Erscheinungsbild als der Wahrheit entspricht. Der Originalton kann nur in den ersten und den letzten Sekunden der Aussage gehört werden, da der Rest sehr leise und fast unmöglich zu hören ist. Dementsprechend kann die Aussage, genau wie im Fall der Synchronisation, verfälscht werden (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 60). Obwohl die Lippensynchronisierung beim Voice-over komplett ausfällt, versuchen einige Unternehmen die Isochronie bei bestimmten filmischen Formen beizubehalten. Diese Aufgabe wird dadurch erschwert, dass die zur Verfügung stehende Zeit durch den hörbaren Ton am Anfang und am Ende noch weniger wird. Aus diesem Grund werden Aussagen oft komprimiert (cf. SCHREIBER 2017: 68). Diesbezüglich ähnelt das Voice-over Untertiteln sowohl auf Grund der (teilweisen) Kopräsenz des Originaltons als auch auf Grund der fehlenden Synchronisation (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 60). Die durch die Besonderheit des Voice-over verkürzte Zeit kann durch das Eliminieren von Zögerpausen aufgeholt werden. Diese Vorgehensweise gehört zu den Standardkonventionen beim Voice-over (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 60). Allerdings spricht die Tatsache, dass die gesprochene Sprache nicht, wie bei Untertiteln, in geschriebenen Text transformiert

wird, dafür, dass das Voice-over auch der Synchronisation ähnelt (cf. REINART 2018: 28).

Schwierigkeiten verursacht auch die Synchronisierung von Text und Bild. Wenn die Aussagen mit Bildern illustriert werden, kann man die Reihenfolge von Textsegmenten nicht zu Gunsten der Sprachnormen ändern. Das kann zu gewissen ungewöhnlichen Satzkonstruktionen führen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 60). Allerdings wird im Zweifelsfall der Einheit von Bild und Text Vorrang gegeben.

Eine weitere Besonderheit von Voice-over besteht darin, dass Emotionen ausgeblendet und Akzente eliminiert werden (cf. REINART 2018: 29):

The translated voice offers a steady and homogeneous delivery that is normally devoid of signs of happiness, fear, sadness, variations in volume and pace and, in general, any alteration of intonation. (ROMERO-FRESCO 2019: 60)

Auf dieser Besonderheit beruht ein weiterer Überzeugungsfaktor. Er besteht darin, dass dem Publikum bewusst ist, dass die Stimme beim Voice-over nur eine Repräsentation des Originaldiskurses ist (cf. FRANCO 2001: 290; DECKERT 2013: 54). Das heißt, dass durch eine unauthentische Stimmwiedergabe das Gefühl entsteht, dass es keine Vortäuschung des Gesagten, sondern eine dem Original getreue Wiedergabe ist. Allerdings folgen nicht alle Unternehmen dieser Tendenz und versuchen, die Stimme(n) mit verschiedenen Mitteln zu diversifizieren (cf. REINART 2018:29).

Obwohl beim Aufkommen der ersten Dokumentarfilme Synchronisation und Voice-over bevorzugt wurden, ist mit der Entwicklung dieser Kunst klar geworden, dass es durch diese AVT-Formen schwierig ist, „the rhythm, inflections, nuances and background information of the participants in the film“ (ROMERO-FRESCO 2019: 61; cf. REINART 2018: 57) wiederzugeben. Aus diesem Grund rückten Untertitel immer weiter in den Vordergrund (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 61).

### **c) Untertitel**

Intertitel in Stummfilmen können, obwohl ihre intendierte Funktion eine andere war, als Vorfahren der heutigen Untertitel gesehen werden (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 62). „Die Titel im Stummfilm waren ein wichtiges Mittel der Montage, oft fungierten sie als Bindeglied zwischen den Einstellungen“ (JAKOBSON 1933 / 1988: 262).

Darüber hinaus wurden sie auf eine andere Art und Weise im Film dargestellt. Sie wurden nicht auf das Bild projiziert, sondern zwischen den einzelnen Bildern angezeigt. Sie waren, zu einer Zeit, als es noch keine anderen filmischen Mittel dafür gab, ein notwendiges Bindeglied, um Szenen im Film kohärent zusammenzubringen (cf. JAKOBSON 1933 / 1988: 262). Sie ermöglichten bspw. Zeitsprünge (cf. JAKOBSON 1933 / 1988: 263). Moderne Untertitel definiert Díaz Cintas (2009) folgendermaßen:

Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off). (DÍAZ CINTAS 2009: 5)

In der Landschaft der AVT-Formen nehmen Untertitel einen wichtigen Platz ein. Auf vielen Fernsehkanälen und Video-on-Demand-Plattformen sind Untertitel immer präsenter (cf. REINART 2018:17). Die Verbreitung von Filmen im Internet führt dazu, dass Zuschauer sich mit verschiedenen Übertragungsverfahren vertraut machen und dann ein passendes für sich auswählen können (cf. REINART 2018: 38). Auf diese Weise treten in immer mehr Ländern neue AVT-Formen auf, wobei sie die vorherrschenden Gewohnheiten nicht ersetzen, sondern ergänzen (cf. REINART 2018: 71). Aus diesem Grund ist es heutzutage unmöglich, eine klare Grenze zwischen Synchronisations- und Untertitelungsländern zu ziehen (cf. SCHREIBER 2017: 66).

Romero-Fresco (2019) betont explizit, dass Untertitel eine weit verbreitete AVT-Form sind:

[I]t has become the main translation modality in most countries around the world, and it is used in certain cinemas, on TV and on online platforms in dubbing countries as an alternative translation mode. (ROMERO-FRESCO 2019: 62)

Darüber hinaus werden Filme oft im Rahmen von Filmfestivals untertitelt. Dadurch versucht man, im Film ein größtmögliches Maß an Authentizität und künstlerischer Intention beizubehalten (cf. REINART 2018:18).

Im Vergleich zu anderen AVT-Formen sind Untertitel sehr anspruchsvoll für die Rezipienten (cf. REINART 2018: 58). Sie benötigen sowohl „a certain level of literacy“ (ROMERO-FRESCO 2019: 62) als auch den Willen, „einen recht hohen



Eigenbeitrag [zu] leisten“ (cf. REINART 2018: 58). Um Untertitel als AVT-Form wählen zu können, muss das Zielpublikum alphabetisiert sein. Diese Bedingung schränkt die Verwendung von Untertiteln in einigen Ländern ein (cf. REINART 2018: 43). Deckert (2013) lässt die Vermutung zu, dass das Einsetzen von Untertiteln sowohl die Konsequenz von als auch der Grund für Analphabetismus ist (cf. DECKERT 2013: 55). Deckert schreibt Untertiteln eine wichtige Rolle beim Erlernen einer Sprache zu. Oft wird darauf verwiesen, dass ein hoher Konzentrationsgrad und das Zusammenspiel unterschiedlicher semiotischer Kanäle zur Entwicklung von Sprachkompetenzen führt (cf. DECKERT 2013: 57; REINART 2018: 17 f., 48; SCHREIBER 2017: 67). Darüber hinaus erhöht das Lesen von Untertiteln das allgemeine Lesetempo und das Leseverständnis (cf. REINART 2018:17).

Ein wirtschaftlicher Vorteil von Untertiteln sind ihre relativ geringen Kosten (cf. REINART 2018: 47; SCHREIBER 2017: 67). Deckert (2013) betrachtet Untertitel sogar als „the most cost-efficient of the popular AVT modes“ (DECKERT 2013: 57). Dabei merkt er allerdings an, dass der Prozess der Untertitelung nicht einfach ist (cf. DECKERT 2013: 57).

Ein wichtiger Grund für die große Reichweite von Untertiteln ist die Tatsache, dass sie Gehörlosen und Hörgeschädigten Zugang zu audiovisuellen Texten verschaffen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 62). Darüber hinaus wäre es falsch, Untertitel auf die zwar wichtige, aber nicht ausschließliche Vermittlerfunktion zu beschränken. Heutzutage kann diese AVT-Form vielen anderen Zwecken dienen. Es gibt mehrere Untertitelarten und jede von ihnen hat eine bestimmte Funktion und entsprechende, charakteristische Besonderheiten. Díaz Cintas und Remael (2007) unterstreichen sogar, dass Untertitelungstraditionen von Land zu Land und manchmal von Unternehmen zu Unternehmen variieren (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 1). Diese Autoren bieten auch eine detailliertere Untertitel-Klassifizierung in Bezug auf sprachliche Besonderheiten an (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 13 ff.):

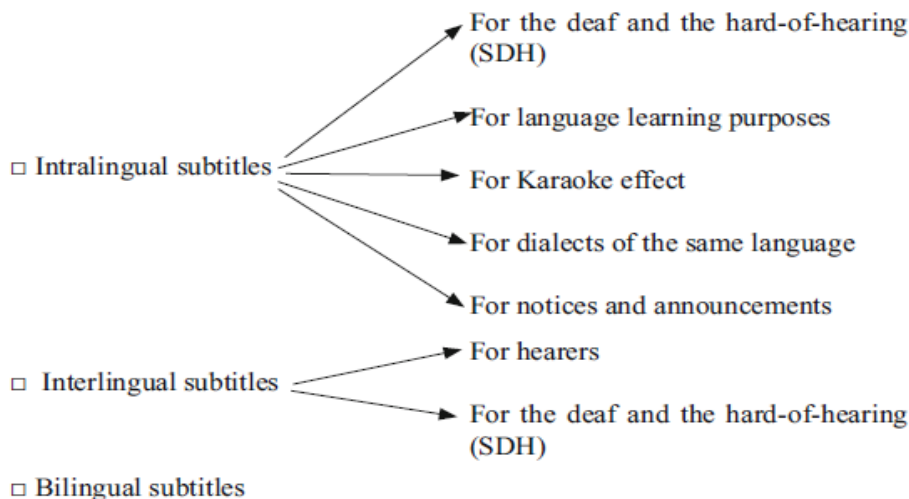


Abbildung 2: Klassifikation von Untertiteln nach Díaz Cintas und Remael

(DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 14)

Dieser Klassifizierung ist zu entnehmen, dass Untertitel in der Originalsprache des Filmes, in einer anderen oder sogar in zwei (Fremd-) Sprachen verfasst werden können. Diese Unterscheidung in Bezug auf den Sprachtransfer ist weit verbreitet und dient vielen Wissenschaftlern als Grundlage (cf. REINART 2018: 63). Darüber hinaus ist klar zu sehen, dass jeder dieser drei Arten eine spezifische Funktion zukommt.

Im Falle von intralingualen Untertiteln geht es um die Übertragung akustischer verbaler Aussagen in eine schriftliche Form. Diese Umwandlung bedingt viele Besonderheiten der Untertitelung als AVT-Form (cf. DECKERT 2013: 57). Die Sprache bleibt dabei die gleiche. Die erste in Abbildung 2 dargestellte Kategorie ist die am weitesten verbreitete Unterart von intralingualen Untertiteln. Es handelt sich um Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte (SDH). Ihr edler Zweck ist „to ensure greater democratic access to audiovisual programming“ (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 14).

Dank der Bemühungen von Interessengruppen wurden Gesetze verabschiedet, die TV-Kanäle dazu verpflichten, diese Art von Untertiteln bei der Gestaltung einer bestimmten Anzahl an Programmen miteinzubeziehen. Obwohl sich über die Motive der TV-Sender in Bezug auf SDH streiten lässt („whether [they do it] for the sake of social inclusion to cope with sensory impairment, or for legal reasons“ (BOGUCKI

2020: 3)), ist ihre große Präsenz unbestreitbar. Auf Grund der gesetzlichen Regelungen und der großen Sorge der Gesellschaft, Medien zugänglich zu gestalten, kann man die Entwicklung dieser Art als die erfolgreichste bezeichnen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 14 ff.). Der Vorteil dieser Art der Untertitelung ist in den meisten Fällen, dass *closed* Untertitel geschaffen werden. Das bedeutet, dass man sie je nach Bedarf mit Hilfe der Fernbedienung ein- und ausschalten kann (cf. BOGUCKI 2020: 3; DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 14, 21).

Eine andere Art von intralingualen Untertiteln sind didaktische Untertitel, die zu Lernzwecken genutzt werden. Sie helfen nicht nur Sprachkenntnisse zu verbessern, sondern auch „to contextualize the language and culture of other countries“ (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 15). Die Besonderheit dieser Untertitelart besteht darin, dass sie die wortwörtliche Nähe zum gesprochenen Text der Bequemlichkeit des Zuschauers in Bezug auf Zeilenlänge und Lesegeschwindigkeit vorzieht:

The conventions applied in this type of subtitling differ substantially from those followed in interlingual subtitling, and it is not uncommon to find subtitles of three lines, full of lexical repetitions and incomplete sentences that are a literal transcription, word for word, of the dialogues, putting some pressure on reading speed. (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 16)

Die dritte Unterart der intralingualen Untertitel sind Karaoke-Untertitel. Sie erscheinen bei Liedern und Musikfilmen, um den Zuschauern das Mitsingen zu erleichtern (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 16).

Untertitel können auch beim Verstehen von Dialekten Hilfe leisten. Hierbei handelt es sich um die vierte Unterart der oben genannten Kategorisierung. Diese Art ist besonders für Sprachen, die in mehreren Ländern gesprochen werden und viele Varianten haben, relevant. Diese Untertitelart kann sowohl sporadisch als auch den ganzen Film oder die ganze Sendung über angezeigt werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 17).

Die letzte Untertitelunterart nach dieser Klassifizierung sind Untertitel, die für die Übertragung von Informationen gedacht sind, während der Ton ausgeschaltet ist. Dies wäre bei Nachrichten- oder Werbeanzeigen im Bahnhof oder an einem anderen öffentlichen Ort denkbar (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 17).

Diese fünf Untertitelunterarten zeigen die Vielfalt der Untertitelungsvarietät ganz klar auf. Jede dieser Unterarten hat ihre Besonderheiten und verdient es, weiteruntersucht zu werden, allerdings liegt der Fokus dieser Arbeit auf

interlingualen Untertiteln. Dementsprechend wird im weiteren Verlauf detailliert auf letztere eingegangen, während die anderen Untertitelungsarten nur grob skizziert werden.

Interlinguale Untertitel hat Gottlieb (1994) sehr geschickt als „diagonale Untertitel“ bezeichnet (cf. GOTTLIEB 1994), da in diesem Fall nicht nur der Modus (von Audio in Schrift), sondern auch die Sprache (Ausgangssprache – Zielsprache) gewechselt wird. Interlinguale Untertitel werden im Rahmen dieser Klassifizierung in zwei große Gruppen unterteilt: Untertitel für 1) Hörende und 2) Gehörlose und Hörgeschädigte. Diese Unterteilung ist dank der Anstrengungen von Interessengruppen in mehreren Ländern entstanden. Sie forderten die Inklusion dieser beiden Untertitelungsarten bei Filmen (vor allem bei DVD-Filmen). Dank dieser Neuerung haben Gehörlose und Hörgeschädigte in Ländern mit starker Synchronisierungstradition überhaupt Zugang zu ausländischen Filmen erhalten. Allerdings ist diese Praxis noch alles andere als omnipräsent. Nachhaltig wird sie derzeit nur in Deutschland, Italien und Großbritannien angewandt (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 17 f.).

Die letzte Untertitelart nach der Klassifizierung von Díaz Cintas und Remael ist jene der bilingualen Untertitel. Diese werden hauptsächlich in Ländern und Gebieten, in denen zwei Sprachen gesprochen werden, oder auf internationalen Filmfestivals gezeigt. Die Grenze zwischen den Sprachen kann bei dieser Untertitelart an unterschiedlichen Stellen liegen: So können Untertitel z. B. zwei Zeilen – eine für jede Sprache – oder auch vier Zeilen – zwei für jede Sprache – umfassen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 18 f.).

Eine weitere Klassifizierung, die Díaz Cintas und Remael (2007) vorschlagen, basiert auf der Zeit, die für die Vorbereitung der Untertitel zu Verfügung steht:

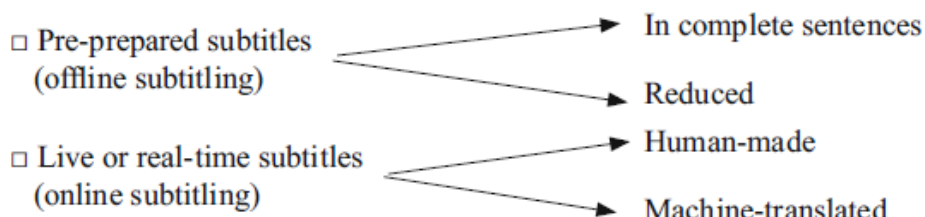


Abbildung 3: Untertitelungstypen in Bezug auf die vorhandene Vorbereitungszeit

nach Díaz Cintas und Remael (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 19 )

Allerdings scheint diese Unterteilung nicht ideal zu sein. Dieser Klassifizierung zufolge können z. B. nur Live-Untertitel maschinell erzeugt sein, was heutzutage nicht der Realität entspricht. Sowohl Live-Untertitel als auch im Voraus angefertigte Untertitel können heutzutage maschinell erzeugt werden. Über die Frage der Qualität, die mit der Zeit immer besser wird, lässt sich streiten, aber die Existenz dieser Variante ist nicht zu leugnen. In dieser Hinsicht betont Bogucki (2020) sogar explizit, dass Untertitel (vor allem intralinguale Filmuntertitel) „more machine-assisted and, consequently, far less human-made“ (BOGUCKI 2020: 2) werden. Auf die kontinuierliche Verbesserung der maschinellen Untertitel weist auch Reinart (2018) hin (cf. REINART 2018: 90). Allerdings muss hier angemerkt werden, dass, worauf Díaz Cintas und Remael (2007) zurecht hingewiesen haben, allgemein zugängliche maschinelle Untertitelungsmöglichkeiten derzeit noch nicht weit genug entwickelt sind, um Untertitel ohne Intervention des Menschen zu kreieren (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 71).

Ein anderer Streitpunkt in dieser Klassifizierung ist die Tatsache, dass Díaz Cintas und Remael (2007) Dokumentarfilme als Beispiel für Filme mit gekürzten Untertiteln nennen:

The reduced variety is used when translating television programmes such as the news, interviews or documentaries in which only the gist of what is being said is deemed to be relevant for the audience and translated. (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 19)

In dieser Arbeit wird die Meinung vertreten, dass diese Vorgehensweise in Bezug auf Dokumentarfilme (zumindest auf Deutsch und Russisch) eher selten ist.

Dementsprechend wird sie bei der Anfertigung der Untertitel in dieser Arbeit nicht angewandt.

Die technischen Charakteristika, die Díaz Cintas und Remael (2007) auch als Grundlage für weitere Klassifizierungen, wie bspw. open/closed Untertitel, nehmen, sowie die Methoden zur (physischen) Integration der Untertitel in den Film, scheinen für diese Arbeit irrelevant zu sein, dementsprechend wird nicht weiter auf sie eingegangen.

In Bezug auf die Wahl der AVT-Form ist die Distributionsform von großer Bedeutung, da sie die Gestaltung der Untertitel signifikant beeinflusst. Dementsprechend ist im Rahmen dieser Arbeit noch eine weitere wichtige Unterteilung der Untertitel angebracht; und zwar jene in Bezug auf das Medium, mit dem das untertitelte Produkt verbreitet wird (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 23 ff.). Díaz Cintas und Remael (2007) schlagen vor, folgende Medien, die Untertitel benötigen, zu unterscheiden: Kino, Fernsehen, Video/VHS, DVD und Internet (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 23).

Es ist wichtig, sich des Mediums, für welches die Untertitel angefertigt werden, bewusst zu sein, da Untertitelungskonventionen von Medium zu Medium variieren (cf. REINART 2018: 184). Wird das Medium verändert, so sollten auch die Untertitel angepasst werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24). Aus diesem Grund gibt es oft mehrere Untertitel für denselben Film (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24). Jedes Medium hat seine Besonderheiten, die die Untertitel beeinflussen (cf. REINART 2018: 184). Durch die höhere Konzentration des Publikums im Kinosaal sowie durch die Tatsache, dass das Publikum bei Kinofestivals an Untertitel gewöhnt ist, oder auch durch die Möglichkeit, bei DVDs bei Bedarf den Film auf Pause zu stellen, können die Untertitelungszeilen in diesen Fällen länger sein als bei anderen Medien (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24). Das Fernsehen ist auf ein größeres und heterogeneres Publikum ausgerichtet und muss dementsprechend mit einer größeren Bedürfnisamplitude rechnen. Aus diesem Grund sind Untertitel für das Fernsehen am kürzesten (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24). Unterschiede zwischen Medien beeinflussen nicht nur die Zeilenlänge, sondern auch die Dichte der Untertitel. DVD-Schauer, die unter anderem auch über eine Synchronisation des Filmes verfügen, ziehen oftmals Untertitel heran, um ihre Sprachkenntnisse zu verbessern. Aus diesem Grund bevorzugen sie Übersetzungen, die möglichst nah am Originaltext liegen und möglichst wenig auslassen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL

2007: 24). Darüber hinaus werden Dialoge im Kino und auf DVDs generell nicht so stark verkürzt wie im Fernsehen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24). Im Kinosaal wird dem Übereinstimmen von Untertiteln und Szenenwechseln mehr Aufmerksamkeit geschenkt, was bei DVDs nicht der Fall ist (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24).

Es lohnt sich allerdings, einige Anmerkungen in Bezug auf das für diese Arbeit ausgewählte Medium zu machen. Der zu betrachtende Dokumentarfilm wurde für den Deutsche-Welle-Fernsehsender und ihre Internetseite, also für das Fernseh- und Internetformat, angefertigt. Dementsprechend ist dieser Film nicht dazu konzipiert worden, auf großen Bildschirmen gezeigt zu werden. Das bedeutet, dass die Vorteile der Kino-Untertitelung (u. a. längere Zeilen), die auf Grund der „better definition and larger screen dimensions [...] and the greater concentration that movie theatres afford viewers“ (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24) existieren, in diesem Fall nicht vorhanden sind.

Auf Grund dieser Klassifizierungen besteht der Gegenstand dieser Arbeit in interlingualen, im Voraus angefertigten Untertiteln für Hörende im Internet, zu denen derzeit noch keine einheitlichen Richtlinien vorliegen.

### **3.2.2 Besonderheiten und Schwierigkeiten bei der Untertitelungstätigkeit**

Der technische Fortschritt entwickelt sich immer weiter, jedoch werden nicht immer im gleichen Maße wissenschaftliche Werke zu den entsprechenden Entwicklungen publiziert. Obwohl heutzutage allen bewusst ist, dass Video-on-Demand im Internet die Oberhand über das klassische Fernsehen und über DVDs gewinnt, gibt es noch nicht genug Leitfäden, die helfen würden, die entsprechenden Untertitel ordentlich zu gestalten. Das kann zum einen an der freien Natur des Internets liegen (jeder kann einen Beitrag leisten und mitmachen, unabhängig vom Hintergrund), zum anderen aber auch an der Tatsache, dass dieses Medium relativ neu ist. Untertitel für Videos im Internet werden immer noch als eine neue Untertitelungsart betrachtet. Darüber hinaus erlauben neue Technologien, Parameter wie „Schriftgröße, Position und Format der Untertitel“ (REINART 2018: 179) selbst einzustellen. Dementsprechend wurden für Internetvideountertitel (noch) keine eindeutigen Normen erarbeitet. Aus diesem Grund orientieren sie sich an den Leitfäden für etablierte Medien und adaptieren sie an ihre eigenen Bedürfnisse (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 81).

Normen für die Untertitelungspraxis sind an sich bereits eine sehr heikle Frage. Einerseits gibt es keine einheitlichen Normen für Untertitel, weil jedes Land und sogar jeder Auftraggeber eigene Ansätze und Gewohnheiten hat, und andererseits wird Translationstheoretikern seitens der Praxis oftmals Gleichgültigkeit entgegengebracht, wenn sie sich bemühen, Leitfäden für Untertitler zu formulieren (cf. REINART 2018: 117). Auf Grund des unzureichenden Austausches wird die Stimme der Zuschauer immer lauter (cf. REINART 2018: 118). Problematisch ist, dass Zuschauer selten mit der Spezifik dieser Form des Übersetzens vertraut sind und sich zumeist an einer Eins-zu-eins-Übertragung orientieren (cf. REINART 2018: 118). Allerdings ist allen Übersetzern bewusst, dass diese Erwartung nicht erfüllt werden kann. Damit sowohl Zuschauer als auch Auftraggeber zufrieden sind, müssen Untertitler sich deren Erwartungen bewusst sein, wenngleich sie diesen auf keinen Fall blind folgen dürfen (cf. REINART 2018: 121).

Mit der Zeit haben Untertitler eigene Kodizes (Codes of good subtitling practice) erarbeitet, die der „Erleichterung der praktischen Untertitelungstätigkeit“ (REINART 2018: 123) dienen sollen. Diese Kodizes haben das Potenzial „prospektiv die Regeln für den Prozess des Untertitelns festzulegen“ (REINART 2018: 123). Die Haltung gegenüber existierenden Kodizes kann unterschiedlich sein. Einerseits haben sie sich durch ihr langjähriges Bestehen etabliert (cf. REINART 2018: 124), sodass viele Zuschauer erwarten, dass immer die gleichen Regeln angewandt werden (cf. REINART 2018: 125), andererseits haben sie sich, im Gegensatz zu den technischen Rahmenbedingungen, seit ihrem Entstehen nicht verändert (cf. REINART 2018: 124, 132). Darüber hinaus sind sie „nicht widerspruchsfrei“ und „nicht in einer allgemeingültigen Weise hierarchisierbar“ (REINART 2018: 131). Das kann für Verwirrung sorgen. Aus diesem Grund sollten solche Regeln generell mit empirischen Untersuchungen überprüft werden. Für die Untertitelungspraxis bedeutet dies, dass man sich mit diesen Kodizes vertraut machen muss, aber sich gleichzeitig bei jedem Einzelfall die Frage stellen muss, ob die etablierte Regel hier die richtige Lösung ist. Aus diesem Grund werden hier die wichtigsten Besonderheiten und die mit ihnen einhergehenden Schwierigkeiten ohne Anspruch auf Vollständigkeit erläutert.

Eine herausragende Besonderheit von Untertiteln ist ihre Visualität (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 62). Dem Untertitelnden muss bewusst sein, dass die menschliche



Wahrnehmung über den auditiven Kanal schneller erfolgt als die Lektüre über den visuellen (cf. DECKERT 2013: 57). Deswegen muss bei Untertiteln darauf geachtet werden, dass die Zuschauer genügend Zeit haben, um sie zu lesen. Das verursacht Einschränkungen in Bezug auf die Zeit, in der die Untertitel gezeigt werden (können), und ihre Platzierung (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 63; DECKERT 2013: 58).

Das Spotten (auch als *Spotting*, *Timing* oder *Cueing* bekannt) – „das Festlegen der Ein- und Ausblendzeiten für die Untertitel“ (REINART 2018: 166) – ist einer der Schlüsselbegriffe beim Untertiteln. Entscheidungen diesbezüglich sind nicht einfach, da sie durch viele Faktoren bedingt werden:

The spotting of the dialogue has to mirror the rhythm of the film and the performance of the actors, and be mindful of pauses, interruptions, and other prosodic features that characterize the original speech. (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 88)

Idealerweise sollten Untertitel synchron mit den Aussagen, die auf der Tonspur zu hören sind, eingeblendet werden und auch gleichzeitig mit dem Ton wieder verschwinden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 88 f.; GOTTLIEB 1994: 105, 115; REINART 2018: 153). Es gibt diesbezüglich zwar keine eindeutige Regel (cf. REINART 2018: 186), aber Gottlieb (1994) verweist darauf, dass es insbesondere im Fernsehen oft zu Ausnahmen kommt und Untertitel von schnellen Rednern noch 1-2 Sekunden nach Ende der Aussage eingeblendet werden (cf. GOTTLIEB 1994: 115 f.; REINART 2018: 186). Darüber hinaus genießen Untertitel auf Grund der Tatsache, dass sie „von vornherein nicht die Illusion wecken wollen, der Sprecher gäbe seine Äußerungen in der Zielsprache ab“ (REINART 2018: 153), größeren Spielraum als Synchronisationen.

Die meisten Zuschauer bemerken eine Verschiebung zwischen den Untertiteln und dem Originalton bei einer Bildfrequenz von 25 Bildern pro Sekunde (frames per second, fps), wenn sie 4-8 Frames, also 0,16 - 0,32 Sekunden, beträgt (cf. GOTTLIEB 1994: 116). Aus diesem Grund sollte die Abweichung beim Spotten nicht größer sein, sofern es keinen Grund dafür gibt. Falls das Herstellen der Synchronität nicht gelingt, besteht die Gefahr, dass die Qualität der Untertitelung hinterfragt wird (cf. GOTTLIEB 1994: 116; DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 90). Darüber hinaus hilft eine saubere Synchronisierung des Tons und der Untertitel dem Zuschauer zu verstehen,

wer gerade spricht (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 90). Allerdings muss hier angemerkt werden, dass eine genaue Übereinstimmung des Tons und der Untertitel nicht immer möglich ist (cf. GOTTLIEB 1994: 105). Bei inhaltlich dichten Aussagen kann es schwierig sein, sie zusammenzufassen oder einen Teil zu löschen. In diesem Fall wird eine gewisse Asynchronität zugelassen: Die Untertitel können vor der Aussage erscheinen und / oder über ihr Ende hinaus angezeigt werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 90). Obwohl diese Lösung in einigen Fällen gerechtfertigt ist, darf man nicht vergessen, dass es sich hierbei um eine Notlösung handelt, die dementsprechend mit Vorsicht zu genießen ist (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91).

Generell sind die Isochronie-Regeln bei Untertiteln weniger strikt als bei der Synchronisation. Darüber hinaus muss man beim Untertiteln nicht auf die Lippenbewegungen achten. Dafür gibt es eine einfache Erklärung: Untertitelte Filme unterstützen, im Gegensatz zu synchronisierten, nicht die Illusion, dass es sich um einen Originalfilm handelt (cf. REINART 2018: 54, 60). Dies ist ein Grund dafür, dass Untertitel bei dokumentarischen Formen am häufigsten eingesetzt werden. Während die Zerstörung dieser Illusion schädlich für Fiktionsfilmen sein kann, wird sie bei Dokumentarfilmen zu einem Vorteil:

Bei Dokumentarfilmen dagegen wird erkennbar, dass die Maxime des Illusionserhalts (hier in dem Sinne verstanden, dass der Film so wirken soll, als sei er nicht das Werk einer fremden Kultur, sondern ein Original) in latenter Spannungsverhältnis zum gleichzeitig erhobenen Authentizitätsgebot steht. (REINART 2018: 54)

Eine weitere Besonderheit von Untertiteln besteht darin, dass Aussagen lediglich nacheinander wiedergeben werden können (cf. DECKERT 2013: 59). Deswegen ist die Wiedergabe gleichzeitig zu Stande kommender Aussagen sehr schwierig (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91; GOTTLIEB 1994: 106). In diesem Fall muss der Untertitler entscheiden, welche Aussagen untitled und welche ausgelassen werden sollen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91). Man kann in einigen Fällen auch auf Generalisierung (wie z. B. «Крики одобрения», „Jubel“) zurückgreifen.

Ein weiterer Faktor, von dem das Timing der Untertitel abhängt, ist der Filmschnitt (cf. GOTTLIEB 1994: 115). Normalerweise sollten Untertitel während eines Szenenwechsels aufgehoben werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91; REINART 2018: 161). Dies wird damit begründet, dass, der Zuschauer, wenn die

Untertitel während des Szenenwechsels eingeblendet bleiben, denkt, dass neue Untertitel gezeigt werden, was zum wiederholten Lesen der Untertitel führt (cf. REINART 2018: 161; DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91). Während in Bezug auf den Einstellungswechsel Einvernehmen herrscht, wird in der Literatur und in der Praxis darüber diskutiert, ob die Untertitel zusammen mit der neuen Einstellung oder etwas später angezeigt werden sollten (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91).

Allgemein herrscht die Tendenz vor, den Einstellungswechsel (vor allem bei einem *hard cut*) bei der Untertitelung zu berücksichtigen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92; GOTTLIEB 1994: 115 f.). Allerdings wird bei modernen Filmen oft durch einen schnellen Einstellungswechsel Dynamik geschaffen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 91; REINART 2018: 132, 163). Darüber hinaus muss der Untertitelnde darauf achten, dass das Einblenden der Untertitel dem Sprechrhythmus der Figuren entspricht (cf. REINART 2018: 162). Eine der Lösungen für die Untertitelung *schneller* Filme und Redner kann die Segmentierung sein, d. h. mehr Untertitel, die für eine kürzere Zeit angezeigt werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92). Dabei muss aber auch darauf geachtet werden, dass der Zuschauer genug Zeit hat, die Untertitel zu lesen. Sie müssen mindestens eine Sekunde lang angezeigt werden, damit die Zuschauer sie wahrnehmen können (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 85; REINART 2018: 161). Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Untertitteleinstellungsregeln verursachen auch Szenen, bei denen die Schauspieler während des Einstellungswechsels sprechen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92). Diesbezüglich gibt es ebenfalls keine universelle Lösung und Entscheidungen müssen jedes Mal individuell getroffen werden.

Damit der Zuschauer merkt, dass der nächste Untertitel eingeblendet wird, muss eine Pause zwischen den Untertiteln eingebaut werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92). Im Falle von Pausen im auditiven Text ist offensichtlich, dass diese auch in den Untertiteln zumeist zu sehen sind. Wenn es aber keine Pausen im Audiotext gibt, müssen sie bei Untertiteln aus dem oben genannten Grund zusätzlich hinzugefügt werden (cf. REINART 2018: 160). Laut Díaz Cintas und Remael (2007) muss die Pausenlänge aktuellen Einschätzungen nach mindestens zwei oder drei *frames* (ca. 0,1 s bei 25 fps) betragen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92). Laut dem AVÜ e.V. – *Berufsverband für freiberufliche und angestellte audiovisuelle Übersetzer\*innen* – sollte die Pausenlänge größer sein:

Der Mindestabstand zwischen unmittelbar aufeinanderfolgenden UT sollte zwischen 4 und 10 Bildern betragen. Wichtig ist, dass der einmal gewählte Abstand konsequent durchgehalten wird, damit ein gleichmäßiger Rhythmus und Lesefluss entsteht. (AVÜ 2020: 6)

Bei vielen Untertitelungsprogrammen sind diese Einstellungsmöglichkeiten für Pausen eingebaut und sie werden automatisch eingesetzt (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92). In der nachstehenden Untertitelung belaufen sie sich auf durchschnittlich 0,2 Sekunden. Die Notwendigkeit, Pausen zu setzen, trägt allerdings auch dazu bei, dass die für die Einblendung zur Verfügung stehende Zeit schrumpft und weitere Kürzungen nötig sind (cf. REINART 2018: 158).

Auch die Anzahl der verfügbaren Zeilen beim Untertiteln beeinflusst die Einblendzeit. Gottlieb (1994) weist darauf hin, dass Zuschauer proportional mehr Zeit für das Lesen von kurzen Untertiteln brauchen als für das von langen (cf. GOTTLIEB 1994: 113). Dementsprechend wird mehrheitlich (wenngleich ebenfalls nicht einstimmig) empfohlen, im Falle einer Auswahlmöglichkeit zwischen zweizeiligen Untertiteln und mehreren einzeiligen erstere zu bevorzugen, um die Lesebedingungen für die Zuschauer zu verbessern (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 93). Darüber hinaus möchte man damit vermeiden, dass durch einzeilige Untertitel im Film ein hektischer Rhythmus entsteht. Aus diesen Gründen wird häufig eine zweizeilige Variante gewählt (cf. REINART 2018: 175). Das betrifft allerdings nicht jene Fälle, in denen die Aussagen an sich kurz sind oder in denen die Untertitel an den Einstellungswechsel oder den Sprechrhythmus angepasst werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 93; REINART 2018: 162). Ein Untertitel, der mehr als zwei Zeilen beanspruchen würde, würde sich zu sehr in die Bildkomposition einmischen und wäre ggf. zu lang, um in der zur Verfügung stehenden Zeit gelesen zu werden (cf. REINART 2018: 176).

Generell hängt die Einblendzeit von der Geschwindigkeit des Originaltextes und der Lesegeschwindigkeit der Zuschauer ab (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 95). Damit der Zuschauer den untertitelten Film komfortabel anschauen kann, muss man den Grad der Raffung (im Vergleich zum Originaltext) und die Geschwindigkeit, mit der die Untertitel gewechselt werden, berücksichtigen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 95). Außerdem gilt es, immer im Hinterkopf zu behalten, dass ein (untertitelter) Film ein multimodales und multisemiotisches Medium ist und dass Untertitel eine höhere kognitive Belastung für den Zuschauer darstellen (cf.

SCHREIBER 2017: 66). Das bedeutet, dass die eingeplante Zeit nicht nur für das Lesen der Untertitel, sondern auch für das Betrachten des Bildes reichen sollte (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 96). Nicht alle Zuschauer empfinden die gleiche Lesegeschwindigkeit als komfortabel (cf. GOTTLIEB 1994: 102; DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 95 f.). Sie hängt stets von der Wort- und Syntaxwahl sowie von der Ereignisdichte im Bild und dem Sprachniveau der Zuschauer ab (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 96). Je verständlicher die benutzten Wörter sind, desto schneller werden die Untertitel gelesen und desto mehr Zeit bleibt für die Betrachtung des Bildes (cf. REINART 2018: 126). Darüber hinaus wird die Lesegeschwindigkeit vom Verbreitungsmedium beeinflusst. Kinos erlauben es den Zuschauern, sich besser zu konzentrieren, wohingegen Videos auf DVDs und im Internet es dem Zuschauer ermöglichen, den Film zu pausieren. Darüber hinaus werden Kinobesucher sowie DVD-Käufer oft als kultivierter und motivierter als Fernsehzuschauer betrachtet. Das resultiert darin, dass die Untertitelgeschwindigkeit im Kino und auf DVDs höher ist als im Fernsehen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 96).

Parameter wie die Ein- und Ausblendzeit sind bei allen Untertitelungsprogrammen klar zu sehen. Alle modernen Untertitelungsprogramme messen das Video seit den 1970er und 1980er Jahren anhand des Zeitcodes (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 93). Sie helfen dabei, zu bestimmen, wie lange die Aussage dauert, und dementsprechend, wie lange die Untertitel angezeigt werden können (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 95). Der Zeitcode besteht meistens aus 8 Zahlen: Die ersten zwei stehen für Stunden, die dritte und vierte für Minuten, die nächsten zwei für Sekunden und die letzten beiden für *frames* (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 94) bzw. (bei Auswahl des entsprechenden Zeitformats) für Millisekunden. Während die gewöhnlichen Zeiteinheiten selbsterklärend sind, ist dies bei *frames* nicht der Fall. Damit Menschen Bewegung auf dem Bildschirm als solche wahrnehmen, müssen mindestens 24 *frames* pro Sekunde gezeigt werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 72). Die Anzahl der *frames* variiert je nach Medium: 24 im Kino, 25 im Fernsehen und in Videos beim sog. *Phase-Alternating-Line-Verfahren* sowie 30 im Fernsehen und bei Videos des Systems des *National Television Systems Committee* (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 94). Um eine für den Zuschauer komfortable Lesegeschwindigkeit zu gewährleisten, darf ein *frame* nicht mehr als 0,625 Zeichen beinhalten (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 72).

Untertitel können unterschiedlich lang sein und werden dementsprechend auch unterschiedlich lang angezeigt. Die minimale Einblendzeit beträgt, wie schon erwähnt, eine Sekunde (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 85; REINART 2018: 161). Die Obergrenze wird oft auf sechs Sekunden gesetzt. Gottlieb (1994) begründet diese Zeitspanne von sechs Sekunden durch physiologische Besonderheiten, die den Menschen beim Reden dazu zwingen, alle 5-6 Sekunden eine Zäsur zu machen (cf. GOTTLIEB 1994: 110). Im Rahmen dieser Begründung folgen Untertitelungssegmente einfach der rhetorischen Logik der Rede (cf. GOTTLIEB 1994: 110).

Die Standzeit ist eng mit der Anzahl der Zeichen der Untertitel verbunden. Eine Untergrenze für die Zeichenzahl beim Untertiteln gibt es nicht, jedoch sind Untertitel mit weniger als 4-5 Zeichen selten (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 85). Allerdings gibt es eine Obergrenze. Diese ist zwar nicht universell, aber sehr gebräuchlich, und variiert zwischen ca. 30 bis 40 Anschlägen pro Untertitelungszeile (cf. REINART 2018: 184). Diese Zahl basiert auf der 6-Sekunden-Grenze und der Lesegeschwindigkeit. Es wird davon ausgegangen, dass Zuschauer bei zweizeiligen Untertiteln in sechs Sekunden bis zu 37 Zeichen pro Zeile (also insgesamt 74 Zeichen) lesen können, ohne sich übermäßig anzustrengen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 96). Die unter den Untertitelnden weit verbreitete 6-Sekunden-Regel wird also folgendermaßen errechnet:

Two frames allow for a subtitle space. Given that the cinema illusion requires the projection of 24 frames per second (and 25 in television), this means that subtitlers can enjoy 12 subtitling spaces per second. In six seconds, then, the total will be 72, which becomes 74 in companies using 37-character lines. (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 96)

Diese Regel basiert allerdings auf einer relativ niedrigen Lesegeschwindigkeit (140-150 Wörter pro Minute / 2,5 Wörter pro Sekunde) und wird hauptsächlich im Fernsehen verwendet (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 97). Es handelt sich hierbei jedoch um Richtwerte, die nicht in Stein gemeißelt sind (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 97). Die Lesegeschwindigkeit und dementsprechend die Länge von Untertitelungszeilen hängen mit dem Medium sowie mit Alter und Ausbildungsgrad der Rezipienten zusammen (cf. REINART 2018: 184). Untertitelungsunternehmen passen sich an und reagieren auf Veränderungen in der Filmindustrie und in der Dynamik des Alltags der Menschen. Auf Grund der Beschleunigung des

Alltagslebens, der höheren Auflösung der Videos und der zunehmenden Gewöhnung der Zuschauer an Untertitel kann die Anzahl der zu lesenden Wörter pro Minute / Zeichen pro Sekunde erhöht werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 84). Einige Unternehmen rechnen mit einer Lesegeschwindigkeit von 160 Wörtern pro Minute und verwenden Zeilen mit 39 Zeichen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 98). Manchmal wird die maximale Einblendzeit von sechs auf fünf oder sogar 4,5 Sekunden reduziert (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 98).

Im Fall dieser Arbeit handelt es sich um eine Dokumentation im Internet. Es wird hier die Meinung vertreten, dass die nicht normierte Untertitelung solcher Videos am ehesten dem DVD-Format ähnelt: Beide Formate werden auf einem relativ kleinen Bildschirm gezeigt (keine Kino-Leinwand) und es gibt die Möglichkeit, das Video zu pausieren. Darüber hinaus wird hier angenommen, dass der Zuschauer einer Internet-Dokumentation dem von DVDs ähnelt. Beim Fernsehen hingegen ist zu beachten: „[T]he profile of the television viewer is in general more heterogeneous and the subtitles have to satisfy all viewers“ (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 24). Das Publikum, das sich für fremdsprachige Dokumentarfilme interessiert, ist definitiv nicht so breit wie das des allgemeinen Fernsehens. Es ist jedoch anzumerken, dass die Bestimmung der genaueren Zielgruppe und ihrer Präferenzen weiterer soziologischer Untersuchungen bedarf.

Wie schon erwähnt, rechnet man bei DVD-Nutzern oft mit einer im Vergleich zum Fernsehen höheren Lesegeschwindigkeit. Es wird meistens mit 180 Wörtern pro Minute gerechnet (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 98). Aus diesem Grund wären die folgenden Werte für diese Arbeit passend:

180 words per minute		Seconds : frames	Spaces	Seconds : frames	Spaces
		01:00	17	02:00	35
		01:04	20	02:04	37
		01:08	23	02:08	39
		01:12	26	02:12	43
		01:16	28	02:16	45
		01:20	30	02:20	49
Seconds : frames	Spaces	Seconds : frames	Spaces	Seconds : frames	Spaces
03:00	53	04:00	70	05:00	78
03:04	55	04:04	73	05:04	78
03:08	57	04:08	76	05:08	78
03:12	62	04:12	76	05:12	78
03:16	65	04:16	77	05:16	78
03:20	68	04:20	77	05:20	78
				06:00	78

Abbildung 4: Äquivalenz von Sekunden/frames und Zeichen (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 99)

Allerdings müssen diese Angaben an die Sprache bzw. das Alphabet angepasst werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 85; REINART 2018: 156). In der russischsprachigen Literatur sind die Anweisungen in Bezug auf die Zeichenanzahl sehr disparat. Festgelegt sind nur die Normen für Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte – *ГОСТ Р 57767—2017* (cf. ФГУП «СТАНДАРТИНФОРМ» 2017: 2). Dort wird als Richtwert angegeben, dass nicht mehr als 76 Zeichen pro Untertitel (38 pro Zeile) verwendet werden sollten. DÍaz Cintas und Remael (2007) empfehlen für die russische Sprache 35 Zeichen pro Zeile (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 85). Da in den angegebenen Referenzen keine eindeutigen Grenzen genannt werden, wird in dieser Arbeit von einem mutmaßlich hohen Bildungsgrad der Zuschauer ausgegangen. Dementsprechend wird der Medianwert der oben genannten Anweisungen, der 36-37 Zeichen pro Zeile beträgt, als Orientierung herangezogen.

Die Visualität von Untertiteln bedingt die Tatsache, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom Bild abgelenkt wird (cf. GOTTLIEB 1994: 102 f.; SCHREIBER 2017: 66). Dies ist bei der Produktion des Filmes und seiner Untertitelung zu



berücksichtigen. Zahlreiche Untersuchungen beweisen, dass sich Zuschauer hauptsächlich auf die zentralen Fragmente, auf Gesichter und auf sich bewegende Objekte konzentrieren (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 68; SMITH 2013: 176, 178, 181 f.). Aus diesem Grund müssen sich Filmschaffende bewusst sein dass, wichtige Elemente, wenn sie außerhalb der Orte, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer anziehen, platziert werden, unbeachtet bleiben können (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 70). Dadurch, dass die Untertitel in das Bild eingefügt werden und dieses damit *belastet* wird, bleibt den Zuschauern noch weniger Zeit für die Bildbetrachtung und die Wahrscheinlichkeit für eine solche Nicht-Beachtung steigt (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 76). Deswegen muss die Aufmerksamkeit durch filmische Mittel manipuliert werden (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 71). Beispielsweise kann eine Verlängerung der Zeit, in der die Szene gezeigt wird, zu einer gründlicheren Betrachtung des Bildes führen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 73).

Um das Bild durch die Untertitel möglichst wenig zu beeinträchtigen, sollten sie so wenig Aufmerksamkeit wie möglich auf sich ziehen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 82; REINART 2018: 125). Aus diesem Grund werden Untertitel für Hörende auf zwei Zeilen, die nicht mehr als zwei Zwölftel des Bildschirms einnehmen, reduziert (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 82). Allerdings müssen die Zeilen so platziert werden, dass sie den meisten Standards, nach denen das Bild an den Bildschirm angepasst wird, entsprechen. Anders gesagt, um zu vermeiden, dass Untertitel abgeschnitten werden, müssen sie in einer sicheren Zone platziert werden. Um diese zu bestimmen, gilt es, einen Abstand von 10 % der Länge bzw. Breite von jeder der vier Seiten einzuhalten. Mit einer Auflösung von 720 x 576 Pixel wären es folglich 72 Pixel von rechts und links und 57 von oben und unten (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 82). Dieser Tatsache muss man sich bewusst sein. Allerdings sind diese Einstellungen in Untertitelungsprogrammen oft voreingestellt und müssen meistens nicht manuell konfiguriert werden (cf. REINART 2018: 185).

In europäischen Sprachen sind Untertitel horizontal und befinden sich am unteren Bildschirmrand (cf. REINART 2018: 176). Begründet wird dies damit, dass auf diese Weise das Bild minimal überdeckt wird. Darüber hinaus befinden sich sehr selten relevante Bildinformationen in dieser Zone (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 82). Die meisten Untertitel für Hörende bestehen aus zwei Zeilen. Im Falle von einzeiligen Untertiteln werden diese traditionell oftmals an die Stelle der unteren Zeile platziert, um dem Bild mehr Platz zu lassen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL

2007: 82). Allerdings tendieren einige Unternehmen dazu, einzeilige Untertitel in der oberen Zeile des unteren Bildschirmrandes zu platzieren (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 86). Sie begründen ihr Vorgehen damit, dass die Zuschauer sich daran gewöhnen, wenn die Untertitel immer an derselben Stelle anfangen, und somit keine Zeit mit Suchen verlieren (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 86). Die zweite Option ist allerdings eher für Kinos relevant, in denen die Distanz zwischen den Augen der Zuschauer und der Leinwand bedeutsamer ist (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 87).

Die Zuschauer sind es gewöhnt, Untertitel unten zu sehen, weswegen es nicht empfehlenswert ist, sie grundlos umzuplatzieren. Allerdings ist in folgenden Fällen eine Entscheidung für eine alternative Platzierung nötig:

- The background at the bottom of the screen is so light that the subtitles are illegible.
- Some important action is taking place at the bottom of the screen.
- Some essential data are displayed at the bottom of the screen while dialogue continues and must therefore be subtitled (examples are: other subtitles, inserts with dates or information about a speaker, or the broadcaster's logo) (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83).

Abgesehen von Untertiteln können im Film auch andere textuelle Elemente gezeigt werden. Ivarsson (1992) nennt die folgenden: Texte, die mit der Kamera aufgenommen wurden und für den Film relevant sind (Displays), z. B. Plakate, Briefe etc.; Texte, die nach dem Dreh hinzugefügt wurden (Captions), z. B. Orts- oder Zeitangaben; der Titel, die Credits, die Untertitler-Credits und das Copyright (IVARSSON 1992: 104 ff.). All diese Texte müssen ebenfalls berücksichtigt und mit den Untertiteln in Einklang gebracht werden.

In Dokumentarfilmen werden oft (bspw. bei Interviews) Angaben zum Redner oder andere Informationen eingeblendet. Wenn Filmschaffende damit rechnen, dass der Film Untertitelt wird, dann bauen sie diese Einblendungen extra etwas höher als an der für die Untertitel vorgesehenen Stelle ein (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83). Ist dies nicht der Fall und ist keine Einmischung in die Zusammensetzung des Bildes möglich, können die Untertitel umplatziert werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83; REINART 2018: 176). Díaz Cintas und Remael bieten folgende Lösungen an:

[S]ubtitles tend to be moved to the middle of the screen, just above the text appearing on screen. If the decision goes against re-positioning the subtitles, one of the strategies implemented consists in encasing them in a grey or black box that covers up (part of) the original data. (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83)

In einigen Fällen ist es auch möglich, Untertitel nach rechts oder nach links zu verschieben, um wichtige Informationen auf dem Bildschirm sichtbar zu lassen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83). Generell zeigt sich bei allen Medien allerdings die Tendenz, die Untertitel in der Mitte zu platzieren (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 88; REINART 2018: 176). Es gibt aber auch Unternehmen, die sowohl zentrierte als auch nach links verschobene Untertitel in derselben Sendung anwenden: erstere die meiste Zeit und letztere mit einem Gedankenstrich für Dialoge (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 88).

Obwohl viel dafür spricht, dass Untertitel den Zuschauer vom Bild ablenken, können sie, wenn geschickt genutzt, helfen, die Aufmerksamkeit zu lenken. Normalerweise lenkt der Ton die Aufmerksamkeit des Zuschauers (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 73). Im Fall eines fehlenden Tons oder für den Fall, dass der Audiotext für den Zuschauer unverständlich ist, ist das Zentrum der Aufmerksamkeit zerstreuter und schwieriger vorherzusagen (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 73). Bekannt ist aber, dass jeder Text auf dem Bildschirm die Aufmerksamkeit der Zuschauer automatisch anzieht (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 75). In Bezug auf Untertitel bedeutet dies, dass man, sobald Redesegmente ins Spiel kommen, sofort auf den Text der Untertitel achtet (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 75). Diese Erkenntnisse können helfen, den optimalen Platz für Untertitel zu finden, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu manipulieren.

Man darf allerdings nicht vergessen, dass eine Vielzahl an Verschiebungen der Untertitel Verwirrung stiften kann. Angesichts der begrenzten Zeit, die dem Zuschauer zur Verfügung steht, können die oben genannten Veränderungen den Prozess der Wahrnehmung erschweren (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83). Aus diesem Grund ist es, unabhängig davon, wo die Untertitel letztendlich platziert werden, empfehlenswert, die Untertitel meistens an der gleichen Stelle zu platzieren, weil die Zuschauer so einen Fixationspunkt haben (cf. REINART 2018: 179). Wenn doch Verschiebungen stattfinden (müssen), kann eine längere Einblendzeit oder eine frühere Einblendung eine Lösung sein (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 83 f.). Es gibt allerdings nicht eine einzige, richtige Lösung, die auf alle Fälle zutrifft, sondern

die Entscheidung muss immer individuell, alle Faktoren miteinbeziehend, getroffen werden (cf. REINART 2018: 127; DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 84).

Die Untertitelwahrnehmung kann auch durch die Trennung der Zeilen beeinflusst werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 86). Dabei versucht man sowohl die äußere Ästhetik als auch die linguistische Kohärenz zu berücksichtigen:

Choices regarding the physical distribution of text always try to balance between issues connected with the linguistics of subtitling, since respecting syntactic and semantic units promotes readability, and more purely visual aesthetic matters. (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 86)

Aus ästhetischer Perspektive sollte die obere Zeile kürzer sein als die untere, um so das Bild am wenigsten zu überdecken (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 87). Beim Trennen der Zeilen ist es allerdings wichtig, nicht nur ästhetische, sondern auch (und vor allem) linguistische Parameter zu berücksichtigen. Ein sinnvoller Zeilenumbruch kann helfen die Syntax (vor allem bei komplexen Sätzen) oder die Intonation besser zu verstehen (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 86; DECKERT 2013: 59). Zumeist wird die semantische Zeilentrennung in den Vordergrund gerückt, da sie das Lesen erleichtert und dementsprechend mehr Zeit für die Betrachtung des Bildes lässt (cf. GOTTLIEB 1994: 113). Grundsätzlich sollten „keine grammatikalisch oder inhaltlich zusammengehörigen Segmente wie Subjekt-Prädikat- oder Adjektiv-Substantiv-Kombinationen auseinanderreißen“ (REINART 2018: 173).

Bei allen Untertiteln bzw. bei ihrem Wechsel gilt eine ähnliche Kohärenz-Regel: „Every well-formed subtitle should read as a self-contained entity, but in utterances covering more than one segment, a consistent thread must be preserved“ (GOTTLIEB 1994: 110). Dies erleichtert die Rezeption, ein Ziel, das beim Erstellen von Untertiteln oft angestrebt wird (cf. REINART 2018:173).

In Bezug auf die Ästhetik der Untertitel gilt es anzumerken, dass Variationen der typografischen Präsentation im Bereich der Untertitel heutzutage nicht sehr präsent sind (cf. REINART 2018: 181). Meistens betreffen sie nur die Schriftart der Untertitel und die Hauptaufgabe dabei ist, die Lesbarkeit der Untertitel zu gewährleisten (cf. REINART 2018: 180). Die Farbe der meisten Untertitel ist heutzutage weiß (gelb bei schwarz-weißen Filmen) und es werden Schriften ohne Serifen bevorzugt (cf. DÍAZ

CINTAS / REMAEL 2007: 84; REINART 2018: 182). Diese Vorliebe wird allerdings nicht von modernen Untersuchungen gestützt (cf. REINART 2018: 182). Damit die Schrift auch auf hellem Grund zu sehen ist, werden die Buchstaben fast immer schattiert oder schwarz umrandet (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 84; REINART 2018: 181). Bei einem extrem hellen Hintergrund können sie auch in einem grau oder schwarz hinterlegten Textrahmen eingeblendet werden (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 84). Dabei kann die Intensität der Rahmenfarbe nach Bedarf eingestellt werden. Graue Rahmen werden meistens als weniger ablenkend betrachtet als schwarze und deswegen bevorzugt (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 84). Generell tendiert man zu umrandeten Buchstaben, weil sie die Bildkomposition spürbar weniger beeinträchtigen (cf. REINART 2018: 162). Verschiedene Schriftarten, Schriftgrößen und Schriftauszeichnungen werden selten eingesetzt (cf. REINART 2018: 181 f.).

Es ist wichtig, die Multisemiozität des Visuellen nicht aus dem Blick zu verlieren. Im Fall der Untertitel bedeutet das, dass der Zuschauer das Bild und den Text visuell wahrnimmt (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 64; GOTTLIEB 1994: 114; REINART 2018: 126, 158). Da Untertitel, wie schon erwähnt, im Vergleich zum Originalton mehr Zeit für ihre Wahrnehmung verlangen, müssen sie reduziert werden (cf. DECKERT 2013: 57; REINART 2018: 55, 146, 158; SCHREIBER 2017: 66).

Die Hauptherausforderung beim Untertiteln besteht darin, dass die Sprache die einzige semiotische Ebene ist, die sich verändert (cf. REINART 2018: 137). Das bedeutet, dass die Sprache das einzige Mittel ist, das dem Untertitler zur Verfügung steht, um „die bedeutungstragenden Ebenen zusammen kohärent interpretierbar zu machen“ (REINART 2018: 136 f.).

Gottlieb (1994) weist darauf hin, dass bei Untertiteln vor allem der „speech act“ (GOTTLIEB 1994: 104) im Fokus steht: „[V]erbal intentions and visual effects are more important than automatized lexical elements“ (GOTTLIEB 1994: 104). Laut Gottlieb (1994) erlaubt dies dem Untertitelnden mehr linguistische Freiheit (cf. GOTTLIEB 1994: 104) und rechtfertigt nötige Transformationen und die Tatsache, dass der Text an manchen Stellen unnatürlich  *klingt* (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 65). Die Unnatürlichkeit kann auch sprachenpaarbedingt sein:

Ein idiomatische und der pragmatischen Situation angemessene Äußerung kann in der Zielsprache deutlich mehr Sprechzeit erfordern als in der Quellsprache und/oder mehr Platz bei der graphischen Darstellung benötigen. (REINART 2018: 159)

Obwohl Untertitel nicht die einzige AVT-Form sind, bei der dies der Fall ist, wird diese Unnatürlichkeit auch durch andere Faktoren bedingt. Erstens wird sie durch Einschränkungen in Bezug auf die Zeit und die Platzierung verursacht (cf. REINART 2018: 149). Zweitens beeinflusst die Transformation der gesprochenen Sprache in einen geschriebenen Text das Endprodukt (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 65). Perego (2009) nennt folgende Merkmale dieses Wandels der gesprochenen Sprache in geschriebenen Text:

Subtitles show many features typical of written language, including: conciseness; lack of redundancy, or at least notably less than in spoken language [...]; high degree of textual organisation and accurate information planning; high informativity; explicitness in developing argumentations; excellent chaining of sentences; meaningful use of punctuation; high degree of cohesion and coherence, thanks to the extensive use of deictic and anaphoric referential elements; disambiguation of pronominal forms; specification of referents; specific and accurate lexical choices; and reconstruction of elliptical forms. (PEREGO 2009: 63 f.)

Es wird betont, dass bestimmte charakteristische Merkmale der gesprochenen Sprache, Dialekte und Akzente ausgelassen werden und dass grammatikalische und lexikalische Fehler ausgemerzt und „redundante und irrelevante Gesprächsteile“ (REINART 2018: 147) eliminiert werden (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 65; GOTTLIEB 1994: 106; REINART 2018: 127, 148 ff.). Das bedingt die graphische Kodierung, die den Regeln geschriebener Sprache folgt (cf. REINART 2018: 148).

Hier muss allerdings angemerkt werden, dass „die sprachliche Nivellierung“ (REINART 2018: 55) nicht nur bei Untertiteln zu finden ist (cf. REINART 2018: 55). Bei Untertiteln versucht man jedoch eine „Homogenisierung der Sprache“ (REINART 2018: 127) zu vermeiden und Intonationen und andere Charakteristika der Figuren bis zu einem bestimmten Grad durch Wortfolge, Wortwahl, rhetorische Fragen, Unterbrechungen und abgebrochene Sätze und andere syntaktische und lexikalische Mittel wiederzugeben (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 63; REINART 2018: 150 f.). Darüber hinaus werden hier graphische Mittel wie Satzzeichen, Hervorhebungen, Fett- / Kursivdruck etc. zu Hilfe genommen (cf. REINART 2018: 151).

Vulgäre Aussagen und Schimpfwörter werden oft neutralisiert (cf. ELLENDER 2015: 101). Dies wird dadurch erklärt, dass solche Wörter gesprochen eine andere Wirkung haben und weniger schockierend wirken als geschrieben (cf. REINART 2018: 127, 150). Das Gesamtbild kann aber durch eine akkurate Wortwahl, eine Anpassung des Registers und durch audiovisuelle Merkmale beibehalten werden (cf. ELLENDER 2015: 101).

Allerdings ist der Umfang der Kürzungen nicht nur durch den Wandel von gesprochener zu geschriebener Sprache bedingt, sondern wird auch durch „[d]ie Häufigkeit von Filmschnitten, die Komplexität der gesprochenen Dialoge, das Tempo ihrer Darbietung“ (cf. REINART 2018: 146) etc. beeinflusst. Auf Grund all dieser Faktoren kann die Reduzierung des Textes bei der Untertitelung 30-50 Prozent betragen (cf. DECKERT 2013: 57). Dies gelingt am besten durch Eliminierung von Wiederholungen im Bild und im Text (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 64; DECKERT 2013: 59).

Not every spoken utterance needs to be put down in writing: depending on the visual context, repetitive exclamations and certain formulaic phrases – such as greetings – may be left untranslated. On the other hand, verbal music and effects elements may have a semantic function beyond that of a backdrop to action and dialog. (GOTTLIEB 1994: 107)

Beim Untertiteln wird generell nach einer quantitativen Reduktion mit minimalen stilistischen und/oder denotativen Verlusten gestrebt (cf. GOTTLIEB 1994: 112). Im Idealfall geht es um eine „Informationskomprimierung [...] [und nicht um einen] Informationsverlust“ (cf. REINART 2018: 55).

#### **4 Der Dokumentarfilm als Herausforderung für die Untertitelung am Beispiel des Films *Drahtseilakt in Dresden – Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung***

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, am Beispiel des Films *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* Herausforderungen beim Untertiteln von Dokumentarfilmen aufzuzeigen und dafür Lösungen zu finden. Allerdings darf man nicht vergessen, dass ein tiefgehendes Verständnis des Textes nötig ist, um eine qualitative Übertragung in eine andere Sprache und ein anderes semiotisches System zu gewährleisten. Aus diesem Grund wird der ausgewählte Film zunächst mit Hilfe des narratologischen Ansatzes analysiert, woraufhin dann ein Filmabschnitt untertitelt wird.

##### **4.1 Narratologische Analyse des Filmes**

Um die narratologische Analyse anzuwenden, ist es nötig zu beweisen, dass es sich um einen narrativen Text handelt. Im vorliegenden Fall ist die narratologische Zugehörigkeit des ausgewählten Textes sowohl im weiteren als auch im engeren Sinne nicht zu bestreiten. Im weiteren Sinne, wie bereits beschrieben, geht es um ein Event oder eine Zustandsveränderung. Wie der Titel des Filmes *Drahtseilakt in Dresden – Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* schon verrät, geht es im engeren Sinne um die bekannte Rede von Helmut Kohl im Kontext der Wiedervereinigung Deutschlands. Obwohl nicht nur Kohls Rede im Film gezeigt wird, ist sie das wichtigste Ereignis in diesem Film. Sie entspricht auch der Minimalbedingung der Narrativität sowohl nach Schmid (2014) als auch nach Kuhn (2013) – „eine Zustandsveränderung in einem gegebenen zeitlichen Intervall“ (KUHN 2013: 78). Die Rede hat einen Anfang und ein Ende (Ausgangs- und Endzustand), und dauert eine bestimmte Zeit, d. h. sie hat eine temporale Struktur. Der Ausgangszustand sowie der Endzustand beziehen sich auf dasselbe Element. Da der ganze Film um diese Rede herum aufgebaut wird, kann man sogar von einer markierten Zustandsveränderung sprechen (cf. LAHN / MEISTER 2013: 212). Demzufolge gehört der Film zu narratologischen Texten im weiteren Sinne.

Im engeren Sinne zeichnet sich ein narrativer Text durch Repräsentation oder eine Vermittlungsinstanz aus. Moderneren Vorstellungen zufolge muss eine Geschichte „von einer oder mehreren nicht anthropomorph zu verstehenden narrativen Instanz(en) durch ein beliebiges Zeichensystem vermittelt oder



kommuniziert [werden]“ (KUHNS 2013: 73). In diesem Sinne kann die Kamera als Vermittlungsinstanz gesehen werden. Damit ist die Bedingung bereits erfüllt. Allerdings entspricht dieser Film auch dem Anspruch der früheren und konservativen Narratologie (nach Genette (2010)), nach dem die Repräsentation oft so verstanden wird, dass sie auf Sprache und einem menschlichen Erzähler basiert. Im ausgewählten Film wird die Geschichte hauptsächlich von einem der Filmautoren, Peter Limbourg, erzählt. Deswegen hat die Vermittlungsinstanz, die sowohl den konservativen als auch den moderneren Vorstellungen entspricht, auch eine feste Grundlage.

In der Narratologie wird der Text, wie schon erwähnt, hauptsächlich auf zwei Ebenen betrachtet, und zwar auf der Ebene der *histoire* (*Fabula, Story*) und des *discours* (*syuzhet*). Beim Untertiteln hat der Übersetzer in Bezug auf die *histoire* im Vergleich zum *discours* deutlich weniger Spielraum. Allerdings ist das Verständnis der Geschichte auf Ebene der *histoire* essenziell, um Entscheidungen über den *discours* zu treffen. Aus diesem Grund erscheint eine Analyse auf beiden Ebenen erforderlich.

In Bezug auf die *histoire* wird an dieser Stelle zunächst einmal mit der Geschichte als solcher, im Sinne von Lahn und Meister (2013) begonnen. Ihnen zufolge ist eine Geschichte „[eine] [c]hronologisch geordnete Sequenz aus der Teilmenge des Geschehens, die für die Bedeutungsabsicht des Erzähltextes relevant ist“ (LAHN/MEISTER 2013: 213). Der Film, der den Gegenstand dieser Arbeit darstellt, lässt sich auf der Ebene der *histoire* folgendermaßen beschreiben: Im November 1989 fuhr der junge Reporter Peter Limbourg gemeinsam mit Kameramann Jürgen Heck nach Dresden. Nach dem Mauerfall blieb das Westfernsehteam ein halbes Jahr in der DDR und berichtete über die Entwicklung der Situation. Unter zahlreichen Interviews, Reportagen und Begegnungen war der Besuch von Helmut Kohl der Höhepunkt ihrer Dienstreise. So wichtig scheint dem Team dieser Besuch, dass es nach 30 Jahren wieder nach Dresden fährt, um mit Zeitzeugen zu sprechen und die Bedeutung des 19. Dezember in Retrospektive zu betrachten. Über den ganzen Film hinweg ist dies die Handlung – „die handlungslogische Gesamtkonzeption, die den Zusammenhang aller erzählten Geschehnisse und Ereignisse von Anfang bis Ende organisiert“ (LAHN/MEISTER 2013: 219).

Bei dieser Geschichte kann man klar zwischen zwei Handlungssträngen unterscheiden: Einer handelt von der Reise des Fernseheteams in die DDR und der andere vom Besuch Helmut Kohls in der DDR. Zweiterer steht im Vordergrund, da es sich hierbei um den *Stoff* der Geschichte handelt. Unter Stoff versteht man „das Material, das vom Erzähler auf eine bestimmte Weise im Diskurs (*discours*) vermittelt und besonders strukturiert wird“ (LAHN/MEISTER 2013: 204).

Als Anmerkung am Rande ist wichtig, dass die Geschehnisse, obwohl es sich um reale Ereignisse handelt, durch das Prisma der Kamera, der Motivation der Autoren und der Auswahl des Gezeigten und Gesagten zum ästhetischen Konstrukt werden (cf. LAHN/MEISTER 2013: 200). Da bei dokumentarischen Formen Ereignisse aus der realen Welt präsentiert werden, ist den Rezipienten der Stoffkern oft bis zu einem bestimmten Grad bekannt. Interesse wird dadurch erzeugt, dass die Geschichte entweder mit neuen Details oder aus einer anderen Perspektive erzählt wird. Im ausgewählten Film geht es um die am 19. Dezember 1989 in Dresden gehaltene Rede von Helmut Kohl. Dieser Stoff ist aus verständlichen Gründen in Deutschland bekannter als in russischsprachigen Ländern, obwohl die Wiedervereinigung Deutschlands selbstverständlich sowohl auf Deutschland als auch auf die Sowjetunion Einfluss hatte. Deswegen ist es für deutsche Zuschauer einfacher, die mit diesem Stoff verbundene Idee und das Thema des Filmes, die Wiedervereinigung, zu identifizieren. Das Thema des Textes bedarf einer „Aktualisierung durch den Leser“ (LAHN/MEISTER 2013: 206) und kann dementsprechend selten objektiv bestimmt werden. Im Fall des Filmes *Drahtseilakt in Dresden – Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* gibt der Paratext – der Titel, der den relativ abstrakten ersten Teil „Drahtseilakt in Dresden“ im zweiten Teil konkretisiert – ein Indiz auf das Hauptthema, das schwer zu bestreiten ist.

Um die Struktur des Filmes besser zu verstehen und die Perspektive der Figuren im Blick zu behalten, kann es nützlich sein, die Aktanten in Orientierung an Julien Greimas genauer zu betrachten (cf. LAHN/MEISTER 2013: 226).

Die Aktanten repräsentieren sechs abstrakte Handlungsrollen, die von den erzählten Figuren eingenommen werden können: Subjekt (der ›Held‹), Objekt (das begehrte Objekt oder die gesuchte Person), Adressant (der Auftraggeber), Adressat (derjenige, der den Auftrag erhält), Adjuvant (der Helfer), Opponent (der Gegner). (LAHN/MEISTER 2013: 226)

Nach diesem Modell kann man den vorliegenden Film folgendermaßen strukturieren:

Aktuelle Perspektive	Subjekt	Objekt	Adressant	Adressat	Adjuvant	Opponent
Westfernsehteam (Peter Limbourg und Jürgen Heck)	Westfernsehteam (Peter Limbourg und Jürgen Heck)	Veränderungen in der DDR (u. a. Besuch Helmut Kohls und seine Rede)	Westfernsehen (die BRD)	Publikum des Westfernsehens	Interviewte, Kamera, Journalistenstatus, relevante Ereignisse	Andere Fernsehsender, Menschenmenge, unvollständige Informationen, Ostfernsehen (die DDR)
Helmut Kohl	Helmut Kohl	Einheit Deutschlands, Beruhigung der Bevölkerung	Regierung der BRD, Bevölkerung der BRD und der DDR	Gesamtdeutsches Volk, breite Öffentlichkeit	Delegationsmitglieder, die Befürworter der Wiedervereinigung	Regierung der DDR unter Modrow, Gegner der Wiedervereinigung
Befürworter der Wiedervereinigung	Befürworter der Wiedervereinigung	Einheit Deutschlands	Befürworter der Wiedervereinigung	Regierungen der DDR und der BRD	Regierung Kohls	Regierung Modrows
Hans Modrow	Hans Modrow	Erhalt zweier deutscher Staaten	Sowjetische Regierung	Bevölkerung der DDR, Siegermächte	Regierung Modrows, die Sowjetunion	Regierung der BRD unter Kohl, Befürworter der Wiedervereinigung
Gegner der Wiedervereinigung	Gegner der Wiedervereinigung	Erhalt zweier deutscher Staaten	Gegner der Wiedervereinigung	Regierungen der DDR und der BRD	Regierung Modrows	Regierung Kohls

Abbildung 5: Aktanten-Matrix

Wenn man die Perspektive vom Westfernsehteam (Peter Limbourg und Jürgen Heck) einnimmt, dann handelt es sich hierbei um das Subjekt, das das Objekt – die Veränderungen in der DDR nach dem Mauerfall, zu denen der Besuch Helmut Kohls und seine Rede am 19. Dezember signifikant beitragen – gezielt beobachtet. Da das Team vom Westfernsehen beauftragt wurde, handelt es sich bei letzterem auch um den Adressanten. Die Handlungen des Teams sind darauf ausgerichtet, dass sich das Publikum in der BRD ein Bild von der Situation und vom aktuellen Geschehen in der DDR machen kann; und zwar durch das Westfernsehen. Dementsprechend ist der Adressat das Publikum des Westfernsehens. Als Helfer oder Adjuvanten können folgende Akteure betrachtet werden: Menschen vor Ort, die Informationen und Meinungen geteilt und Interviews gegeben haben; die Kamera, die eine Aufnahme des Geschehens erlaubt; der Journalistenstatus, der dem Team Zugang zu verschiedenen Veranstaltungen und Informationen sowie das Aufnahmerecht gewährleistet; Veranstaltungen, bei denen relevante Informationen preisgegeben werden. Zu den Opponenten kann man Hindernisse jeglicher Art für das Team zählen: andere Fernsehsender und die Menschenmenge, die den Zugang zum Objekt erschwert hat; unvollständige Informationen (wie z. B. fehlende Informationen zu Kohls Rede). Indirekt kann man das Ostfernsehen als Opponenten betrachten. Obwohl im Film kaum auf die Konfrontation zwischen Ost- und Westfernsehen eingegangen wird, merkt Limbourg an, dass die Bürger der DDR dem eigenen Fernsehen keinen Glauben schenkten. Dies impliziert Konkurrenz zwischen dem Fernsehen des Ostens und des Westens und entsprechend auch zwischen Wahrheit und Propaganda. Diese Grundlage erhöhte die Notwendigkeit der Präsenz des westlichen Teams vor Ort.

Wenn man die Geschichte aus der Perspektive von Helmut Kohl (Subjekt) wahrnimmt, dann ist für ihn langfristig die Einheit Deutschlands und kurzfristig die Beruhigung der Bevölkerung das begehrte Objekt. Helmut Kohl agierte als Bundeskanzler Deutschlands im Namen der BRD-Regierung. Da die Regierung von der Bevölkerung gewählt wird, vertritt sie den Willen des Volkes. In dieser Hinsicht ist die Bevölkerung der BRD der Adressant des Regierungschefs. Darüber hinaus ist sein Besuch eine Antwort auf die Bitten der DDR-Bürger, dementsprechend fungieren letztere auch als Adressant. Der Adressat ist das gesamtdeutsche Volk und die breite Öffentlichkeit. Obwohl es am Anfang so scheint, als sei das ostdeutsche Publikum der einzige Adressat, da Kohl seine Rede mit einem Gruß aus der BRD an

die DDR anfängt, wendet er sich am Ende seiner Rede an beide deutschen Staaten: „Ich grüße hier von Dresden aus alle unsere Landsleute in der DDR und in der Bundesrepublik Deutschland. Gott segne unser deutsches Vaterland“. Im breiteren Kontext wird auch klar, dass die Wiedervereinigung Deutschlands ein international bedeutendes Ereignis ist. Kohl macht dies klar, indem er z. B. bei der Pressekonferenz nach dem Gespräch mit dem Ministerpräsidenten der DDR, Hans Modrow, sagt: „Alles, was wir tun, hat Auswirkungen auf die Entwicklung in Europa und wir sind uns dessen sehr sehr wohl bewusst“. Als Adjuvanten stehen ihm Mitglieder der westdeutschen Delegation und andere Befürworter der deutschen Einheit zur Seite. Als Opponenten agieren die Regierung der DDR, insbesondere Hans Modrow, sowie Gegner der Wiedervereinigung (vor allem aus der DDR).

Die Befürworter eines wiedervereinigten Deutschlands spielten eine wichtige Rolle. Sie haben z. B. durch Demonstrationen und die herzliche Begrüßung von Helmut Kohl die Wiedervereinigungsbewegung angespornt. Aus diesem Grunde nehmen sie einen wichtigen Platz im Film ein und verdienen auch eine Betrachtung ihrer Perspektive. Im Film werden Befürworter vor Ort, die sich hauptsächlich aus DDR-Bürgern und der westlichen Regierung zusammensetzen, gezeigt. Wie die Bezeichnung schon sagt, führt sie der Wunsch nach der deutschen Einheit (Objekt) zusammen. Die Besonderheit dieser Kategorie besteht darin, dass das Subjekt und der Adressant übereinstimmen. Diese Menschen sind sowohl Subjekt als auch Auftraggeber gleichzeitig. Sie können unterschiedliche Gründe dafür haben, dass sie sich auf unterschiedliche Weise für ein wiedervereinigtes Deutschland einsetzen, aber man kann sagen, dass der Wunsch ihnen selbst entspringt. Sofern man wollte, könnte man auch Umstände wie Not, den Drang nach Freiheit etc. als Auftraggeber betrachten. Der Adressat sind die deutschen Regierungen sowohl in der DDR als auch in der BRD. Die DDR-Bürger wollen ein vereintes Deutschland. Es spielt keine Rolle, welche Seite die Initiative ergreift. Da die DDR-Regierung näher an den unzufriedenen Bürgern der DDR ist und die Kritik ihr gegenüber einigermaßen routiniert ist, wird der Besuch der westdeutschen Regierung als ein außergewöhnliches Ereignis wahrgenommen, das große Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die westliche Regierung wird auch als Helfer im Kampf gegen die Hartnäckigkeit der DDR-Regierung gesehen. Im Gegensatz dazu wird die Regierung von Modrow, die sich gegen die deutsche Einheit einsetzt, als Opponent betrachtet.

Die oben beschriebenen Perspektiven sind vom Wunsch nach Wiedervereinigung geprägt. Um eine einseitige Betrachtung des Bildes zu vermeiden, lohnt es sich, die Situation auch aus der Perspektive der Gegner der Wiedervereinigung zu betrachten. Diese kann man, wie im Fall der Befürworter, in zwei Gruppen aufteilen: Modrow, der explizit als selbständige Figur im Film gezeigt wird, und andere Gegner der Wiedervereinigung (vor allem treue Bürger und Regierungsmitglieder der DDR, die von der Ideologie des Landes überzeugt und geprägt waren).

In Modrows Fall ist das Objekt, der Erhalt zweier separater Staaten. Als Adressant kann hier analog zur Regierung Kohls nicht das Volk gesehen werden, weil die Systeme sehr unterschiedlich aufgebaut waren und es in der DDR keine freien Wahlen gab. Die sowjetische Regierung im weiteren Sinne kann hier als Auftraggeber agieren, obwohl sie im Film kaum explizit gezeigt wird. Als Adressat fungieren sowohl die Bevölkerung der DDR, die unter Kontrolle gehalten werden soll, als auch die Siegermächte, auf deren Unterstützung die DDR zu ihrer Existenz angewiesen ist. Als Helfer agieren die Regierung Modrows und die Sowjetunion als Vormund der DDR. Da die Regierung Kohls und die Befürworter der Wiedervereinigung ein entgegengesetztes Ziel verfolgen, nehmen sie die Rolle der Opponenten ein.

Die Gegner der Wiedervereinigung werden (obwohl in deutlich geringerem Maße vertreten) ebenfalls als Gegengewicht zu den Befürwortern im Film gezeigt. Sie teilen das Objekt mit der Regierung Modrows und sind analog zu den Befürwortern auch selbst der Adressant. Der Adressat stimmt mit dem der Befürworter überein. Sie versuchen in erster Linie, die Regierungen der beiden deutschen Staaten von der Notwendigkeit zweier separater deutscher Staaten zu überzeugen. Ihnen zur Seite steht die Regierung Modrows, die ihre Meinung teilt. Als Opponent agiert die Regierung unter Helmut Kohl, die sich für die gegensätzliche Position einsetzt.

Eine solche semiotische Handlungsanalyse (cf. LAHN/MEISTER 2013: 226) hilft, sich einen Überblick über die Intentionen, Motive und Positionen der verschiedenen Handlungsfiguren zu verschaffen. Dies erweist sich für die Bestimmung der Rahmenbedingungen einer Übersetzung von Aussagen einzelner Figuren und für die Plausibilitätskontrolle als nützlich.

Allerdings muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass eine solche Analyse von den Interpretationen der Analysierenden geprägt ist. Selbstverständlich sind auch andere Interpretationen möglich. In Bezug auf die Untertitelung zeugt dies erneut

von der Bedeutung der Absprache zwischen Filmschaffenden und Übersetzern, vor allem im Kontext des Dokumentarfilms. Dies hat mit der Frage der Verantwortung von Filmschaffenden bezüglich der Informationen zu tun, die ihnen seitens der am Film Beteiligten anvertraut wurden. Da bereits auf die wichtige Rolle dieser Verantwortung im Dokumentarfilm eingegangen wurde, bleibt hier nur zu erwähnen, dass sie nicht komplett dem Übersetzer zugewiesen werden darf (cf. ROMERO-FRESCO 2019: 61).

Der oben beschriebene strukturalistische Ansatz hilft dabei, den Rahmen der Geschichte zu umreißen. Dabei werden die Figuren in ihren Handlungsrollen nur als Funktionsträger gesehen. Man darf sich allerdings nicht darauf beschränken. Selbstverständlich tragen diese Figuren durch ihre Funktionen zur Entwicklung der gesamten Geschichte bei. Sie werden instrumentalisiert, um eine „übergeordnete Bedeutung zu illustrieren“ (LAHN/MEISTER 2013: 230), im konkreten Fall, um die Geschichte über Kohls Rede und ihre Wirkung zu erzählen. Allerdings darf man, vor allem bei dokumentarischen Formen, in denen in der Realität existierende Personen gezeigt werden, auf die Charakterisierung dieser Figuren bzw. „ihre menschenähnlichen (anthropomorphen) Eigenschaften“ (LAHN/MEISTER 2013: 244) nicht verzichten. Darüber hinaus ist wichtig, im Kopf zu behalten, dass die Figuren, obwohl sie durch eine Vermittlungsinstanz in die erzählte Welt gelangen, bei dokumentarischen Formen nie nur „Textkonstrukte [...], die mit den Mitteln der Sprache erzeugt werden“ (LAHN/MEISTER 2013: 232) sind. Durch den Anspruch des Dokumentarfilms auf die Beziehung zur Realität teilen seine Figuren dieselbe ontologische Welt mit realen Personen und haben eine direkte Verbindung zu ihnen. Aus diesem Grund ist es nützlich, sich mit der Biografie dieser Personen auseinanderzusetzen und auf deren Grundlage relevante Informationen zu den realen Personen (z. B. soziale, politische und kulturelle Eigenschaften) den Informationen über die Figuren aus dem Filmtext gegenüberzustellen. Sie helfen dabei, das Verständnis für die Positionen und Eigenschaften der Figuren zu vertiefen und entstandene Hypothesen in Bezug auf sie zu bestätigen oder zu widerlegen. All dies kann sich auf die Übersetzung auswirken.

Wie aus der für diese Arbeit erarbeiteten Definition des Filmtextes hervorgeht, spielt die Wahrnehmung des Textes seitens der Rezipienten eine große Rolle. Damit dieser kommunikative Prozess (cf. LAHN/MEISTER 2013: 101) in der Übersetzung getreu dem Original stattfindet, ist es wichtig, zu verstehen, mit wem der Rezipient

*kommuniziert*. Da im gewählten Film die Figur des Erzählers als Vermittlungsinstanz ausgeprägt ist, verdient sie eine genauere Betrachtung.

Wenn man sich mit der Person Peter Limbourgs auseinandersetzt, findet man auf der offiziellen DW-Seite nur folgende Informationen: „Peter Limbourg ist ein deutscher Journalist. Seit dem 1. Oktober 2013 ist er Intendant der Deutschen Welle.“ (DW: *Peter Limbourg*). Dies weist bereits darauf hin, dass er Einfluss auf die Entwicklungsrichtung der DW und ihre Themen hat. Die Tatsache, dass er selbst als Schauspieler und Autor des Filmes *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* agiert, deutet schon auf die Bedeutung des Themas *Wiedervereinigung* für ihn hin. Betrachtet man seine Biografie, erfährt man, dass er aus einer Diplomatenfamilie stammt, Rechtswissenschaften studiert hat und viel journalistische Erfahrung in europäischen und orientalischen Ländern gesammelt hat (cf. „Peter Limbourg (Journalist)“, 2021). Sein Ausbildungsgrad lässt bereits auf das Register schließen, in dem seine Aussagen höchstwahrscheinlich verfasst sein werden. Es ist anzumerken, dass die Länder der ehemaligen Sowjetunion sowie andere russischsprachige Kulturräume laut der Biografie nicht zu seinem Fachgebiet gehören. Dies deutet bereits darauf hin, dass ihm während seiner Begegnungen mit den DDR-Bürgern die von der Sowjetunion geprägte Ideologie, die Lebensweise, die Weltanschauung und auch die Werte der DDR fremd gewesen sein mussten. Sein europaorientierter Lebensweg erklärt auch die Perspektive eines westdeutschen Bürgers und die Gegenüberstellung: *Wir im freien Westen und sie im bedrängten Osten*, die oft im Film zu hören ist.

Die Figur Peter Limbourg, die mit der Person Peter Limbourg eng verbunden ist, ist von hoher Relevanz, da sie die Rolle des Erzählers übernimmt. Wie bereits erwähnt, sind bei dokumentarischen Formen die Perspektiven, aus denen die Geschichte erzählt wird, also die Aspekte des *discours*, von großer Bedeutung und von großem Interesse. Aus diesem Grund spielt der Erzähltyp eine bedeutende Rolle. Obwohl viele verschiedene Stimmen und mehrere Perspektiven im Film dargestellt werden, werden sie alle durch den Haupterzähler, den Journalisten Peter Limbourg, in eine Geschichte eingeflochten. Im Rahmen der Klassifizierung von Hildick (1968) verfügt der Erzähler im ausgewählten Film über Eigenschaften zweier Erzähltypen: *First-Person Past (as if spoken)* und *First-Person Past (as if written)* (cf. HILDICK 1968: 29 ff.); darüber hinaus kann während des Zeigens der Archivaufnahmen von den jeweiligen Präsenzformen gesprochen werden. Der Erzähler berichtet über seine



eigene Reise (in der ersten Person) vor 30 Jahren (in der Vergangenheitsform). Man kann seine Ausdrucksweise allerdings weder der gesprochenen noch der geschriebenen Sprache eindeutig zuordnen. In den Szenen, in denen der Erzähler explizit gezeigt wird, spricht er spontan mit vielen charakteristischen Merkmalen der gesprochenen Sprache wie Zögerpausen, emotionalen Aufrufen („Oh mein Gott!“) und Füllwörtern („Und...ja, deutlich schmaler“). Wenn es um Fiktion gehen würde, könnte man in diesem Fall sagen, „[that the language] is made to fit the character“ (HILDICK 1968: 29). Bei der Dokumentarform hingegen kann sie dabei helfen, die Eigenschaften dieser Figur festzustellen. Im Gegensatz zu dieser Form des Ausdrucks ist die Off-Stimme nach den Regeln der geschriebenen Sprache strukturiert und verfügt über eine höhere Informationsdichte. Auf diese Weise wechseln sich diese beiden Formen im Laufe des Filmes ab.

In Bezug auf die Glaubwürdigkeit des Erzählten, die eines der wichtigsten Merkmale dokumentarischer Formen ist, trägt die Wahl der ersten Person zum Erreichen des Ziels bei. Da eine Erzählung in der ersten Person autobiographisch klingt, erhöht ein solcher Erzähltyp den Grad des Vertrauens.

Ein weiterer Vorteil dieses Erzähltyps ist die Möglichkeit des Erzählers, die Geschehnisse aus einer gewissen Distanz zu betrachten:

[T]hat is, the way it can be used to give the impression that the dust has cleared, that the action took place some time ago – possibly many years – and that the narrator has had the opportunity to see everything in perspective. (HILDICK 1968: 36)

Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass der Erzähler genug Zeit hatte, um das Ereignis, das er beschreibt, und die Situation darum herum zu analysieren, so dass er nun eine ausgewogene Meinung präsentieren kann, die Aufmerksamkeit, Vertrauen und Berücksichtigung verdient.

Der Erzähltyp der *Documentary* ist im Film teilweise auch zu finden. Bei diesem Typ wird die Geschichte mittels *Dokumente* (z. B. Briefe, Tagesbücher, Zeitungsartikel etc.) erzählt (cf. HILDICK 1968: 91 ff.). Betrachtet man die Aussagen der Zeitzeugen als Dokumente, so bilden sie zusammen mit Plakaten, begutachteten Unterlagen und historischen Fotos und Videos die Grundlage für diesen Erzähltyp. Allerdings müssen diese Dokumente im Rahmen dieses Typs das Gefühl vermitteln, dass sie selbst die Geschichte erzählen: „The general feeling seems to be that the

elements of the narrative – the characters, the plot, the setting – must appear to tell the tale themselves“ (HILDICK 1968: 91). Man sieht allerdings klar, dass sich diese Elemente im gewählten Film nicht selbst präsentieren, sondern vom Erzähler in eine kohärente Geschichte eingeführt werden. Dementsprechend kann der Erzähltyp *Documentary* in diesem Film nicht als vorrangig gelten.

In Bezug auf Genettes Konzept der *Fokalisierung* – „Möglichkeiten des Wahrnehmens und Wissens, die dem Erzähler als Beobachter des erzählten Geschehens zur Verfügung stehen“ (LAHN/MEISTER 2013: 104) – geht es im gegebenen Filmtext um eine *interne Fokalisierung* oder eine *Mitsicht* (cf. LAHN/MEISTER 2013: 108). Dies bedeutet, dass die „Wahrnehmungs- und Wissensmöglichkeiten an die einer spezifischen Figur gebunden sind“ (LAHN/MEISTER 2013: 108). Obwohl dank des Strebens nach einer objektiven Darstellung auch andere Meinungen gezeigt werden, wird die ganze Geschichte aus der Perspektive der Figur Peter Limbourg erzählt. Darüber hinaus wird diese Perspektive nicht geändert, d. h. es handelt sich um eine feste oder fixierte innere Fokalisierung (cf. LAHN/MEISTER 2013: 108). Es ist wichtig zu betonen, dass man bei diesem Konzept auf den sprachlichen Erzähler beschränkt bleibt.

Bei dieser Art der Fokalisierung erscheint der Erzähler weder als omnipräsent noch als allwissend, sondern als Meinungsträger (obwohl man sich durch das Zeigen verschiedener Meinungen um Objektivität bemüht). Für die Wahrnehmung des Filmtextes seitens der Rezipienten scheint diese Position glaubwürdiger, was insgesamt zur Authentizität des Werkes beiträgt (cf. LAHN/MEISTER 2013: 106).

Da sich das Konzept der Fokalisierung auf die Wahrnehmung und das Wissen beschränkt, kann es im Fall des ausgewählten Films durch das breitere Konzept der Erzählperspektive von Schmid ergänzt werden (cf. SCHMID 2014). Dadurch wird berücksichtigt, „inwieweit der Bericht des Erzählers durch dessen Überzeugungen, Normen, Wertungen und Mutmaßungen – das heißt, durch seine ideologische Position – gefärbt wird“ (LAHN/MEISTER 2013: 104). Nach Schmid werden fünf Parameter der Perspektive unterschieden: *perzeptive*, *ideologische*, *räumliche*, *zeitliche* und *sprachliche* Perspektive (cf. SCHMID 2014: 127 ff.). Diese Perspektiven können entweder *figural* oder *narratorial* sein, d. h. entweder auf die Figur oder auf den Erzähler selbst bezogen werden (cf. SCHMID 2014: 127). Die Betrachtung des gegebenen Filmtextes anhand dieser fünf Parameter ist bei einer

breiteren Analyse hilfreich, die ihrerseits hilft, beim Untertiteln bewusste Entscheidungen zu treffen.

Die perzeptive Perspektive bezieht sich auf die epistemologische Position der Erzählung. Während die sprachliche Erzählung kontinuierlich aus Sicht der Figur Peter Limbourg berichtet wird, ist dies beim Videokanal nicht so eindeutig. Dies ist auf die Präsenz einer weiteren Vermittlungsinstanz – der Kamera – zurückzuführen. Sichtbar wird dies insbesondere bei den Einstellungen, in denen Peter Limbourg selbst zu sehen ist. Aus dieser Perspektive betrachtet ist die Kamera die Haupterzählinstanz, die sich der Hilfe der Figur Peter Limbourgs bedient. In diesem Sinne ist diese Perspektive überwiegend narratorial.

Zwar ist die ideologische Perspektive mehr auf die Figur bezogen, jedoch wird sie auch durch die mit Hilfe der Kamera präsentierten Argumente unterstützt. Die Geschichte wird durch die Wahrnehmung des westdeutschen Journalisten geprägt. Seine Werte, wie Pressefreiheit, Demokratie, ein wiedervereintes Deutschland etc., bilden die Rahmenkonvention der Erzählung.

Bei der räumlichen Perspektive gewinnt wieder die Kamera die Oberhand. Es werden Szenen gezeigt, die Peter Limbourg selbst nicht sehen konnte, was er auch ehrlich zugibt. Dennoch werden sie den Zuschauern präsentiert. Es wird z. B. Kohls Rede aus der Nähe gezeigt, obwohl Peter Limbourg sagt, dass sein Team diese Rede nur aus der Ferne wahrnehmen konnte.

Die zeitliche Perspektive wird von der Figur Peter Limbourgs gesteuert. Er hat verfügt über die Fähigkeit, in seiner Erzählung in einem Zeitfenster von 30 Jahren vor und zurück zu springen, um unterschiedliche Aspekte in seine Geschichte aufzunehmen. Er weist hauptsächlich explizit auf die Zeitänderungen hin (z. B. „Herbert Wagner 30 Jahre später“). Die Kamera spielt hier eher die Rolle eines Assistenten, der beim Illustrieren und Vervollständigen der Geschichte hilft.

Da der Ansatz von Schmid (2014) hauptsächlich für verbale Texte geschaffen wurde, ist die Ausdrucksmöglichkeit in diesem Zusammenhang nur auf die Sprache beschränkt. Im Fall eines Filmes scheint es jedoch angemessen, diese Perspektive durch das Miteinbeziehen anderer Modalitäten (Video und Audio) zu ergänzen. In diesem Fall kann man von einer Ausdrucksperspektive sprechen. Im ausgewählten Filmtext werden sowohl durch sprachliche Beschreibungen des Erzählers als auch durch Kameraaufnahmen Informationen vermittelt. Die Kameraaufnahmen werden durch die sprachlichen Beschreibungen zusammengebracht und geordnet, beide sind

aber während des gesamten Filmes präsent und beeinflussen die Textwahrnehmung signifikant.

Fasst man diese Erkenntnisse im Rahmen der von Schmid (2014) vorgeschlagenen Matrix (cf. SCHMID 2014: 139 ff.) zusammen, sieht die Matrix folgendermaßen aus:

	Perzeption	Ideologie	Raum	Zeit	Ausdruck
Narratorial	x		x		x
Figural		x		x	x

Abbildung 6: Perspektiven-Matrix nach Schmid (SCHMID 2014: 139)

Aus dieser Matrix folgt, dass die narratoriale und die figurale Perspektive koexistieren und „die Entscheidungen für die Perspektive hinsichtlich der Parameter unterschiedlich ausfallen“ (cf. SCHMID 2014: 139). Dies bedeutet, dass es sich, anders, als es auf den ersten Blick scheinen mag, um eine *distributive* und nicht um eine *kompakte* Perspektive handelt (cf. SCHMID 2014: 139 ff.). Es sind also mehrere Aussagepositionen vorhanden. Das weist zunächst einmal erneut darauf hin, dass nicht nur die sprachliche Vermittlungsinstanz, sondern auch die Kamera beim Sprachtransfer berücksichtigt werden muss. Darüber hinaus wird durch die distributive Perspektive gezeigt, dass die Geschichte subjektiv ist. Die Kommentare aus dem Off verhindern die Möglichkeit, dass der Zuschauer das Geschehen komplett wie ein Augenzeuge wahrnimmt. Wenn die Figur Peter Limbourgs nicht aus dem Off erzählt, erscheint sie im Bild, was ebenfalls verhindert, dass man den Eindruck erhält, ein reiner Augenzeuge zu sein. All dies zeugt davon, dass die Filmschaffenden die Einmischung in das Filmmaterial nicht verstecken wollen. Durch ein offenes Bekenntnis zur Subjektivität, das bereits im Vorstehenden in Bezug auf Reflexion ausführlich beschrieben wurde, gewinnt der Film das Vertrauen des Zuschauers, was für dokumentarische Formen von großer Bedeutung ist.

Als Hauptziel der dokumentarischen Formen wird oft eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von Realitätsinformationen angesehen. Allerdings werden, wenn der Autor die Informationen interpretiert, Fakten zu Wissen. Hierbei handelt es sich um „interpretierte, d. h. auf ihren Bedeutungsgehalt oder ihre Relevanz hin ausgelegte

Informationen“ (LAHN/MEISTER 2013: 157). Dieses Wissen wird dann mit Hilfe der Erzählung weitergegeben. Wie Lahn und Meister anhand der Etymologie des Wortes *Wissen* zeigen, hatte das Wissen ursprünglich eine direkte Verbindung zur Augenzeugenschaft (cf. LAHN/MEISTER 2013: 156 f.). Diese Verbindung wird bei dokumentarischen Formen nach wie vor instrumentalisiert, unter anderem, um die Glaubwürdigkeit des Filmes zu erhöhen. Im ausgewählten Film sieht man ein klares Beispiel hierfür: Es werden Zeit- und Augenzeugen der Rede interviewt. Dabei werden ihre Aussagen – wird ihr Wissen – im gesamten Kontext des Filmes als Informationen oder Daten betrachtet und präsentiert. Durch den ständigen Rednerwechsel wird die „Ausschnitthaftigkeit des Gezeigten“ (HOFFMANN 2013: 307), die zur Authentizität des Films beiträgt, unterstrichen. Durch die Erzählung werden diese Ausschnitte logisch miteinander verknüpft. Darüber hinaus werden wichtige Elemente extra durch die Kamera hervorgehoben, um den Zuschauern das Verständnis zu erleichtern (cf. STANJEK 2013: 36). Die Verbindung der Elemente durch die Erzählung (sowohl auf Ebene der Sprache als auch des Bildes) trägt zur Vereinfachung der *Wissensbildung* (*Wissensaneignung*, *Wissensspeicherung* und *Wissensvermittlung*) bei den Rezipienten bei (cf. LAHN/MEISTER 2013: 158 ff.).

Zu den Besonderheiten von Dokumentarfilmen gehört, wie schon erwähnt, die Tatsache, dass die Kamera nicht überall dabei sein kann. Im Film geben Limbourg und Heck zu, dass sie einige wichtige Momente nicht aufzeichnen konnten. Aus diesem Grund muss auf Archivaufnahmen anderer Journalisten zurückgegriffen werden, um das Wissen der Augenzeugen zu vermitteln.

Darüber hinaus kann durch die *Informationsvergabe* die Wirkung auf den Rezipienten gesteuert werden. Da Erzähltexte Wissen bekanntermaßen „ganz gezielt mit Blick auf das rezeptionsästhetische Kalkül“ (LAHN/MEISTER 2013: 161) vermitteln, verfügen sie über Instrumente (z. B. Auslassungen, Andeutungen und Überraschungen), um das Interesse des Zuschauers aufrechtzuerhalten (cf. LAHN/MEISTER 2013: 161 ff.). Es ist wichtig, diese zu erkennen und beim Übersetzen zu berücksichtigen, damit die Spannung nicht durch zu früh preisgegebene Informationen ruiniert wird.

Im vorliegenden Film wird auf all diese Mittel zurückgegriffen. Am Anfang des Filmes, während der Szene im Zug, wird die generelle Situation im Osten nach dem Mauerfall beschrieben und die Rede Kohls (und sein Besuch generell) wird nur erwähnt. Genau beschrieben wird die Rede nicht, jedoch wird sie als „dieser 19.

Dezember“ oder als „absoluter Höhepunkt“ bezeichnet. Diese Anspielungen an das große, weltverändernde Ereignis tragen auch dazu bei, dass die Spannung steigt. Dann nennt Peter Limbourg das Ziel der Reise: „Wir wollen wissen, welche Bedeutung hat dieser 19. Dezember im Rückblick und was passierte hinter den Kulissen im Dezember 89.“ Zunächst einmal bedingt diese Fragestellung die Filmstruktur, bei der die Beteiligten und Zeitzeugen gebeten werden, diesen Ereignissen Revue passieren zu lassen. Darüber hinaus beinhaltet der Ausdruck *hinter den Kulissen* eine Anspielung auf unerwartete oder zuvor verborgene Informationen, also auf eine Überraschung. Des Weiteren kommt der Überraschungseffekt später ins Spiel. So wundert man sich, dass ein Politiker (Helmut Kohl) den Programmablauf ändert und solch wichtige Veränderungen (Wiedervereinigung) so spontan andeutet. Man sucht nach Erklärungen und diese werden vom Erzähler gegeben.

Darüber hinaus beeinflusst die *Informationsvergabe* die Sympathie der Rezipienten. „Leser sympathisieren in der Regel mit Figuren, denen in der Hierarchie der Informationsverteilung eine extreme Stellung zugemessen wird“ (LAHN/MEISTER 2013: 164). Dadurch, dass Peter Limbourg als Erzähler über die meisten Daten und Informationen verfügt, die er in die Geschichte einbaut, wird die Sympathie zu seinen Gunsten gelenkt. Abgesehen davon, dass das Vorhandensein einer Figur, mit der die Zuschauer sympathisieren können, zum Erfolg des Filmes beiträgt (cf. SEGER 1992: 53), erhöht die Sympathie für Peter Limbourg die Bedeutung seiner Meinung und das Vertrauen in seine Geschichte. Das sieht man z. B. in dem Moment, in dem die Meinung von Peter Limbourg nicht mit der von Hans Modrow übereinstimmt. Während ersterer darauf besteht, dass Modrow während Kohls Besuch ignoriert wurde, behauptet Modrow selbst: „es waren nicht nur Grüße für Helmut, es waren auch Grüße für Hans dabei“. Bei diesem Meinungskonflikt folgt man dem Erzähler, nicht zuletzt, weil man mehr mit ihm sympathisiert.

Damit das Vertrauen in den Erzähler und in das von ihm Erzählte erhalten bleibt, sollte man Mittel vermeiden, die die Verlässlichkeit des Erzählten in Frage stellen. Unzuverlässigkeit kann in drei Formen unterteilt werden: mimetisch, theoretisch und evaluativ (cf. LAHN/MEISTER 2013: 183). Bei der mimetischen Unzuverlässigkeit handelt es sich um widersprüchliche Angaben zu Personen, Orten und Zeiten. Deswegen ist es so wichtig, dass seitens der Rezipienten kein Zweifel an den faktischen Informationen aufkommt, um die Zuverlässigkeit des Erzählers und des

Erzählten zu bewahren. Im Falle der Untertitelung bedeutet das zum einen, dass faktische Informationen selbstverständlich richtig wiedergegeben werden müssen, zum anderen aber auch, dass ein besonderes Augenmerk auf Eigennamen, internationale Begriffe und bekannte Äußerungen gelegt werden muss

In Bezug auf die Zuverlässigkeit der Orte ist anzumerken, dass in den Szenen „dreißig Jahre später“ und in den Szenen der Archivvideos ganz klar dieselben Orte zu sehen sind. Dies ist selbstverständlich kein Zufall. In der Szene im Zug zu Beginn des Films erzählt Peter Limbourg: „Dreißig Jahre danach fahren Jürgen und ich noch ein Mal in die Elbestadt, um mit Zeitzeugen von damals zu reden.“ Dieses offene Bekenntnis zur expliziten Inszenierung trägt zum Authentizitätsgefühl bei. Implizite Inszenierungen, wie z. B. die Tatsache, dass westdeutsche Journalisten und Gesprächspartner während ihrer Interviews und Aussagen zur Kamera hin ausgerichtet sind, fallen nicht so stark auf, weil sie zu langjährigen etablierten Realismuskonventionen gehören (cf. HICKETHIER 2007: 183), und verursachen deswegen kein Betrugsgefühl.

Die theoretische Unzuverlässigkeit bezieht sich auf Situationen, in denen „die Aussagen des Erzählers in Bezug auf allgemeine Sachverhalte wenig angemessen oder unzutreffend sind“ (LAHN/MEISTER 2013: 183). Das Streben nach dieser Art von Zuverlässigkeit sollte den Übersetzer unter anderem zu einer strengen Plausibilitätskontrolle anspornen. Dabei müssen Aussagen, die den allgemeinen Kenntnissen widersprechen, sorgfältig geprüft werden.

Von evaluierter Unzuverlässigkeit spricht man, wenn die Bewertungen des Erzählers nicht überzeugend sind. Um das zu vermeiden, muss die Position des Erzählers in der Übersetzung, ähnlich wie im Original, verstärkt werden. In dem oben erwähnten Beispiel mit dem Meinungskonflikt Limbourg-Modrow wird die Meinung des ersteren durch die Bejahung seines Kollegen und die visuellen Inhalte (Plakate zur Unterstützung von Kohl) unterstützt.

## **4.2 Kommentierte eigene Untertitelung**

Der Film *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* wurde für diese Arbeit gewählt, da er über viele typische Besonderheiten des Dokumentarfilmes verfügt. Am Beispiel eines konventionellen Dokumentarfilms wird der Versuch unternommen, die am häufigsten auftretenden Herausforderungen beim Untertiteln von Filmen dieser Art zu bestimmen und es werden Vorschläge für

mögliche Lösungen unterbreitet, die potentiell auf die gesamte Filmform des Dokumentarfilms übertragen werden können.

Allerdings würde die Untertitelung des ganzen Filmes den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Aus diesem Grund wurde die Entscheidung getroffen, einen 5-minütigen Filmabschnitt (von Minute 13:19 bis Minute 18:30) zu untertiteln. Da im gewählten Abschnitt viele für einen Dokumentarfilm typische Bestandteile vorhanden sind (Aussagen von Zeitzeugen, Archivaufnahmen, Kommentare aus dem Off, Kommentare des Erzählers etc.), scheint er für die Ziele dieser Arbeit ausreichend zu sein. In dieser Arbeit wird lediglich ein Vorschlag für einen filmformspezifischen Ansatz zum Untertiteln unterbreitet. Seine Stichhaltigkeit ist noch durch die Anwendung auf anderes Filmmaterial zu beweisen.

Für die Untertitelung im Rahmen dieser Arbeit wurde das Programm *Subtitle Workshop* gewählt. Dieses Programm benötigt im Vergleich zu anderen Alternativen weniger Kapazitäten und ist deswegen für Computer mit unterschiedlicher Arbeitsleistung geeignet. Darüber hinaus wird dieses Programm (unter anderem) im Rahmen der Untertitelungskurse am FTSK der JGU verwendet. Dadurch, dass die Autorin der vorliegenden Arbeit bereits mit diesem Programm vertraut war, gestaltete sich die Arbeit mit dem Programm leichter und es wurden technische Schwierigkeiten vermieden. Zu den Vorteilen des Programms gehört auch die Tatsache, dass es mehr als 50 Untertitelungsformate unterstützt und dass das Spotten sowohl im Zeit- als auch im Frames-Format erfolgen kann. Darüber hinaus wird der Untertitelnde über Rechtschreibfehler und unzulässige Zeichen informiert. Gleiches gilt für die Überschreitung von eingestellten Grenzen in Bezug auf die Zeichenzahl und die Einblendzeit. Obwohl die Funktionen dieses Programms im Vergleich zu einem vollwertigen bzw. professionelleren Programm eingeschränkt erscheinen können (z. B. da es nicht über eine eingebaute Video-Montage-Funktion verfügt), reichen sie aus, um inhaltliche Aspekte der Untertitelung, die im Fokus dieser Arbeit stehen, zu behandeln. Der größte Vorteil dieses Programms besteht darin, dass es kostenlos zugänglich ist. Dadurch wird ein von Díaz Cintas und Remael (2007) beschriebene Hindernis überwunden: „One of the most serious obstacles for the subtitler has traditionally been the prohibitive price of these subtitling programs“ (DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 71). Dies macht *Subtitle Workshop* zu einem optimalen Programm für die Verwendung im Studium und zu Forschungszwecken.



In Bezug auf die Komposition des Filmes wird Kohls Rede als solche als Klimax der Geschichte betrachtet. Dementsprechend stellt der zu untertitelnde Abschnitt diesbezüglich einen Teil der Entwicklung und der Vorbereitung auf diesen Höhepunkt dar. Nach der Einleitung und der Kontextbestimmung kommt es zu einer Auseinandersetzung mit der Situation und mit den Positionen der verschiedenen Teilnehmer. Der Abschnitt beginnt mit der Gegenüberstellung der Wahrnehmungen in Bezug auf Kohls Besuch seitens der Vertreter des Westens und des Ostens.

Die ersten Aussagen kommen vom Kameramann Jürgen Heck, der beide Male (1989 und dreißig Jahre später) zusammen mit dem Reporter Peter Limbourg nach Dresden gereist ist. Wie aus Abbildung 5 hervorgeht, gehört er zum Westfernsehteam und vertritt die gleiche Meinung wie Peter Limbourg. Seine Funktion im Film ist es, die Äußerungen Peter Limbourgs zu bestätigen. Dies gelingt entweder durch eine explizite Bejahung oder durch Vervollständigung der gemeinsamen Geschichte. Das ist für den konkreten Film und für dokumentarische Formen generell relevant, weil in diesem Fall das Publikum nicht einen einzigen Menschen sieht, der eine bestimmte Meinung vertritt, sondern mindestens zwei. Dies trägt dazu bei, dass die Äußerungen der Figuren von den Zuschauern als weniger subjektiv wahrgenommen werden.

Aus den im bisherigen Verlauf der Arbeit beschriebenen Gründen werden die Aussagen in Untertiteln im Vergleich zum gesprochenen Wort reduziert. Es wird immer der Versuch unternommen, sich auf die quantitativen Reduktionen zu beschränken und möglichst wenige qualitative zuzulassen.

Im ersten Satz des zu untertitelnden Abschnitts heißt es: *Das hat die Situation nicht verbessert, weil es wurde natürlich immer enger. – Лучшее от этого не стало: <sup>3</sup> места становилось всё меньше.*

Im ersten Satz kann man auf die Übersetzung von „natürlich“ verzichten, da dieses Wort hauptsächlich der Verstärkung der Aussage dient, die allerdings ohnehin schon sehr aussagekräftig klingt. Aus diesem Grund kann dieses Wort als Merkmal der gesprochenen Sprache gesehen werden und ist deswegen der erste Kandidat für die nötige Reduktion. Bei der obenstehenden Aussage handelt es sich um ein Satzgefüge, da durch die Konjunktion „weil“ zwei Teile mit einander verbunden werden. Diese Verbindung kann auf Russisch mit *потому что* oder *так как* (м.к.)

---

<sup>3</sup> „/“ steht für eine Zeilentrennung in den Untertiteln.

übersetzt werden. Da beide Varianten ziemlich lang sind und Abkürzungen generell die Lesegeschwindigkeit verlangsamen, handelt es sich hierbei nicht um die beste Lösung. Die kausale Verbindung kann im Russischen alternativ auch durch einen Doppelpunkt ausgedrückt werden. Unter Untertitelungsbedingungen ist dies eine gute Lösung, da der Doppelpunkt wenig Platz einnimmt und den gewünschten Inhalt vermittelt. Da dokumentarische Formen oft auf die kausalen Verbindungen zurückgreifen, wird diese Lösung oft angewandt.

*Als er ausstieg, die ganze Masse, grade die Journalisten, und grade die aus dem Westen, die waren gewohnt, sich nah ranzukämpfen.*

Der zweite Satz ist komplex. Man merkt die Spontanität der Aussage daran, dass der Sprecher mehrere Versuche unternimmt, den Satz weiterzuführen und ihn zu ergänzen. Darüber hinaus zeugen das Verb *‘rankämpfen*, die Präzisierung *grade* und die Angabe *aus dem Westen* vom umgangssprachlichen Charakter des Satzes. Die inhaltliche Botschaft ist: Der Kanzler stieg aus und wurde hauptsächlich von westlichen Journalisten umzingelt, weil diese es gewohnt waren, ihrem Ziel mit allen Mitteln möglichst nah zu kommen. Ins Russische kann diese Aussage folgendermaßen übersetzt werden:

*Когда он появился, / его сразу окружили журналисты.*

*Журналисты с запада привыкли / пробиваться к своей цели.*

*(Als er erschien, / wurde er sofort von Journalisten umzingelt.*

*Journalisten aus dem Westen waren es gewohnt, /sich zu ihrem Ziel ranzukämpfen.)*

Auf Russisch besteht die Möglichkeit, die gegebene Struktur ebenso wiederzugeben. Allerdings ist sie, genau wie auf Deutsch, in der geschriebenen Version schwierig zu lesen. Aus diesem Grund werden die Merkmale der spontanen Rede (Fehlstart und Wiederholung) eliminiert.

Darüber hinaus ist der Originalsatz zu lang, um in einem einzigen Untertitel vollständig angezeigt zu werden. Die Entscheidung, an welcher Stelle der Originalsatz in zwei kürzere geteilt wird, ist durch das Streben, die einzelnen Untertitel maximal sinnvoll und selbstständig zu machen, bedingt.

Um den informellen Ton der Aussage zu vermitteln, wird das Verb *‘rankämpfen* als *пробиваться* übersetzt. Dieses Verb ist auf Russisch umgangssprachlich konnotiert. Mit den *Journalisten aus dem Westen* sind die Journalisten aus dem Westen Deutschlands, also aus der BRD, gemeint. Da diese Variante kürzer ist,

könnte man sie als besser geeignet für die Untertitelung betrachten. Verwendet man sie jedoch, gehen dabei die Umgangssprachlichkeit sowie die wichtige und oft vorkommende Ost-West-Teilung, die für das Filmthema von großer Bedeutung ist, verloren. Aus diesem Grund wird die Bezeichnung der Journalisten nahe am Text übersetzt.

Das Verb *aussteigen* bezieht sich auf das Aussteigen aus dem Auto, mit dem der Bundeskanzler anreiste. Im Russischen wird es durch das Verb *появиться* (erscheinen) ersetzt, da der Ausdruck mit *aussteigen* auf Russisch grammatikalisch die Ergänzung *aus dem Auto* verlangt. Diese Präzisierung beansprucht jedoch viel Platz und ist nicht erforderlich, weil diese Information narratorial durch die Kamera vermittelt wird. Aus semiotischer Perspektive bedeutet das, dass diese Informationen auf Grund der intersemiotischen Natur des Filmes dem anderen Kanal (Video) entnommen werden können.

Die Aussage endet folgendermaßen: *Das war schon eine irre Situation*. Eine Übersetzungsmöglichkeit wäre: *Просто безумие* (einfach Wahnsinn). Da klar ist, dass es sich um die Vergangenheit handelt, wird das Verb *sein* ohne Informationsverlust gestrichen. *Irre Situation* wird als *безумие* (Wahnsinn) zusammengefasst und der umgangssprachliche Ausdruck des Überlegens *schon* wird durch *просто* wiedergegeben.

In der nächsten Passage spricht die Figur Peter Limbourgs. Er führt den Gedanken von Jürgen Heck fort, und beschreibt die Stimmung auf der Straße und kommt schrittweise auf die Konfrontation zwischen den west- und ostdeutschen Regierungschefs zu sprechen.

*Die Straße war ein Stück, glaube ich, abgesperrt. Aber das hat nichts mehr genutzt.*

Diese beiden Sätze können in einem einzigen Untertitel wiedergegeben werden. Die Überlegung *glaube ich* hat in Bezug auf die *histoire* keine Bedeutung. In Bezug auf den *discours* spielt sie aber eine wichtige Rolle. Sie zeigt die Zweifel des figuralen Erzählers, was ihn menschlich macht und dementsprechend die Sympathie ihm gegenüber erhöht. Diese ist, wie schon erwähnt, ein wichtiger Bestandteil des Vertrauens, der für dokumentarische Formen von großer Bedeutung ist. Darüber hinaus wird diese Vermutung narratorial durch ein Archivvideo bestätigt. Dies trägt ebenfalls zur Erhöhung des Vertrauensgrades bei. Aus diesem Grund wurde die Entscheidung getroffen, diese Überlegung in der Übersetzung beizubehalten: *По-*

*моему, улицу частично оцепили. / Но это не помогло. (Ich glaube, die Straße war teilweise abgesperrt. / Dies hat aber nicht geholfen.)*

Peter Limbourg beschreibt weiter: *Da war einfach eine solche Euphorie. Die Leute sind wirklich hier, hier, in Scharen angeströmt. Und diese „Helmut, Helmut“-Rufe. Und auch für Modrow muss das ja eigentlich bitter gewesen sein, ne? Du bist hier der Vertreter deines Landes und dann wirst du aber eigentlich völlig ignoriert und es geht nur um den großen mächtigen Mann aus dem Westen.*

Beim Übersetzen von *Euphorie* sind viele Lösungen auf Russisch möglich (z. B. воодушевление, энтузиазм). Sie wären höchstwahrscheinlich in einem geschriebenen Text oder im Falle einer Synchronisation zu bevorzugen. Allerdings ist im vorliegenden Fall die Spezifik der Untertitelung zu beachten. Die wichtigste und die offensichtlichste Besonderheit der Untertitelung als Übertragungsverfahren ist „das Nebeneinander von gesprochenem Originalton und geschriebenem Übersetzungstext“ (REINART 2018: 140). Obwohl die Frage nach der Nähe zum Originaltext in der Translationswissenschaft generell schon längst als veraltet gilt, wird sie bei der Untertitelung wieder gestellt (cf. REINART 2018: 140 f.). Obwohl es diesbezüglich in der akademischen Welt keine Einigkeit gibt (cf. REINART 2018: 140), scheint es vernünftig zu sein, wenn möglich, eine textnahe Option zu wählen. Dadurch kann es gelingen, „die Zuschauererwartungen zu erfüllen und/oder dem Fremdsprachenkundigen den Zugang zum Original zu erleichtern“ (REINART 2018: 141). Das Vertrauen der Zuschauer und das Gefühl der Authentizität scheinen, vor allem im Falle der dokumentarischen Formen, gute Argumente für eine textnahe Übersetzung zu sein (cf. REINART 2018: 142).

In erster Linie muss man auf internationale Wörter und weit verbreitete Redewendungen achten. Das Beibehalten ähnlicher Wörter und der Reihenfolge der Satzbestandteile in Untertiteln erhöht den Vertrauensgrad gegenüber dem Untertitler und dem Film generell und ist deswegen die häufigste Lösung (cf. REINART 2018: 53 f., 140). Im Umkehrschluss kann die antonymische Übersetzung zu Zweifeln an der Richtigkeit der Übersetzung führen (cf. GOTTLIEB 1994: 111 f.; REINART 2018: 120).

Das Wort *Euphorie* mit seinem griechischen Ursprung klingt auf vielen Sprachen, unter anderem auch auf Deutsch und auf Russisch, ähnlich, deswegen ist es wünschenswert, das Wort in der Übersetzung nicht durch Synonyme mit anderer Wurzel zu ersetzen, um kein Misstrauen gegenüber dem Untertitler zu wecken.

Ähnlich gestaltet sich die Situation mit dem Wort *ignoriert*. Da dieses Wort auf Grund seiner internationalen Natur von den meisten Zuschauern verstanden wird, wird es in der obenstehenden Aussage wörtlich ins Russische übertragen. Das Prinzip, nahe am Text zu bleiben, wird aus den gleichen Gründen auch auf die Satzebene übertragen. Deswegen versucht man in solchen Fällen, wenn möglich, die Satzstruktur auch beizubehalten (cf. GOTTLIEB 1994: 114).

Der Ton der Aussage Limbourgs ist ebenfalls umgangssprachlich. Das sieht man unter anderem an der Beschreibung *eine solche* (Euphorie), der Wiederholung (*hier, hier*), der Refrainfrage (*ne?*) und der Verwendung von *du* statt *man*. Dieser Ton wird in der russischen Übersetzung durch das umgangssprachliche Adverb *наверняка* (*sicher*) und die Beibehaltung der Du-Form wiedergegeben.

Allerdings darf die Umgangssprache in der Übersetzung nicht in Slang übergehen, da dies nicht dem Ton der Erzählung entspricht. Ganz im Gegenteil zeugen gehobene Redewendungen wie *in Scharen angeströmt* oder *bitter sein* von der Tendenz, die Umgangssprachlichkeit durch gehobene Redewendungen auszugleichen.

Darüber hinaus ist in dieser Szene nicht nur die Kommunikation mit dem Zuschauer, sondern auch mit dem Kameramann zu sehen. Sie ist an der Intonation, der Körperhaltung (vor allem in der vorherigen Passage), dem impliziten und expliziten Zuwenden an den Kollegen sowie dessen Antworten klar erkennbar. Da ausreichend außersprachliche Hinweise auf diese Kommunikationsform vorhanden sind, ist es beim Untertiteln möglich, auf sprachliche Elemente (z. B., *ne?*), die das gleiche vermitteln, zu verzichten.

Da die Situation in der DDR und der gesamte situative Kontext dem deutschen Publikum höchstwahrscheinlich bekannter sind als dem russischen, empfiehlt es sich, die Wissenslücken, wenn möglich, mit Hilfe der Untertitel zu schließen. Die Generalisierung *der Vertreter deines Landes* für Modrow bietet eine gute Möglichkeit, zu verdeutlichen, welchen Posten er innehatte. Bezeichnet man ihn im Russischen als Regierungschef (глава правительства), stellt dies seine Funktion und Bedeutung verständlicher dar als die offizielle Postenbezeichnung –Vorsitzender des Ministerrats (Председатель Совета Министров). Eine Verdeutlichung ist hier vorteilhaft, da sie zur Logik der Geschichte beiträgt. Wenn man weiß, dass sowohl Kohl als auch Modrow den gleichen Posten bekleiden, stellt sich die Frage nach der Hierarchie nicht.

Allerdings ist hier anzumerken, dass solche Präzisierungen Recherchen erfordern, um die richtige, der Realität entsprechende Bezeichnung zu wählen. Beim Untertiteln von Dokumentarfilmen muss man generell im Hinterkopf behalten, dass man es mit Fakten zu tun hat. Dementsprechend spielt die Wahl der Termini eine deutlich größere Rolle als bei fiktiven Texten (cf. GOTTLIEB 1994: 111).

Die Beschreibung von Kohl als *groß* und *mächtig* wird in der Übersetzung auf *wichtig* (важный) reduziert. Dadurch wird der Inhalt wiedergegeben und es wird durch die Verkürzung der Synonymreihe Platz gespart. Obwohl Adjektive oft reduziert werden, kann diese Beschreibung nicht komplett weggelassen werden, da sie inhaltlich relevant ist.

Durch die Kamera wird narratorial über die Menschenmenge und ihre Stimmung, die durch das Plakat „Freiheit, Gleichheit, Einheit“ ziemlich deutlich vermittelt wird, berichtet. Dieses Plakat bzw. dessen Aufschrift, die Ivarsson (1992) den *Displays* zuordnet, beinhaltet ebenfalls Filminformationen. Dieses Plakat bleibt über zehn Sekunden im Fokus. Dies erlaubt es dem deutschen Publikum ohne Zweifel, diese Botschaft zu lesen. Da sie nicht, wie es bei Aufschriften an anderen Stellen des Filmes der Fall ist, artikuliert wird und Zuschauer, die der deutschen Sprache nicht mächtig sind, die Aufschrift nicht lesen können, bleibt das Zielpublikum in Bezug auf diese Mitteilung ratlos. Allerdings ist sie inhaltlich wichtig, weil sie als Argument für die Position von Peter Limbourgs fungiert. Darüber hinaus wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer offensichtlich auf dieses Plakat gelenkt und bei denjenigen, die die Aufschrift nicht lesen können, könnte das Gefühl entstehen, dass ihnen etwas vorenthalten wird. Wie in Bezug auf den Realismus im Dokumentarfilm schon beschrieben wurde, wirkt sich dieses Gefühl negativ auf die Authentizitätswirkung, die von großer Bedeutung für den Dokumentarfilm ist, aus (cf. HATTENDORF 1999: 69). Aus diesem Grund ist es Aufgabe der Untertitelnden, diese Botschaft zu vermitteln. Da das Plakat gleichzeitig mit dem gesprochenen Text des Erzählers gezeigt wird, muss der Text auf dem Plakat vom gesprochenen Text getrennt werden. Um Schriften auf dem Bildschirm wiederzugeben, werden traditionell eckige Klammern verwendet (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 108). Um die Trennung zu unterstreichen, kann zusätzlich noch eine andere Farbe verwendet werden.

Der Text auf dem Plakat muss in der Zeit, in der das Plakat selbst zu sehen ist, angezeigt werden. Es wäre logisch, ihn zwischen den beiden Aussagen des Erzählers

einzublenzen, jedoch gibt es zwischen ihnen nicht ausreichend Pause, so dass dieser Text später angezeigt werden muss. Um die Aufteilung der Untertitel beizubehalten, ist die einzige andere Möglichkeit, den Text nach dem ersten Untertitel (*Die Straße war ein Stück, glaube ich, abgesperrt. Aber das hat nichts mehr genutzt.*) einzubauen. Die relativ langsame Redegeschwindigkeit Limbourgs erlaubt es, den Rest seiner Aussage nach Einblendung der Plakataufschrift so anzuzeigen, dass die internationalen Wörter gleichzeitig zu hören und in den Untertiteln zu sehen sind. Das bedeutet, dass die oben beschriebenen Prinzipien eingehalten werden.

Es ist nicht zu übersehen, dass sich die Beschreibung von Peter Limbourg nur auf die Befürworter der Wiedervereinigung bezieht (Euphoriegefühl, ‚Helmut‘-Rufe). Wie aus Abbildung 5 hervorgeht, ist deren Opponent, wie auch der von Limbourg selbst, die Regierung Modrows. Das bedeutet, dass seine Aussage keine neutrale Beschreibung der Situation ist, sondern ein Versuch, seine Meinung zu verstärken. Aus diesem Grund ist es wichtig, möglichst viele Argumente, die der Autor vorbringt, in den Untertiteln wiederzugeben.

Im Dokumentarfilm werden mit Anspruch auf Objektivität oft mehrere Meinungen bzw. Blickwinkel gezeigt. In diesem Fall wird, um fair zu bleiben, das Wort dem Opponenten (siehe Abbildung 5) gegeben. Allerdings wird diese Aussage schon im Voraus vom Erzähler aus dem Off bewertet.

*Hans Modrow erinnert sich etwas anders an die Situation.*

Der wertende Unterton wird auch auf Ebene des Bildes unterstützt. Während Limbourg spricht, wird ein Archivvideo gezeigt, das mit einer subjektiven Kameraeinstellung – von oben – gedreht wurde. Dadurch entsteht das Gefühl der Allwissenheit des Erzählers, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass im Laufe des Filmes, zugunsten der Glaubwürdigkeit des Gezeigten, meistens die Perspektive der Menschen eingenommen wird (cf. STANJEK 2013: 29).

Da (zu diesem Zeitpunkt) Modrow der Einzige ist, der eine solche Meinung vertritt, und keine Argumente für seine Meinung vorgebracht werden, hört man einen ironischen Unterton, während diese Aussage eingeführt wird. Es wirkt, als handle es sich bei den Worten Modrows nur um eine subjektive Position, die nicht die reale Lage beschreibt. Da diese Ironie von Nicht-Muttersprachlern kaum zu erkennen ist, sollte sie in den Untertiteln einigermaßen deutlich gemacht werden. Hierfür kann man die relativ objektiven *Erinnerungen* durch eine eher *subjektive* Meinung ersetzen: *Ханс Модров, однако, немного другого мнения. (Hans Modrow war*

*etwas anderer Meinung.*) Durch die Kollision der Qualifikation als *немного* (etwas) und der nachfolgenden Aussage, wird der ironische Charakter der Aussage klar.

Hans Modrow äußert sich folgendermaßen: *Die Begrüßungen dort am Hotel waren sehr gemischt. Es waren nicht nur Grüße für Helmut, es waren auch Grüße für Hans dabei, der ja mal jahrelang in Dresden tätig war - auch mit Lösungen: „Unser Hans, der kann 's!“.* Also, *ich hatte auch ein Mittel – einen Heimvorteil.*

Im ersten Satz weist Modrow darauf hin, dass die Begrüßungen gemischt waren; damit meint er, wie er im nächsten Satz verdeutlicht, dass sowohl Kohl als auch er begrüßt wurden. Da er von Begrüßungen und nicht etwa von Ausrufen spricht, wird die Reichweite der *Gemischtheit* kleiner, weil in diesem Kontext nur zwei Personen hätten begrüßt werden können. Auf diese Weise bezieht sich *gemischt* nur auf ihn und Kohl. Dies wird in der Übersetzung genutzt: *У отеля встречали нас обоих.* (*Am Hotel wurden wir beide empfangen.*)

Während Modrow spricht, versucht er, seine Aussage möglichst objektiv klingen zu lassen. Um dies zu erreichen, spricht er von sich in der dritten Person, um seine Worte als eine allgemein etablierte Meinung zu präsentieren. Im Kontrast dazu spricht er am Ende von sich in der ich-Form und zeigt dadurch seine eigene Position. Dadurch, dass die in der ich-Form präsentierte Sichtweise mit der in der er-Form übereinstimmt, hat diese Unterscheidung keine Bedeutung für die Geschichte auf Ebene der *histoire*, trägt aber auf der Ebene des *discours* deutlich zur Erzählung bei. Das bedeutet, dass dieser Formenwechsel in der Übersetzung, wenn möglich, beibehalten werden sollte, um einen dem Original ähnlichen Effekt zu erzielen. Aus diesem Grund wird in der Übersetzung, statt eine unifizierte, idiomatisch klingende, logische ich-Form zu nutzen, auch die er-Form verwendet: *Приветствовали не только Гельмута, но и Ханса, который много лет работал в Дрездене.* (*Es wurde nicht nur Helmut sondern auch Hans begrüßt, der jahrelang in Dresden tätig war.*)

Da bekannt ist, wo die Szene stattfindet, nachdem der figurale Erzähler dies mehrmals erwähnt und es auch durch die Kamera detailliert gezeigt wird, könnte man *Dresden* mit *hier* übersetzen, um Platz zu sparen. Allerdings stellen Eigennamen dasselbe Problem dar wie internationale Wörter. Wenn der Zuschauer das, was er aus dem Originalton verstanden hat, nicht in den Untertiteln sieht, entstehen Zweifel an der Richtigkeit der Untertitel, an den Kompetenzen der Untertitelnden und



möglicherweise sogar auch an der Glaubwürdigkeit des Films selbst. Aus diesem Grund bleibt der Stadtname stehen.

Die erwähnte Begrüßung „*Unser Hans, der kann's!*“ wird in der Übersetzung angepasst, damit sie die gleiche Funktion hat, und zwar die eines Slogans, um Modrow zu ermutigen und zu unterstützen. Unter diesen Gegebenheiten scheint die folgende Übersetzung passend: «*Наш Ханс может всё!*» („*Unser Hans kann alles!*“)

Als Modrow beschreibt, dass die Menschen nicht nur den Bundeskanzler, sondern auch ihn unterstützt haben, bringt er als Argument vor, dass er einen *Heimvorteil* hatte. So, wie deutsche Komposita generell zumeist nur mit Hilfe mehrerer Wörter ins Russische übersetzt werden können, ist dies auch hier der Fall. Man kann diese Aussage folgendermaßen übersetzen: *Моим преимуществом было то, что я был на своей территории* (*Mein Vorteil bestand darin, dass ich auf dem eigenen Territorium war*). Diese Übersetzung klingt allerdings relativ kriegerisch (auf Grund der Verteilung, da die Territorien der Länder klar gegeneinander abgegrenzt werden) und zeigt keine offensichtliche Verbindung zur DDR-Bevölkerung. Im Original ist diese hingegen klar erkennbar. Die Aussagen *unser Hans* seitens der Bevölkerung und *Heim-* seitens Modrows zeugen davon, dass diese Subjekte zusammengehören. Um das Gefühl der gemeinsamen Heimat wiederzugeben, wird die folgende Übersetzung bevorzugt: *Моим преимуществом была родная земля.* (*Mein Vorteil war das Heimatland.*)

Bei dieser Passage ist es auch wichtig, auf die Aussagen, die durch den Videokanal vermittelt werden, zu achten. Es handelt sich in erster Linie um die Plakate, die zu sehen sind. Aufschriften wie „*Mit Kohl zur Einheit Deutschlands!*“ oder „*Bundesland Sachsen grüßt den Bundeskanzler!*“ unterstützen offensichtlich die Position von Peter Limbourg. So entsteht ein Kontrast zwischen den Worten Modrows und den Aussagen aus der narrationalen Perspektive, die, wie aus Abbildung 6 hervorgeht, für die visuelle Vorstellung der Kategorie Raum zuständig ist. Diese Kollision zu erzeugen, ist wichtig, weil sie darauf hinweist, dass die Meinung Modrows nicht der Realität entspricht. Dies bedeutet wiederum, dass der Erzähler die Wahrheit sagt und man ihm vertrauen kann. Allerdings werden die Aufschriften auf den Plakaten nicht vorgelesen und auch nicht thematisiert, deswegen können sie, im Gegensatz zum Original, für russischsprachige Zuschauer keinen Kontrast erzeugen, wenn sie nicht in den Untertiteln wiedergegeben werden.

Es besteht leider keine Möglichkeit, die Aufschriften in den Untertiteln anzuzeigen, sobald sie erscheinen, deswegen wird auf die zweitbeste Lösung zurückgegriffen: Die beiden Aufschriften, die unter der Vielzahl an Plakaten im Hintergrund am besten zu sehen sind und die die Stimmung perfekt wiedergeben, werden in der Zäsur zwischen den Worten Modrows und der nächsten Aussage von Limbourg gezeigt. Auf diese Weise versteht man, auch wenn das Plakat mit der ersten Aufschrift nicht mehr zu sehen ist, dass es irgendwo zwischen den anderen Plakaten zu finden ist.

Da es sich nicht um das erste Mal handelt, dass das Interview mit Hans Modrow im Film gezeigt wird, ist es nicht nötig, seinen Namen, seine Funktion etc. einzublenden. Beim ersten Mal ist dies nötig, damit die Zuschauer verstehen, warum sie sich die Meinung dieser Person anhören sollten. Das Einblenden von Informationen, die nach dem Dreh hinzugefügt wurden, wird von Ivarsson (1992) als *Captions* bezeichnet. Sie verursachen die gleiche Schwierigkeit wie das Einblenden von *Displays*. Sie werden oft während der Aussage eines Redners angezeigt, was bedeutet, dass der Untertitelnde entscheiden muss, ob die geschriebenen Informationen relevant sind und wenn ja, wie und an welcher Stelle man sie anzeigen könnte.

In Bezug auf *Displays* ist die Situation beim nächsten Untertitel eine andere. Hier wird über das im Film gezeigte Plakat gesprochen: Limbourg sagt: *Da war es zum ersten Mal, dass hier „Deutschland einig Vaterland“ wirklich so massiv kam - und was natürlich auch die Botschaft war, die dieser Tag in die Welt hinausgetragen hat. Dieses Plakat haben ja nicht nur die Deutschen gesehen, sondern das haben natürlich alle gesehen. Weltweit!*

Gleichzeitig mit diesen Worten wird das Plakat in einem Archivvideo und auf einem Foto gezeigt. Das Plakat ist somit das Objekt, das sowohl im Fokus der Rede als auch des Bildes ist. Die Aufschrift „*Deutschland einig Vaterland*“ wird artikuliert und dadurch harmonisch als Aussage von Limbourg in den Untertitelungstext eingebaut.

Wichtig ist hier allerdings ein anderer Aspekt. Für viele Deutsche klingt „*Deutschland einig Vaterland*“ zumindest bekannt, auch wenn nicht jeder im Plakattext die Zeile aus der DDR-Hymne erkennen kann. Höchstwahrscheinlich ist der Prozentsatz der Menschen, die diese Worte mit der Hymne assoziieren, im russischsprachigen Publikum deutlich geringer. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob der Untertitelnde diese Tatsache berücksichtigen sollte. Im Rahmen dieser

Untertitelung wird dem Ansatz gefolgt, dass die Untertitel dabei helfen sollen, mit der übersetzten Version möglichst denselben Effekt hervorzurufen wie der Originalfilm. Im Originaltext wird für diese Zeile weder eine Referenz noch ein Oberbegriff genannt. Da nicht explizit gesagt wird, dass es sich um eine Zeile aus der DDR-Hymne handelt, wird hier den Zuschauern Raum gelassen, um darüber nachzudenken. Um die gleiche Reaktion beim russischsprachigen Publikum hervorzurufen, ist es möglich „*Deutschland einig Vaterland*“ als строки (Zeilen) zu bezeichnen. Dies erweckt auf Russisch sofort eine Verbindung mit Poesie oder Lyrik. Auf diese Weise versteht der russischsprachige Zuschauer, dass es sich um ein existierendes Werk handelt. Damit dieses Werk bei Bedarf gefunden werden kann, muss die Übersetzung im Untertitel mit der traditionellen Übersetzung der Hymne übereinstimmen. Ansonsten ginge der Bezug zur Hymne für diejenigen, die sie erkennen würden, verloren. Und diejenigen, bei denen das Interesse geweckt wird, zu erfahren, woher diese Zeilen sind, hätten keine Möglichkeit, das herauszufinden. Aus den oben genannten Gründen wird in dieser Untertitelung die folgende Variante vorgeschlagen: *В первый раз так массово звучали строки: «Германия, единая отчизна».* (Zum ersten Mal erklangen so massiv die Zeilen: „*Deutschland einig Vaterland*“.)

Am Ende der Äußerung wird Limbourgs Aussage durch den Ausruf *Weltweit!* seines Kollegen Heck bestätigt. Dieser Dialog wird in einem Zwei-Zeilen-Untertitel wiedergegeben. Dies ist durch die Tatsache motiviert, dass ein längerer, zweizeiliger Untertitel schneller gelesen wird als zwei kürzere einzeilige Untertitel. Hecks Antwort zerstört nicht die Spannung, deswegen steht dieser Entscheidung nichts im Wege. Darüber hinaus werden Hecks Worte nicht ganz klar artikuliert. Durch die Wiederholung von Limbourg sind sie klar zu hören. Dies hat auch Konsequenzen für die Wahrnehmung. Zunächst einmal kann dies metaphorisch gesehen werden: Limbourg hört, was die Menschen (unter anderem Zeitzeugen) sagen, und vermittelt diese Botschaften wahrheitsgetreu an die Zuschauer. Andererseits trägt die Bestätigung Hecks zur Glaubwürdigkeit von Limbourgs Geschichte bei, da Aussagen von zwei Menschen glaubwürdiger sind als von einem einzelnen.

*Schon beim ersten gemeinsamen Pressetermin an diesem Tag spüren wir die Distanz zwischen den beiden Regierungschefs.*

In Bezug auf diese Aussage ist anzumerken, dass sich die Zeitform der Erzählung ändert. Dadurch wird versucht, eine unmittelbare Nähe zwischen dem Geschehen

und dem Zuschauer zu schaffen. Es wird sich um den Eindruck bemüht, dass der Zuschauer die Situation direkt sieht und sie aus der Perspektive der westlichen Journalisten, die als wahrheitsgetreu betrachtet wird, wahrnehmen kann. Dementsprechend sollte dieses Gefühl in der Übersetzung wiedergegeben werden. Eine mögliche Lösung dafür ist folgende: *Уже на первой встрече с журналистами ощутима дистанция между политиками. (Bereits beim ersten Treffen mit den Journalisten ist eine Distanz zwischen den Politikern spürbar.)*

In dieser Übersetzung geht zwar die wir-Perspektive auf Grund des Platzmangels verloren, die unmittelbare Präsenz bleibt aber durch *ощутима* (*spürbar*) zu spüren. Aus demselben Grund werden noch weitere Reduzierungen durchgeführt. Die Beschreibung des Termins als *gemeinsam* wird gelöscht, weil das aus dem Bild eindeutig hervorgeht. Die Angabe *an diesem Tag* spielt für die Geschichte keine große Rolle, deswegen kann sie reduziert werden. Darüber hinaus können Zuschauer, die an dieser Information interessiert sind, dem Bild (der Markierung des Videos) eine präzise Datums- und Zeitangabe entnehmen. Die Bezeichnung *Regierungschefs* wird in der Übersetzung zu *Politiker*. Da die Information zu ihrer genauen Funktion zuvor bereits geliefert wurde, scheint die Generalisierung zum Zweck des Platzsparens an dieser Stelle akzeptabel zu sein.

Bei der nächsten Aussage äußert sich Modrow zu seiner Beziehung zu Kohl: *Ich hatte ja keine Veranlassung, mit Herrn Kohl eine besondere Freundschaft zu beginnen. Ich war nicht Jelzin und auch später nicht was mit Gorbachev ja dann alles mal herauskam: man trifft sich in der Sauna. Wir waren keine Saunafreunde, auch nicht im Ansatz.*

Hier ist der Ton der Äußerung anzumerken. Modrow distanziert sich von Kohl unter anderem dadurch, dass er ihn als *Herrn Kohl* bezeichnet. Obwohl die Anrede *Herr* keine neuen inhaltlichen Informationen mit sich bringt, sollte sie in der Übersetzung beibehalten werden, um die Distanzierung zu unterstreichen.

Modrow spricht ziemlich emotional. Dies sieht man unter anderem an den verworrenen Satzstrukturen. Da eine identische Wiedergabe dieser Strukturen desgesprochenen Wortes in die Schriftsprache den Wahrnehmungsprozess erschweren würde, wird hier eine Lösung präsentiert, bei der diese Emotionen durch Satzteilung und Inversion im letzten Satz wiedergegeben werden: *Я не собирался быть лучшим другом господина Коля. Я не Ельцин. И не Горбачёв, который с ним потом в баню ходил. Лучшими друзьями мы не были, и в баню я с ним не*

*ходил. (Ich hatte nicht vor, der beste Freund von Herrn Kohl zu werden. Ich bin nicht Jelzin. Und auch nicht Gorbachev, der später mit ihm in die Banja gegangen ist. Beste Freunde waren wir nicht und in die Banja mit ihm bin ich auch nicht gegangen.)*

Auf der Lexikebene ist festzustellen, dass Sauna als баня übersetzt wurde, obwohl der Begriff сауна ebenfalls existiert. Da es einen klaren Bezug zur Beziehung zu Russland gibt, geht es hier um den russischen Brauch, wichtige Entscheidungen mit Geschäftspartnern in der Banja zu treffen. Auf Grund des langjährigen Bestehens dieser Tradition ist tatsächlich die Banja und nicht die Sauna, die eine modernere Praxis darstellt, der gewöhnliche Treffpunkt. Da die russische Banja der finnischen Sauna ähnlich ist, wird im deutschen Sprachraum oft nicht zwischen diesen zwei Begriffen unterschieden und die Banja wird oft als russische Sauna bezeichnet. In Russland hingegen wird die Banja als Kulturerbe angesehen und wird deswegen von der Sauna unterschieden. Darüber hinaus können Informationen über Kohls russische *Saunafreunde* bspw. auf Google lediglich in Bezug auf das Stichwort баня (*Banja*) und nicht in Verbindung mit сауна (*Sauna*) auffindig gemacht werden. Aus diesen Gründen wird hier nicht der Regel gefolgt, internationale Wörter, wenn möglich, mit ihren zielsprachigen Äquivalenten gleichen Ursprungs zu übertragen, um das richtige Bild beim Zielpublikum zu erzeugen.

Danach folgt die Aussage von Dorothee Wilms, der Bundesministerin für innerdeutsche Beziehungen von 1987 bis 1991: *Herr Modrow, glaube, denke ich mal, war ein ein Mann, der auch sehr auch abtastend war. Für den war das ja auch eine völlig neue Situation. Die Spitzzi, die leitenden Leute der DDR, waren 40 Jahre am Gängelband der Sowjetunion gelaufen. Die waren gar nicht gewohnt, auch eigenständige Urteile zu fällen.*

Während dieser Aussage ist eine Überlegung, ein Denkprozess, zu spüren. Wilms versucht eine argumentierte Meinung zu präsentieren. Damit die Aussage auch als Meinung wahrgenommen wird, ist es wichtig, Komponenten wie *ich denke* im Untertitel wiederzugeben, obwohl sie keine zusätzlichen Informationen für die Geschichte beinhalten.

Die Stimme aus dem Off teilt mit: *Zu unterschiedlich sind die Standpunkte. Kohl bemüht sich dennoch um positive Stimmung.* Wichtig ist, dass Kohl dadurch als der einzige interessierte Teilnehmer dargestellt wird. Er möchte einen konstruktiven Dialog führen, um Fortschritte zu erzielen, und versucht, dafür die nötige Stimmung

zu schaffen. Dementsprechend wird *positive Stimmung* mit *конструктивная атмосфера* (*konstruktive Atmosphäre*) übersetzt, da diese Lösung dem Inhalt und der russischen Idiomatik entspricht, obwohl sie sich auf der Wortebene vom Original unterscheidet.

Sehr reduktiv ist der nächste Abschnitt, in dem eine kurze Äußerung gegenüber der Presse zu sehen ist. Die Journalisten sprechen sehr schnell, die Antworten der Politiker sind kurz und knapp. Die Aussagen beider Seiten wirken überlegt und vorbereitet. Das schnelle Tempo führt zu mehreren Reduktionslösungen beim Untertiteln. Dabei wird darauf geachtet, dass die relevanten Elemente bei der Übersetzung nicht verloren gehen. Zu diesen Elementen zählen unter anderem die Anreden. Da die Politiker von Journalisten angesprochen werden, wird die Reihenfolge von letzteren bestimmt. Diese Reihenfolge ist von großer Bedeutung, da sie die Bedeutungshierarchie einigermaßen widerspiegelt.

Umgekehrt werden jene Elemente, die keine wichtige Rolle spielen, weggelassen. Klar zu sehen ist dies anhand der folgenden Aussage: *Übrigens, Herr Bundeskanzler, Sie haben ja mal gesagt, Sie wollen prüfen, ob man miteinander kann, können Sie denn miteinander?*

Der Element *Sie haben ja mal gesagt* kann ausgelassen werden, da offensichtlich ist, dass wenn den Journalisten bekannt ist, dass der Kanzler die Möglichkeiten der Zusammenarbeit prüfen wollte, der Kanzler dies einmal mitgeteilt hat. Auf welche Weise dies gemacht wurde, spielt in diesem Fall keine Rolle. Das Einzige, was an diesem Element wichtig ist, ist die Vergangenheitsform. Sie kann aber problemlos auf die weiteren Verben übertragen werden. Unter Einbeziehung dieser Überlegungen wird folgende Lösung vorgeschlagen: *Господин канцлер, Вы хотели проверить, возможно ли сотрудничество. (Herr Kanzler, Sie wollten prüfen, ob die Zusammenarbeit möglich ist.)*

Bei Modrows Antwort steht die Intimität des Gesprächs mit Kohl im Fokus: *Ich denke, man hat in der Unter-vier-Augen-Phase Gelegenheit gehabt, sich kennen zu lernen und damit ist doch eine Chance und eine Möglichkeit gegeben, dass wir miteinander weiterkönnen.*

Da aus Platzmangel keine Möglichkeit besteht, alles in den Untertiteln wiederzugeben, werden die Synonyme *eine Chance* und *eine Möglichkeit* unter *вероятность* (*Wahrscheinlichkeit*) zusammengefasst. Die Unterhaltung unter vier Augen impliziert einen höheren Offenheitsgrad zwischen den Beteiligten. Da dies die

Hauptbotschaft der ersten Hälfte der Aussage ist, wird sie auf Grund des Platzmangels mit *познакомиться поближе* (*einander besser kennenlernen*) übersetzt.

Der Kern der Journalistenfrage besteht in *miteinander können*. Da eine wortwörtliche Übersetzung vor allem in der geschriebenen Version eine grammatikalische Fortsetzung verlangen würde (was können?) und verständnishemmend wirken könnte, wird dies mit *сотрудничество* (*Zusammenarbeit*) übersetzt. Aus Gründen der Einheitlichkeit werden das gleiche Wort bei der Antwort Kohls und die gleiche Wurzel auch beim Modrows *weiterkönnen* beibehalten. Dabei wird in letzterem Fall nicht ein Substantiv, sondern ein Verb verwendet und *weiter* wird durch die Zukunftsform des Verbes wiedergegeben: *Я думаю, у нас была возможность познакомиться поближе. Поэтому есть вероятность, что мы сможем сотрудничать. (Ich glaube, wir hatten die Möglichkeit einander besser kennen zu lernen. Deshalb besteht die Wahrscheinlichkeit, dass wir zusammenarbeiten können.)*

Generell trägt diese Szene auf der auditiven Wahrnehmungsebene zur Authentizität des Filmes bei, indem sie auf die O-Ton-Aufnahme zurückgreift (cf. HATTENDORF 1999: 73). Allerdings wird die Wirkung sowohl dieser Szene als auch des ganzen Filmes unterschwellig manipuliert. Im Laufe des Filmes wird Musik eingesetzt, die die Wahrnehmung der Spannung und der dramatischen Entwicklung stimuliert (cf. HOFFMANN 2013: 305; BIGNELL 2002: 194). Während der Interviews wird die Musik ausgeschaltet oder ganz leise gedreht, um eine fiktionalisierende Wirkung zu vermeiden (cf. STANJEK 2013: 38). Dies spricht erneut dafür, dass die Aussagen der Augenzeugen im Film als Dokumente oder Fakten betrachtet werden.

Danach folgt die Aussage von Horst Teltschik, einem außenpolitischen Berater Helmut Kohls von 1983 bis 1991, in der auf die Erwartungen der westdeutschen Delegation und Modrows Vorgehen eingegangen wird.

*Die Erwartung war, dass er jetzt uns erläutert, dem Bundeskanzler erläutert, welche politischen Reformen er einleiten will und welche wirtschaftlichen Reformen – und da kam nichts. Er hat einen Einführungstext vorgelesen – über Frieden, Entspannung, Abrüstung, Eierkuchen, wie ich gesagt habe, ä. Also völlig langweilig; das interessierte kein Mensch. Anstatt zu sagen: Herr Bundeskanzler, wir müssen*

*jetzt in der DDR Reformen einleiten und unsere Schwerpunkte liegen da und wir brauchen eure Unterstützung.*

Hier sind mehrere Wiederholungen anzumerken, die bei der Untertitelung eliminiert werden können. Teltschik rückt die Tatsache in den Vordergrund, dass Modrow nicht in der Lage war, spontan und selbstständig Entscheidungen zu treffen. Das steckt in den Worten *Einführungstext vorgelesen*, die mit *читал по бумажке* (*vom Blatt abgelesen*) übersetzt werden. Damit wird die Idee der Hörigkeit und der fehlenden Spontanität ganz klar wiedergegeben. In die Reihe der Dinge, die Modrow vorgeschlagen hat, baut Teltschik *Eierkuchen* ein. Letzterer ist Teil der festen Redewendung *Friede, Freude, Eierkuchen*. Mittlerweile wird in derselben Bedeutung auf Russisch die Redewendung *мир, дружба, жвачка* (Frieden, Freundschaft, Kaugummi) verwendet. Allerdings klingt diese Redewendung nur idiomatisch, wenn sie nicht durch andere Wörter unterbrochen wird. Aus diesem Grund wird die Reihenfolge in der originalen Aufzählung geändert, damit Frieden, als Bestandteil dieser idiomatischen Redewendung am Ende kommt und durch die restlichen Bestandteile ergänzt werden kann.

In diesem Film wird, wie schon erwähnt, nicht dem Konzept der Nicht-Einmischung gefolgt. Dies bedeutet, dass die Erzählung durch die Montage, die das Prinzip der Kontinuität und Kausalität beinhaltet, offen unterstützt wird (cf. HOFFMANN 2013: 303). Eine Untertitelung ohne Berücksichtigung der Filmschnitte würde daher die Authentizität des Filmes nicht beeinträchtigen. Dennoch werden Filmschnitte bei Untertiteln aus ästhetischen Gründen und zur Vermeidung eines wiederholten Lesens der Untertitel, wenn möglich, beachtet (cf. DÍAZ CINTAS / REMAEL 2007: 92; GOTTLIEB 1994: 115 f.). Da der Einstellungswechsel im Interview von Teltschik klar zu sehen ist, wird hier der Versuch unternommen, ihn in den Untertiteln zu berücksichtigen und letztere nach dem Einstellungswechsel einzublenden. So ist die Pause zwischen den Untertiteln beim Wechseln zwischen der Szene mit den Journalisten und dem Interview mit Teltschik länger als die minimal nötigen 0,2 s. Der Filmschnitt ist auch einer der Gründe dafür, dass der Ausruf *und da kam nichts!* in einem einzelnen Untertitel gezeigt wird. In Bezug auf die Erzählung stellt dieser Ausruf einen Kontrast zur Erwartung-Realität-Achse und auch eine Überraschung dar. Aus diesem Grund kann er nicht bereits im vorherigen Untertitel angezeigt werden, da sonst die Spannung zu früh aufgelöst und nicht mit der Intonation des Redners übereinstimmen würde.



Nach diesem Abschnitt folgt die Situationserklärung aus dem Off: *Das Gespräch dauert länger als geplant. Beide Seiten vereinbaren Erleichterungen für Begegnungen von Ost und West. Doch Kohl merkt: Für seine Einheitspläne bekommt er von Modrow keine Unterstützung. Das ist auch die Trennlinie zwischen beiden auf der anschließenden Pressekonferenz.*

Diese Aussage klingt vorbereitet und vorformuliert. Es sind keine Wiederholungen, keine mehrfachen Satzanfänge und auch keine anderen Merkmale der gesprochenen Sprache, die ohne inhaltliche Schäden problemlos eliminiert werden könnten, vorhanden. Dies ist allerdings eine bei Dokumentarfilmen häufig anzutreffende Schwierigkeit. Ein untertitelte Dokumentarfilm hat mit einer doppelten Informationsverdichtung zu kämpfen. Dokumentarische Formen sind schon genrebedingt informationslastig. Bei vorbereiteten Passagen sind Redundanzen oft bereits eliminiert. Hinzu kommt noch die durch die Untertitelung verursachte, spürbare Sprachökonomie, die versucht, den schon relativ dichten Text noch dichter zu machen (cf. REINART 2018: 149). In einem solchen Fall müssen die Hauptbotschaften herausgefiltert und in einer möglichst kurzen Form wiedergegeben werden. Für die oben zitierte Passage wird die folgende Lösung vorgeschlagen: *Переговоры длятся дольше, чем задумано. Обе стороны договариваются о сближении востока и запада. Но Колю ясно: Модров не поддержит его план по объединению Германии. Эта разница мнений видна и на пресс-конференции. (Die Verhandlungen dauern länger als geplant. Beide Seiten verhandeln über die Annäherung von Ost und West. Kohl ist aber eines klar: Modrow wird seinen Plan für die Wiedervereinigung nicht unterstützen. Dieser Meinungsunterschied ist auch bei der Pressekonferenz zu sehen).*

Danach äußert sich Modrow bei der Pressekonferenz: *Ich gehe davon aus, dass wir zwei unabhängig voneinander existierende, souveräne deutsche Staaten haben und deren Existenz sich im Interesse des europäischen Friedens auch fortsetzen sollte.*

Da diese Aussage ein historisches Dokument von internationaler Bedeutung ist, sollte sie möglichst nahe am Text mit möglichst wenig Interpretation übersetzt werden. Allerdings überschreitet die Aussage die Platzkapazitäten der Untertitel. Da keine offensichtlich redundanten Merkmale gesprochener Sprache vorhanden sind, muss der Inhalt mit mehr Aufmerksamkeit betrachtet werden. Es ist zu bemerken, dass die Beschreibung von West- und Ostdeutschland als *unabhängig voneinander*

*existierend* und *souverän* synonymisch ist. Aus diesem Grund wird die längere Variante weggelassen. Die Kürzung dieser Aussage wird auch dadurch legitimiert, dass sie nicht so berühmt ist wie z. B. die später im Film folgende Rede von Kohl und in öffentlichen Internet-Ressourcen nicht zu finden ist. Dementsprechend ist die Veränderung dieses Zitats (selbstverständlich unter Wahrung der inhaltlichen Komponente) weniger gravierend als dies in der oben erwähnten Rede Kohls der Fall wäre.

Nach der Aussage Modrows folgt ein Kommentar aus dem Off. Bei diesem ist die bereits erläuterte Schwierigkeit der Informationsdichte lösbar. Im Bemühen, die Grundgedanken kurz und knapp und gleichzeitig originalgetreu wiederzugeben, wird die folgende Lösung vorgeschlagen: *Коль не согласен. Он чувствует стремление граждан ГДР к объединению. Но международные партнёры должны знать: Германия не действует в одиночку. (Kohl ist nicht einverstanden. Er spürt das Streben der DDR-Bürger nach der Vereinigung. Die internationalen Partner müssen aber wissen: Deutschland agiert nicht alleine.)*

Nach dieser Einführung folgt die Aussage Kohls: *Alles, was wir tun, hat Auswirkungen auf die Entwicklung in Europa und wir sind uns dessen sehr, sehr wohl bewusst. Wir hatten auch die Interessen, wenn wir unsere Interessen bedenken, anderer zu bedenken - nicht zuletzt die Sicherheitsinteressen. Es geht hier, mitten in Europa, mitten in Deutschland, um die Interessen vieler Beteiligter. Man kann sagen, um die Interessen aller Nachbarn.*

Diese Aussage ist offiziell, voll von rhetorischen Mitteln und komplizierten Satzstrukturen. In der Übersetzung werden lange Sätze in kürzere geteilt und die durch Einschubkonstruktionen getrennten Satzteile werden zusammengeführt. Wenngleich ein Erhalt und eine Wiedergabe aller rhetorischer Mittel in den Untertiteln nicht immer möglich ist, wurde der Versuch unternommen, den Pathos der Aussage durch eine andere Reihung der Elemente zu erhalten. Seine Aufzählung *hier, mitten in Europa, mitten in Deutschland* wird folgendermaßen geändert: *В центре Европы, в центре Германии, здесь (Im Zentrum Europas, im Zentrum Deutschlands, hier)*. Auf diese Weise entsteht ein rhetorisches Mittel aus drei sich steigernden Präzisierungen. Dies unterstreicht die Bedeutsamkeit des Moments.

Die letzte Aussage im ausgewählten Videoabschnitt stammt von der Witwe Helmut Kohls – Maike Kohl-Richter: *Helmut Kohl wusste, du gehst über ganz, ganz, ganz dünnes Eis und das bringt er auch in der Pressekonferenz, dass er sagt: Ich*

*verstehe die Unruhe, ich sehe die Unruhe, ich sehe die Ungeduld, aber wir müssen aufpassen, dass, wenn wir zu ungeduldig sind, das, was wir jetzt erreicht haben, nicht zerstören.*

Obwohl das Sprechtempo schnell ist, was für gewöhnlich Probleme bereitet, gibt es, wie in vielen anderen Interviewausschnitten, mehrere Merkmale der gesprochenen Sprache (z. B. Wiederholungen, gebrochene und neu angefangene Sätze), die ohne große Verluste gekürzt oder eliminiert werden können. Sie entstehen meistens auf Grund der Spontanität der Äußerungen, die als Besonderheit des Dokumentarfilms betrachtet werden kann. Bei den meisten Fiktionsfilmen geht es um einen schriftlich vorbereitetes Dialogbuch, also um einen schriftlich fixierten Text, der ggf. die gesprochene Sprache simuliert (cf. REINART 2018: 146). Beim Dokumentarfilm ist die Situation oft eine andere:

In Dokumentarfilmen finden sich beispielweise häufig Gesprächsbeiträge, die – trotz oft vorab besprochener Interviewfragen – einen recht hohen Grad an Spontaneität aufweisen und insofern viele Merkmale „echter“ Gesprochensprachlichkeit aufweisen. (REINART 2018: 152)

Diese Echtheit kann, wie anhand der Beispiele klar zu sehen war, bei der Transformation der gesprochenen Sprache in Untertitel sehr hilfreich sein.

#### **4.3 Schlussfolgerungen und Vorschläge für die Untertitelung dokumentarischer Filmformen als Grundlage für einen filmformorientierten Ansatz bei der Untertitelung**

In der oben durchgeführten Analyse wurden Lösungen für konkrete Untertitelungssituationen in einem bestimmten Dokumentarfilm vorgeschlagen. Mit dem Verständnis, dass für allgemeine Schlussfolgerungen, die für konventionelle dokumentarische Formen pauschal gelten würden, die Datenbasis durch mehrere Filme und Sprachkombinationen erweitert werden muss, wurde in dieser Arbeit der Versuch unternommen, den Ansatz der genre- bzw. filmformspezifischen Untertitelung anzuwenden. An dieser Stelle werden die Besonderheiten der Untertitelung des deutschsprachigen Filmes *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* in russischer Sprache beschrieben, die im Rahmen der dargestellten Analyse herausgearbeitet wurden.

Der faktische Charakter des Dokumentarfilms bedingt, dass sein Erfolg bei den Rezipienten von seiner Authentizitätswirkung abhängig ist. Der Untertitelnde spielt bei der Herstellung der Authentizität im Zieltext eine Schlüsselrolle. Um das Vertrauen des Zuschauers sowohl dem Film bzw. dem Filmschaffenden gegenüber als auch dem Übersetzenden gegenüber zu verdienen, müssen vom Untertitelnden sowohl Film- als auch Übersetzungsstrategien berücksichtigt werden.

Aus dem obengenannten Grund ist es wichtig, auf internationale Wörter, Eigennamen und weit verbreitete Redewendungen zu achten. Auf Grund der Kopräsenz des originalen Audiotextes sollte in diesen Fällen, wenn möglich, eine textnahe bzw. wortwörtliche Option (z. B. mit der gleichen Wurzel) gewählt werden, damit der Zuschauer das Vertrauen in die Untertitelungsqualität nicht verliert. In bestimmten Fällen (z. B. wenn das Wort am Anfang oder am Ende der Aussage kommt) ist es sinnvoll, dieses Prinzip auf die Satzebene zu übertragen.

Zu bekannten Aussagen können unter anderem Aussagen in Archivvideos gezählt werden. Dementsprechend sollte der Untertitelnde sich erkundigen, ob schon eine offizielle Übersetzung angefertigt wurde. Wenn ja, sollte sie mit möglichst minimalen Veränderungen in den Untertiteln übernommen werden. Wenn nein, dann sollten die Aussagen nahe am Text übersetzt werden, um Verfälschungen von Archivdokumenten zu vermeiden.

Beim Übersetzen muss stets die Zielgruppe berücksichtigt werden. Wenn es sich um Realia, Bräuche oder historische Kontexte handelt, die dem Publikum des Originalfilmes bekannter sind als dem Zielpublikum der Untertitel, sollte ihre Bedeutung, wenn möglich, unterschwellig durch Untertitel vermittelt werden, damit beim Publikum des Untertitelten Filmes eine dem Original ähnliche Wirkung entsteht. Allerdings dürfen die Erläuterungen nicht zu aufdringlich sein, wenn sie für das Publikum des Originals nicht offensichtlich sind oder zur Spannung beitragen. Deswegen reicht in einigen Fällen ein Hinweis auf die Bedeutung, der eine selbständige Schlussfolgerung des Rezipienten erlaubt. Dieses Prinzip funktioniert auch umgekehrt. Wenn für das Zielpublikum offensichtliche Realia zu Erklärungszwecken beschrieben werden, darf diese Erklärung reduziert werden.

Wenn eine feste Opposition vorhanden ist, die im Fokus steht und eine feste Bezeichnung im Original hat (wie z. B. Ost-West), sollte sie nicht auf Grund des Wunsches nach Varietät ohne weitere Begründungen durch Synonyme ersetzt werden.

Da es sich um eine faktische Textform handelt, müssen die Erklärungen allerdings realitätsgetreu und faktisch richtig sein. Dies bedeutet, dass die richtigen Termini gefunden und verwendet werden sollten. Wenn für ein sich wiederholendes Sprachsegment eine Lösung ausgewählt wurde, sollte sie kontinuierlich eingesetzt werden, um den gleichen Effekt wie im Original zu erzielen. Der Untertitelnde muss immer die Nachprüfbarkeit solcher Texte im Kopf behalten, weswegen in solchen Fällen tiefgehende Recherche-Arbeit geleistet werden muss. Diesbezüglich erlaubt ein fiktiver Film mehr Spielraum, weil in diesem Fall ähnliche oder für das Zielpublikum adaptierte Begriffe verwendet werden können, die im Kontext der gesamten Geschichte plausibel klingen.

Schwierigkeiten in Bezug auf Termini treten besonders bei Anwendung der Konkretisierungsstrategie beim Übersetzen auf. Die Konkretisierung muss durch den Kontext, die weiteren Aussagen und andere Filminformationen gerechtfertigt sein. Nur, wenn mit dem vom Redner verwendeten Begriff tatsächlich ausschließlich bestimmte, konkrete Dinge gemeint sein können, kann der Begriff konkretisiert werden. Es dürfen keine beliebigen Unterbegriffe verwendet werden, um den Oberbegriff zu repräsentieren, so wie es im Spielfilm möglich ist. Da man bei Dokumentarfilmen mit einem faktischen Text arbeitet, kann ein solcher Ersatz als Täuschung wahrgenommen werden. Bevor man konkretisiert, bedarf dies einer durchdachten Analyse.

Die Anwendung der gegensätzlichen Strategie, nämlich der Generalisierung, ist mit wenigen Restriktionen verbunden. Wenn den Zuschauern auf Grund der bereits vorhandenen Informationen und/oder auf Grund des Bildes klar ist, wer oder was im Fokus der Aussage steht, kann zu Gunsten des Platzsparens auf die Generalisierung zurückgegriffen werden.

Wenn der Dokumentarfilm dem Konzept der Nicht-Einmischung folgt, spielt die Berücksichtigung der Kaschierung des Filmschnitts eine große Rolle. Aus diesem Grund dürfen Untertitel während des Einstellungswechsels nicht angezeigt werden. Wenn dem entgegengesetzten Ansatz, der sich an der Reflexion orientiert, gefolgt wird, müssen die klaren Schnitte, wenn möglich, auch berücksichtigt werden, um ein wiederholtes Lesen zu vermeiden.

Da es sich beim Dokumentarfilm um die Wiedergabe einer bestimmten Meinung handelt, die auf unterschiedliche Art und Weise ausgedrückt werden kann, müssen

Argumente, die diese Meinung unterstützen, auch im Zieltext wiedergegeben werden. Um diese Argumente richtig zu identifizieren, muss der Untertitelnde den ganzen Film vor Untertitelungsbeginn gesehen haben. Dies gilt allerdings für alle Filmformen. Diese Argumente können durch verschiedene semiotische Systeme vermittelt werden. Weiterhin können sie explizit und implizit geäußert werden, in den meisten Fällen werden erstere auf der Ebene der *histoire* und letztere auf der Ebene des *discours* ausgedrückt. Im ersten Fall werden Dokumente oder Beweise verschiedener Art präsentiert, während im zweiten der Filmschaffende seine Meinung unterschwellig durch filmische Mittel verstärkt.

Den expliziten Argumenten können *Displays*, *Captions* und andere relevante Schriften im Bild zugeordnet werden. Damit sie im Zieltext weiter als solche fungieren, müssen sie übersetzt und harmonisch in den Untertitelungstext eingebaut werden. Wenn die Präsenz der Textelemente offensichtlich ist, aber keine Übersetzung angeboten wird, kann das Gefühl entstehen, dass dem Zuschauer einige Informationen vorenthalten werden, was wiederum die Authentizitätswirkung des Filmes beeinträchtigen kann. Aus diesem Grund ist dies zu vermeiden.

Zu den expliziten Argumenten zählen auch die Aussagen von Zeitzeugen im Interview-Format. In diesen Aussagen sind allerdings Merkmale vorhanden, die implizit das Vertrauen in diese Meinungen stärken. Da es sich prävalierend um mündliche Äußerungen und ihre Übertragung in den schriftlichen Untertitelungstext handelt, muss hier auf die Besonderheiten dieser Übertragung explizit eingegangen werden.

Auf Grund des Platzmangels können Merkmale der gesprochenen Sprache (in der Dichotomie zur Schriftsprache) teilweise reduziert werden, da die *Mündlichkeit* der Aussage sowie ihre kommunikativen Intentionen oft aus dem Bild und der Parasprache ableitbar sind. Wenn umgangssprachliche Elemente vorhanden sind, können sie auf der grammatikalischen Ebene reduziert und durch eine sorgfältige Wortwahl wiedergegeben werden. Umgangssprachliche Lexik verleiht der Aussage in den meisten Fällen automatisch die erforderliche *Mündlichkeit*. Die Aussage darf allerdings durch die Verwendung umgangssprachlicher Lexik nicht unbegründet in Slang abrutschen. Aus diesem Grund wird zumeist eine neutrale Lexik verwendet, die durch einzelne umgangssprachliche Wörter gefärbt wird, um so den Ton der Aussage wiederzugeben und dem geschriebenen Untertiteltext die nötige Mündlichkeit zu verleihen. Eine gewisse Neutralität kann teilweise dadurch erreicht

werden, dass umgangssprachliche Wörter durch gehobene Redewendungen ausgeglichen werden.

Auf Grund des schnellen Tempos und der für den Dokumentarfilm charakteristischen Informationsdichte müssen Reduktionen vorgenommen werden. Aus diesem Grund muss immer die Frage der Relevanz gestellt werden. Man sollte darauf achten, ob Elemente der gesprochenen Sprache nur letztere als solche markieren oder darüber hinaus auch eine Bedeutung auf der Ebene des *discours* haben (z. B. Distanzierung, Überlegung etc.). In letzterem Fall sollten diese Elemente, wenn möglich, beibehalten werden.

Anreden verdienen besondere Aufmerksamkeit. Wenn sie nur eine Kommunikationsfunktion, die dem Kontext oder anderen semiotischen Systemen entnommen werden kann, erfüllen, dürfen sie eliminiert werden. Wenn sie jedoch eine für den Text auf dem Niveau von *histoire* oder *discours* relevante Hierarchie ausdrücken, sollten sie in den Untertiteln wiedergegeben werden.

Die Spontanität der Rede, die häufig anhand von Fehlstarts und Wiederholungen zu sehen ist, darf in den Untertiteln zu Gunsten einer erhöhten Lesegeschwindigkeit eliminiert werden. Dies führt umgekehrt dazu, dass dadurch, dass mehr Zeit für die Betrachtung des Bildes bleibt, die Möglichkeit besteht, diese Spontanität dank der Parasprache, der Gestik, der Mimik und anderer Merkmale, die im Bild zu sehen sind, wahrzunehmen.

Wenn Elemente der gesprochenen Sprache zur Emotionalität der Aussage beitragen, können sie im Zieltext, beispielweise durch Inversionen, also auf der Satz- statt auf der Wortebene, wiedergegeben werden. Auf diese Weise müssen nicht mehrere Lexik-Einheiten verwendet werden, was dabei hilft, Platz zu sparen.

Generell muss die intersemiotische Natur des Filmes berücksichtigt werden, dank derer Informationen sowohl den Untertiteln entnommen als auch aus dem Bild und der Musik abgeleitet werden können. Wenn Emotionalität für den Filmschaffenden von großer Bedeutung ist, wird sie oft durch Musik hervorgehoben. Im Falle der Übertragung von Emotionen durch mehrere Kanäle hat ihre Reduktion in den Untertiteln wenig Konsequenzen und ist somit gerechtfertigt.

Implizit wird die im Film vertretene Meinung durch Schaffung von Sympathie verstärkt. Dementsprechend sollte durch eine Analyse festgestellt werden, auf welche Figur die Sympathie der Zuschauer gelenkt wird, um diesen Effekt im Zieltext ebenfalls durch gleiche oder andere Mittel zu erzeugen. Dies ist von großer

Bedeutung, da der Erfolg des Filmes signifikant von der Schaffung von Sympathie abhängt.

Da Sympathie, wie schon erwähnt, eng mit dem Vorhandensein und der Richtigkeit der Informationen zusammenhängt, sollten kurze Anmerkungen (z. B. Bejahungen) zum Erzähltext, die keine Rolle auf der Ebene der *histoire* spielen, trotzdem untertitelt werden, da sie für die Glaubwürdigkeit des Filmes auf der Ebene des *discours* bedeutsam sind.

Wenn ein Wechsel der Erzählperspektive (z. B. ich-Form, du-Form, er-Form) oder der Zeitform im Rahmen der Aussagen derselben Figur stattfindet, sollte dieser Wechsel, wenn möglich, in den Untertitel beibehalten werden, weil er auf der Ebene des *discours* Auswirkung auf die Wahrnehmung hat.

Die Überzeugungskraft der Redner basiert oft auf Rhetorik. Da rhetorische Mittel in der mündlichen und schriftlichen Ausdrucksform verschiedene Vor- und Nachteile haben, können sie im Zieltext funktionsgemäß geändert werden. Dies bedeutet, dass im Text vorhandene rhetorische Mittel durch alternative Mittel mit derselben Funktion ersetzt werden können.

Bei Dokumentarfilmen ist es wichtig, Stilmittel wie Ironie wiederzugeben. Es ist zu beachten, dass sie nicht nur auf der Wortebene, sondern auch durch die Intonationen zum Ausdruck gebracht werden können. Wenn sie in für das fremdsprachige Zielpublikum unverständlichen ausgangssprachigen Elementen versteckt sind, sollten sie in den Untertiteln dargestellt werden.

Abgesehen von sprachübergreifenden Vorschlägen, können auch sprachenpaarbezogene Empfehlungen gegeben werden.

Für den Dokumentarfilm übliche, sprachliche, kausale Verbindungen können (zumindest ins Russische) durch Interpunktion (am häufigsten durch Doppelpunkte) ersetzt werden.

Wenn klar ist, in welcher Zeit über eine bestimmte Situation berichtet wird, kann das Verb im Russischen ausgelassen werden. Dies ist platzsparend und beschleunigt das Lesen. Allerdings darf dies nur in jenen Szenen angewandt werden, in denen diese Zeitform offensichtlich ist. Darüber hinaus darf man nicht zu oft auf elliptische Konstruktionen zurückgreifen. Dies verursacht eine zusätzliche kognitive Belastung beim Ausfüllen der Lücken und führt zur Verlangsamung der Lesegeschwindigkeit.



Demonstriert werden sollten in der dargestellten Analyse nicht sprachenpaarbezogene Tendenzen, sondern, wie ein filmformspezifischer Ansatz für die Untertitelung angewendet werden kann. Die sprachbezogenen Empfehlungen wurden lediglich angeführt, um eine sprachenpaarbezogene Untersuchung exemplarisch anzuführen. Eine detaillierte Untersuchung könnte Teil einer weiteren Forschungsarbeit sein.

## 5 Fazit

In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, sowohl mit Hilfe der Theorie als auch durch die praktische Anwendung einen filmformorientierten Ansatz zur Untertitelung zu präsentieren. In dem Bewusstsein, dass es für die Etablierung eines solchen Ansatzes mehr praktischer Grundlagen bedarf, wurde in dieser Arbeit versucht, erste Schritte in diese Richtung zu unternehmen.

In dieser Arbeit wurde der Film aus der semiotischen Perspektive als Text betrachtet. Diese Vorgehensweise ist nicht neu und basiert auf etablierten Grundlagen, die im zweiten Kapitel präsentiert wurden. Allerdings gibt es bis zum heutigen Tage noch keine universell gültige Definition für den Filmtext, weswegen am Ende der ersten Hälfte des zweiten Kapitels eine für die Ziele dieser Arbeit passende Definition des Filmtextes erarbeitet wurde. Diese Definition kann als Grundlage für weitere Filmuntersuchungen dienen.

Da der überwiegende Teil der existierenden Filme einen narrativen Charakter hat, wurde im zweiten Teil des zweiten Kapitels auf die Narratologie als wichtiges Standbein dieser Arbeit eingegangen. Ihre Entwicklung und ihre Schwerpunkte dienten als solide Grundlage für die narratologische Analyse im vierten Kapitel.

Im dritten Kapitel ist der interdisziplinäre Ansatz, der in dieser Arbeit favorisiert wurde, am besten zu sehen. Im ersten Teil dieses Kapitels stand der Dokumentarfilm als Untersuchungsgegenstand im Fokus. Es wurde unter anderem der Versuch unternommen, den Dokumentarfilm als Filmform zu bestimmen und seine Besonderheiten festzustellen. In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass sowohl die Entstehungsgeschichte als auch die Prinzipien, auf denen diese Filmform basiert sowie auch die Veränderungen, welche diese Prinzipien im Laufe der Zeit erfahren haben, zum Verständnis des Wesens des Dokumentarfilms beitragen. All diese Aspekte sind bei einem filmformorientierten Ansatz zur Untertitelung zu berücksichtigen.

Im weiteren Verlauf wurde auf Untertitel als zweiten Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit eingegangen. Sie wurden als wichtige Form in der Landschaft der audiovisuellen Übersetzungen präsentiert, um ihre Besonderheiten und die damit verbundenen Herausforderungen für den Übersetzer klarer hervorzuheben. Die Komplexität der *diagonalen Übersetzung* wurde erörtert, was zur Popularisierung und weiteren Etablierung des Berufs des Untertitlers im Allgemeinen beitragen kann.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wurden an dieser Stelle verschiedene in der Fachliteratur vorhandene Vorschläge skizziert, die in der Untertitelungspraxis angewandt werden (können). Unter anderem wurde ausgeführt, weshalb eine engere Zusammenarbeit der Untertitelnden mit den Filmschaffenden, also das Konzept des *Accessible filmmaking* (AFM), für beide Seiten vorteilhaft sein kann.

Im vierten Kapitel wurde der Film *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung* narratologisch auf der Ebene von *histoire* und *discours* analysiert. Dadurch wurden charakteristische Besonderheiten des Dokumentarfilms herausgearbeitet, die Auswirkungen auf die Untertitelungsentscheidungen haben. Hierbei wurde exemplarisch gezeigt, wie eine solche Analyse unter Berücksichtigung eines filmformspezifischen Ansatzes ablaufen könnte.

Weiter wurden Untertitel für einen ausgewählten Abschnitt des Filmes angefertigt und kommentiert. Die Prinzipien, die im Laufe dieser Untertitelung erkennbar wurden, haben das Potenzial, auf den Dokumentarfilm als Filmform allgemein übertragen zu werden. Dies lässt die Vermutung zu, dass ein filmformorientierter Ansatz zur Untertitelung von Nutzen sein könnte. Um dies allerdings mit Sicherheit sagen zu können, bedarf es weiterer Untersuchungen, für die diese Arbeit einen Ausgangspunkt darstellen kann. Darüber hinaus kann sie als Vorbild für Untersuchungen bezüglich anderer Filmformen oder -genres dienen.

## Literaturverzeichnis

- ABBOTT, H. P. (2002): *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALLARY, M. (2013): „Die Aufhebung der Trennung von Fiktion und Dokumentarischem – Zum Film- und TV-Studiengang an der mhmk“. In: BALLHAUS, E. (Hg.): *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte*. Berlin: Reimer, S. 42-48.
- BATEMAN, J. A. et al. (2012 /2013): „Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films“. In: BATEMAN, J. A. et al. (Hg.): *Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, S. 7-29.
- BETZ, M. (2009): *Beyond the Subtitle. Remapping European Art Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- BIGNELL, J. (2002): *Media semiotics. An Introduction*. 2. Auflage, Manchester: Manchester University Press.
- BOGUCKI Ł. (2020): *A Relevance-Theoretic Approach to Decision-Making in Subtitling*. Cham: Palgrave Macmillan.
- BOLTER, J.D.; GRUSIN, R (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BORDWELL, D.; THOMPSON K. (2008): *Film Art: An Introduction*. 8. Auflage, Boston: McGraw-Hill.
- BROCKMEIER, J. (2013): „Fact and fiction. Exploring the narrative mind“. In: HYVÄRINEN, M. et al. (Hg.): *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, S. 121-140.
- CHATMAN, S. (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHATMAN, S. (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHAUME F. (2007): *Quality standards in dubbing: A proposal*. TradTerm, 13, 71–89.
- CULLER, J. (2004): *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge.
- DECKERT M. (2013): *Meaning in Subtitling. Toward a Contrastive Cognitive Semantic Model*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- DELEUZE, G. (1997): *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DÍAZ CINTAS, J. (2009): „Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential“. In: DÍAZ CINTAS, J. (Hg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, S. 1-18.
- DÍAZ CINTAS, J.; REMAEL, A. (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. New York: Routledge.
- ECKKRAMMER E. M. (2006): „Diachronische und verstehenstheoretische Aspekte informierender Bildlichkeit der Medizin“. In: ECKKRAMMER E. M.; HELD G. (Hg.): *Textsemiotik*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, S. 37-60.
- ECKKRAMMER E. M.; HELD G. (2006): „Textsemiotik – Plädoyer für eine erweiterte Konzeption der Textlinguistik zur Erfassung der multimodalen Textrealität“. In: ECKKRAMMER E. M.; HELD G. (Hg.): *Textsemiotik*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, S. 1-10.
- ELLENDER, C. (2015): *Dealing with Difference in Audiovisual Translation. Subtitling Linguistic Variation in Films*. Bern: Peter Lang.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008): *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. London/New York: Routledge.
- FLÖTTMANN, W. (1947): „Vorwort zur deutschen Ausgabe“. In: HARDY, F. (Hg.): *Grierson und der Dokumentarfilm*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, S. 5-8.
- FLUDERNIK, M. (2008): „Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“. In: PHELAN, J., RABINOWITZ P. J. (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, S. 36-59.
- FRANCO, E. (2001): „Inevitable Exoticism: The Translation of Culture-Specific Items in Documentaries“. In: CHAUME, F.; AGOST, R. (Hg.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, S. 177-181.
- GENETTE, G. (2010): *Die Erzählung*. 3. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink.
- GOTTLIEB, H. (1994): „Subtitling: diagonal translation“. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 2. 1. Auflage, S. 101-121.
- GRÄF, D. et al. (2011): *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage, Marburg: Schüren.
- GUNNING, T. (2003): „Renewing old technologies, astonishment, second nature, and the uncanny in technology from the previous turn-of-the-century“. In:

- THORBURN, D.; JENKINS, H. (Hg.): *Rethinking media change: The aesthetics of transition*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 39-59.
- HARDY, F. (1947): *Grierson und der Dokumentarfilm*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag.
- HARTMANN, P. (1971): „Texte als linguistisches Objekt“. In: STEMPEL W.-D. (Hg.): *Beiträge zur Textlinguistik*. München: Wilhelm Fink, S. 9-29.
- HATTENDORF, M. (1999): *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 2. Auflage, Konstanz: UVK Medien.
- HENRICH, D. (1983): „Versuch über Fiktion und Wahrheit“. In: HENRICH, D.; ISER, W. (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink, S. 511-520.
- HERMAN, D. (2005): „Structuralist Narratology“. In: HERMAN, D. et al. (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, S. 571-576.
- HERMAN, D. (2007): „Introduction“. In: HERMAN, D. (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 3-21.
- HERMAN, D. (2008): „Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments“. In: PHELAN, J., RABINOWITZ P. J. (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, S. 19-35.
- HERMAN, D. et al. (2005): „Introduction“. In: HERMAN, D. et al. (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, S. ix-xi.
- HICKETHIER, K. (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Auflage, Stuttgart: Metzler.
- HILDICK, W. (1968): *Thirteen Types of Narrative*. London: Macmillan.
- HOFFMANN, J. (2013): „Der Dokumentarfilm zwischen Authentizitätsanspruch und folmischer Konstruktion. Natürlich Nicht! – Ein Beispiel aus der Montagepraxis“. In: BALLHAUS, E. (Hg.): *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte*. Berlin: Reimer, S. 294-311.
- HYVÄRINEN, M. (2013): „Travelling metaphors, transforming concepts“. In: HYVÄRINEN, M. et al. (Hg.): *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, S. 13-41.
- IVARSSON, J. (1992): *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Stockholm: Transedit HB.
- JAKOBSON, R. (1933 / 1988): „Verfall des Films?“. In: HOLENSTEIN, E. (Hg.): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919 - 1982*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 256-266.

- JAKOBSON, R. (1964/67 / 1988): „Visuelle und auditive Zeichen“. In: HOLENSTEIN, E. (Hg.): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919 - 1982*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 286-300.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. (2001): *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- KUHN, M. (2013): „Narrativität transmedial. Von der sprachbasierten zur audiovisuellen Narratologie. Überlegungen zur medialen Reichweite der Narrativität und den Grundlagen einer audiovisuellen Filmnarratologie“. In: BATEMAN, J. A. et al. (Hg.): *Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, S. 58-87.
- LAHN, S.; MEISTER, J. C. (2013): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart, Metzler.
- LOTMAN, J. (1973): *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. [Dt. „Filmsemiotik und Probleme der Filmästhetik“]. Tallinn: Eesti Raamat.
- LOTMAN, J. (2006): „Künstlicher Raum, Sujet und Figur“. In: DÜNNE, J; GÜNZEL, S. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 529-545.
- MARQUARD, O. (1983): „Das Fiktive als ens realissimum“. In: HENRICH, D.; ISER, W. (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink, S. 489-496.
- NADEL, A. (2008): „Second Nature, Cinematic Narrative, the Historical Subject, and *Russian Ark*“. In: PHELAN, J., RABINOWITZ P. J. (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, S. 427-440.
- NÜNNING, A.; NÜNNING, V. (2002): „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen“. In: NÜNNING, A.; NÜNNING, V. (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 1-34.
- PEREGO, E. (2009): „The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts“. In: DÍAZ CINTAS, J. (Hg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matter, S. 58-69.
- PFISTER, M. (2001): *Das Drama*. 11. Auflage, München: Wilhelm Fink.
- PRINCE, G. (1982): *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton Publishers.
- PRINCE, G. (1987): *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- REINART, S. (2018): *Untertitelung in einem Synchronisationsland. When wor(l)ds collide?* Berlin: Peter Lang.
- ROMERO-FRESCO, P. (2019): *Accessible Filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process.* London: Routledge.
- SCHMID, W. (2014): *Elemente der Narratologie.* 3. Auflage, Berlin: de Gruyter.
- SCHMIDT, S. J. (1973): *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation.* München: Wilhelm Fink.
- SCHREIBER, M. (2017): *Grundlagen der Übersetzungswissenschaft.* 2.Auflage, Berlin: De Gruyter.
- SEGER, L. (1992): *The art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film.* New York: Owl Books, Henry Holt and Company.
- SHEN, D. (2005): „Story-Discourse Distinction“. In: HERMAN, D. et al. (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* New York: Routledge, S. 566-568.
- SMITH, T. J. (2013): „Watching you watch movies: Using eye tracking to inform cognitive film theory“. In: SCHIMAMURA, A. P. (Hg.): *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies.* New York, NY: Oxford University Press, S. 165-191.
- SOMMER, R. (2010): „Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze“. In: NÜNNING V.; NÜNNING A. (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen.* Stuttgart: J. B. Metzler, S. 91-108.
- STANJEK, K. (2013): „Paradigmen des Dokumentarfilms – Ansichten aus Babelsberg“. In: BALLHAUS, E. (Hg.): *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte.* Berlin: Reimer, S. 28-41.
- STÖCKL, H. (2004): *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte. Theorien. Analysemethoden.* Berlin: Walter de Gruyter.
- STÖCKL, H. (2006): „Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse“. In: ECKKRAMMER E. M.; HELD G. (Hg.): *Textsemiotik.* Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, S. 11-36.
- STORRER, A. (1999): „Kohärenz in Text und Hypertext“. In: LOBIN, H. (Hg.): *Text im digitalen Medium. Linguistische Aspekte von Textdesign, Texttechnologie und Hypertext Engineering.* Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 33-66.



WHITE, H. (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

WILDFEUER, J. (2013): „Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht“. In: BATEMAN, J. A. et al. (Hg.): *Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, S. 32-57.

### **Elektronische Medien:**

„Peter Limbourg (Journalist)“. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter\\_Limbourg\\_\(Journalist\)&oldid=214972749](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter_Limbourg_(Journalist)&oldid=214972749) (Abgerufen am: 27.12.2021)

AVÜ e. V. (2020): *Qualitätsstandards für interlinguale Untertitel*. [https://filmuebersetzen.de/fileadmin/medien/AVUE\\_UT\\_Standards\\_20210611.pdf](https://filmuebersetzen.de/fileadmin/medien/AVUE_UT_Standards_20210611.pdf) (Abgerufen am: 27.12.2021).

DW – Deutsche Welle: *Peter Limbourg*. <https://p.dw.com/p/1HdhR> (Abgerufen am 27.12.2021).

LIMBOURG, P.; MÄNZ, A. (2019): *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung*. Bonn: Deutsche Welle. <https://p.dw.com/p/3V2UC> (Abgerufen am 27.12.2021).

MPFS – MEDIENPÄDAGOGISCHER FORSCHUNGSVERBUND SÜDWEST (2020): *KIM-Studie 2020 – Kindheit, Internet, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13-Jähriger*. [https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/KIM/2020/KIM-Studie2020\\_WEB\\_final.pdf](https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/KIM/2020/KIM-Studie2020_WEB_final.pdf) (Abgerufen am: 27.12.2021).

ФГУП «СТАНДАРТИНФОРМ» - ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ТЕХНИЧЕСКОМУ РЕГУЛИРОВАНИЮ И МЕТРОЛОГИИ (2017): *ГОСТ Р 57767—2017. Субтитры к кино- и видеопродукции для инвалидов по слуху – Общие технические требования по информационной доступности*. [Dt. „GOST R 57767—2017. Untertitel für Gehörinvaliden bei Kino- und Videoproduktionen – Allgemeine technische Anforderungen an die Informationszugänglichkeit.“ <https://files.stroyinf.ru/Data2/1/4293742/4293742934.pdf> (Abgerufen am: 27.12.2021).

**Anhang**

Untertitelung eines Abschnitts (13:19-18:30) aus dem Film <i>Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung</i> .....	159
Zeitcodes des untertitelten Abschnitts .....	162

**Untertitelung eines Abschnitts (13:19-18:30) aus dem Film *Drahtseilakt in Dresden - Helmut Kohls Rede und die Wiedervereinigung***

1.	Das hat die Situation nicht verbessert, weil es wurde natürlich immer enger.	Лучше от этого не стало: места становилось всё меньше.
2.	Als er ausstieg, die ganze Masse, grade die Journalisten, und grade die aus dem Westen, die waren gewohnt, sich nah ranzukämpfen.	Когда он появился, его сразу окружили журналисты.
3.		Журналисты с запада привыкли пробиваться к своей цели.
4.	Das war schon eine irre Situation.	Просто безумие.
5.	Die Straße war ein Stück, glaube ich, abgesperrt. Aber das hat nichts mehr genutzt.	По-моему, улицу частично оцепили. Но это не помогло.
6.	Plakataufschrift: „Freiheit, Gleichheit, Einheit“	Надпись на плакате: [Свобода, Равенство, Единство].
7.	Da war einfach eine solche Euphorie. Die Leute sind wirklich hier, hier, in Scharen angeströmt.	Люди находились в состоянии эйфории. Они валили сюда толпами.
8.	Und diese „Helmut, Helmut“-Rufe.	Они кричали: Гельмут! Гельмут!
9.	Und auch für Modrow muss das ja eigentlich bitter gewesen sein, ne?	Модрову наверняка было обидно.
10.	Du bist hier der Vertreter deines Landes und dann wirst du aber eigentlich völlig ignoriert und es geht nur um den großen mächtigen Mann aus dem Westen.	Ты глава правительства, а тебя полностью игнорируют.
11.		Все говорят лишь о важном человеке с запада.
12.	Hans Modrow erinnert sich etwas anders an die Situation.	Ханс Модров, однако, немного другого мнения.
13.	Die Begrüßungen dort am Hotel waren sehr gemischt.	У отеля встречали нас обоих.
14.	Es waren nicht nur Grüße für Helmut, es waren auch Grüße für Hans dabei, der ja mal jahrelang in Dresden tätig war - auch mit Lösungen: „Unser Hans, der kann's!“.	Приветствовали не только Гельмута, но и Ханса, который много лет работал в Дрездене.
15.		Были варианты: «Наш Ханс может всё».
16.		
17.	Also, ich hatte auch ein Mittel – einen Heimvorteil.	Моим преимуществом была родная земля.
18.	Plakataufschriften: „Mit Kohl zur Einheit Deutschlands!“, „Bundesland Sachsen grüßt den Bundeskanzler“	Надписи на плакатах: «Саксония приветствует канцлера», «С Колем к единой Германии!».
19.	Da war es zum ersten Mal, dass hier „Deutschland einig Vaterland“ wirklich so massiv kam - und was natürlich auch die Botschaft war, die dieser Tag in die Welt hinausgetragen hat.	В первый раз так массово звучали строки: "Германия, единая отчизна".
20.		Под этим девизом этот день вошёл в мировую историю.
21.	Dieses Plakat haben ja nicht nur die Deutschen gesehen, sondern das haben natürlich alle gesehen.	Ведь этот плакат видели не только немцы, а все!
22.	- Weltweit! - Weltweit!	- Весь мир! - Весь мир!
23.	An den kann ich mich auch	А этого я помню!

	erinnern, hier, das.	
24.	Erstaunlich.	Поразительно!
25.	Schon beim ersten gemeinsamen Pressetermin an diesem Tag spüren wir die Distanz zwischen den beiden Regierungschefs.	Уже на первой встрече с журналистами ощутила дистанция между политиками.
26.	Ich hatte ja keine Veranlassung, mit Herrn Kohl eine besondere Freundschaft zu beginnen.	Я не собирался быть лучшим другом господина Коля.
27.	Ich war nicht Jelzin und auch später nicht was mit Gorbachev ja dann alles mal herauskam: man trifft sich in der Sauna.	Я не Ельцин. И не Горбачёв, который с ним потом в баню ходил.
28.	Wir waren keine Saunafreunde, auch nicht im Ansatz.	Лучшими друзьями мы не были, и в баню я с ним не ходил.
29.	Herr Modrow, glaube, denke ich mal, war ein ein Mann, der auch sehr auch abtastend war.	Господин Модров, на мой взгляд, был очень осмотрительным.
30.	Für den war das ja auch eine völlig neue Situation.	Для него это была абсолютно новая ситуация.
31.	Die Spitzzi, die leitenden Leute der DDR, waren 40 Jahre am Gängelband der Sowjetunion gelaufen.	Руководство ГДР было 40 лет под контролем СССР.
32.	Die waren gar nicht gewohnt, auch eigenständige Urteile zu fällen.	Они не привыкли самостоятельно принимать решения.
33.	Zu unterschiedlich sind die Standpunkte.	Позиции слишком разные.
34.	Kohl bemüht sich dennoch um positive Stimmung.	Но Коль пытается создать конструктивную атмосферу.
35.	Übrigens, Herr Bundeskanzler, Sie haben ja mal gesagt, Sie wollen prüfen, ob man miteinander kann, können Sie denn miteinander?	Господин канцлер, Вы хотели проверить, возможно ли сотрудничество.
36.	- Ich glaube, ja. - Herr Modrow!	- Думаю, да. - Господин Модров?
37.	Ich denke, man hat in der Unter- vier-Augen-Phase Gelegenheit gehabt, sich kennen zu lernen und damit ist doch eine Chance und eine Möglichkeit gegeben, dass wir miteinander weiterkönnen.	Я думаю, у нас была возможность познакомиться поближе.
38.		Поэтому есть вероятность, что мы сможем сотрудничать.
39.	Die Erwartung war, dass er jetzt uns erläutert, dem Bundeskanzler erläutert, welche politischen Reformen er einleiten will und welche wirtschaftlichen Reformen - und da kam nichts.	Мы ждали, что он объяснит нам, канцлеру, какие политические и экономические реформы он хочет проводить.
40.		Но ничего не произошло!
41.		Он читал по бумажке: разрядка, разоружение...
42.	Er hat einen Einführungstext vorgelesen – über Frieden, Entspannung, Abrüstung, Eierkuchen, wie ich gesagt habe, ä. Also völlig langweilig; das interessierte kein Mensch.	В общем: мир, дружба, жвачка...
43.		Это абсолютно никого не интересовало!
44.		
45.	Anstatt zu sagen: Herr Bundeskanzler, wir müssen jetzt in der DDR Reformen einleiten und	Это всё вместо того, чтобы сказать: Господин канцлер, ГДР необходимы реформы.

46.	unsere Schwerpunkte liegen da und wir brauchen eure Unterstützung.	Главные задачи состоят в следующем... Нам нужна Ваша поддержка.
47.	Das Gespräch dauert länger als geplant. Beide Seiten vereinbaren	Переговоры длятся дольше, чем задумано.
48.	Erleichterungen für Begegnungen von Ost und West.	Обе стороны договариваются о сближении востока и запада.
49.	Doch Kohl merkt: Für seine	Но Колю ясно:
50.	Einheitspläne bekommt er von Modrow keine Unterstützung.	Модров не поддержит его план объединения Германии.
51.	Das ist auch die Trennlinie zwischen beiden auf der anschließenden Pressekonferenz.	Эта разница мнений видна и на пресс-конференции.
52.	Ich gehe davon aus, dass wir zwei unabhängig voneinander	Я исхожу из того, что у нас есть два суверенных немецких государства.
53.	existierende, souveräne deutsche Staaten haben und deren Existenz sich im Interesse des europäischen Friedens auch fortsetzen sollte.	И они должны продолжить существование в интересах мира в Европе.
54.	Kohl ist da ganz anderer Meinung.	Коль не согласен.
55.	Er fühlt den Wunsch der DDR-Bürger nach schneller Einheit, aber er muss den internationalen Partnern auch versichern: Einen deutschen Alleingang wird es nicht geben.	Он чувствует стремление граждан ГДР к объединению.
56.		Но международные партнёры должны знать: Германия не действует в одиночку.
57.	Alles, was wir tun, hat Auswirkungen auf die	Всё, что мы делаем, влияет на ситуацию в Европе.
58.	Entwicklung in Europa und wir sind uns dessen sehr, sehr wohl bewusst.	Нам это абсолютно ясно.
59.	Wir hatten auch die Interessen, wenn wir unsere Interessen	Думая о наших интересах, мы должны учитывать интересы других.
60.	bedenken, anderer zu bedenken - nicht zuletzt die Sicherheitsinteressen.	В том числе интересы безопасности.
61.	Es geht hier, mitten in Europa, mitten in Deutschland, um die Interessen vieler Beteiligter.	В центре Европы, в центре Германии, здесь, речь идёт об интересах многих.
62.	Man kann sagen, um die Interessen aller Nachbarn.	Можно сказать, об интересах всех соседей.
63.	Helmut Kohl wusste, du gehst über ganz, ganz, ganz dünnes Eis	Гельмут Коль знал: ситуация деликатная.
64.	und das bringt er auch in der Pressekonferenz, dass er sagt: Ich verstehe die Unruhe, ich sehe die Unruhe, ich sehe die Ungeduld,	Об этом он говорит и на пресс-конференции:
65.	aber wir müssen aufpassen, dass, wenn wir zu ungeduldig sind, das, was wir jetzt erreicht haben, nicht zerstören.	я понимаю, я вижу беспокойство и желание.
66.		Но нужно действовать осторожно, чтобы не разрушить то, чего мы достигли.

## Zeitcodes des untertitelten Abschnitts

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
1	-	00:00:01,415	00:00:04,927	3,512	Лучше от этого не стало: места становилось всё меньше.
2	0,200	00:00:05,127	00:00:08,895	3,768	Когда он появился, его сразу окружили журналисты.
3	0,200	00:00:09,095	00:00:13,203	4,108	Журналисты с запада привыкли пробиваться к своей цели.
4	0,200	00:00:13,403	00:00:14,922	1,519	Просто безумие.
5	0,200	00:00:15,122	00:00:19,225	4,103	По-моему, улицу частично оцепили.  Но это не помогло.
6	0,200	00:00:19,425	00:00:21,827	2,402	<s: #FFFF00>[Свобода, Равенство, Единство]</s>
7	0,200	00:00:22,027	00:00:27,186	5,159	Люди находились в состоянии эйфории.  Они валили сода толпами.
8	0,200	00:00:27,386	00:00:29,901	2,515	Они кричали: Гельмут! Гельмут!
9	0,200	00:00:30,101	00:00:32,802	2,701	Модрову наверняка было обидно.
10	0,200	00:00:33,002	00:00:38,845	5,843	Ты глава правительства,  а тебя полностью игнорируют.
11	0,200	00:00:39,048	00:00:42,404	3,359	Все говорят лишь о важном человеке с запада.
12	1,998	00:00:44,402	00:00:48,015	3,613	Ханс Модров, однако,  немного другого мнения.
13	1,548	00:00:49,563	00:00:54,969	5,406	У отеля встречали нас обоих.
14	0,200	00:00:55,169	00:01:00,994	5,825	Приветствовали не только Гельмута,  но и Ханса,
15	0,200	00:01:01,194	00:01:04,801	3,607	который много лет работал в Дрездене.
16	0,200	00:01:05,001	00:01:07,989	2,988	Были варианты: «Наш Ханс может всё».
17	0,200	00:01:08,189	00:01:11,289	3,100	Моим преимуществом была родная земля.
18	0,200	00:01:11,489	00:01:16,108	4,619	<s: #FFFF00>[Саксония приветствует канцлера]  [[С Колен к единой Германии]]</s>
19	0,200	00:01:16,308	00:01:21,978	5,670	В первый раз так массово звучали строки:  "Германия, единая отчизна".
20	0,817	00:01:22,795	00:01:28,582	5,787	Под этим девизом этот день вошёл в мировую историю.
21	0,200	00:01:28,782	00:01:33,660	4,878	Ведь этот плакат видели не только немцы, а все!
22	0,200	00:01:33,860	00:01:35,750	1,890	- Весь мир!   - Весь мир!
23	0,633	00:01:36,383	00:01:38,364	1,981	А этого я помню!
24	3,453	00:01:41,817	00:01:43,311	1,494	Поразительно!
25	3,626	00:01:46,937	00:01:52,690	5,753	Уже на первой встрече с журналистами ощущена дистанция между политиками.
26	2,622	00:01:55,312	00:02:00,483	5,171	Я не собирался быть лучшим другом Господина Коля.
27	0,200	00:02:00,683	00:02:06,683	6,000	Я не Ельцин. И не Горбачёв,  который с ним потом в баню ходил.
28	0,200	00:02:06,883	00:02:12,241	5,358	Лучшими друзьями мы не были,  и в баню я с ним не ходил.
29	0,200	00:02:12,441	00:02:18,250	5,809	Господин Модров, на мой взгляд,  был очень осмотрительным.
30	0,200	00:02:18,450	00:02:21,767	3,317	Для него это была абсолютно новая ситуация.
31	0,200	00:02:21,967	00:02:27,832	5,865	Руководство ГДР было 40 лет  под контролем СССР.
32	0,200	00:02:28,032	00:02:31,886	3,854	Они не привыкли самостоятельно принимать решения.
33	0,733	00:02:32,619	00:02:34,547	1,928	Позиции слишком разные.
34	0,200	00:02:34,747	00:02:38,698	3,951	Но Коль пытается создать  конструктивную атмосферу.
35	0,200	00:02:38,898	00:02:42,651	3,753	Господин канцлер, Вы хотели проверить,  возможно ли сотрудничество.
36	0,200	00:02:42,851	00:02:45,256	2,405	- Думаю, да.   - Господин Модров?
37	0,200	00:02:45,456	00:02:50,443	4,987	Я думаю, у нас была возможность  познакомиться поближе.
38	0,200	00:02:50,643	00:02:54,953	4,310	Поэтому есть вероятность,  что мы сможем сотрудничать.
39	0,710	00:02:55,663	00:02:58,797	3,134	Мы ждали,  что он объяснит нам, канцлеру,
40	0,200	00:02:58,997	00:03:04,706	5,709	какие политические и экономические реформы  он хочет проводить.
41	0,200	00:03:04,906	00:03:06,695	1,789	Но ничего не произошло!
42	0,200	00:03:06,895	00:03:12,204	5,309	Он читал по бумажке:  разрядка, разоружение...
43	0,200	00:03:12,404	00:03:14,798	2,394	В общен: мир, дружба, жвачка...
44	0,200	00:03:14,998	00:03:18,018	3,020	Это абсолютно никого не интересовало!
45	0,200	00:03:18,218	00:03:24,218	6,000	Это всё вместо того, чтобы сказать:  Господин канцлер, ГДР необходимы реформы.
46	0,200	00:03:24,418	00:03:29,742	5,324	Главные задачи состоят в следующем...  Нам нужна Ваша поддержка.
47	4,108	00:03:33,850	00:03:36,781	2,931	Переговоры длятся дольше,  чем задумано.
48	0,200	00:03:36,981	00:03:41,392	4,411	Обе стороны договариваются  о сближении востока и запада.
49	4,163	00:03:45,555	00:03:46,555	1,000	Но Колю ясно:
50	0,200	00:03:46,755	00:03:50,535	3,780	Модров не поддержит  его план объединения Германии.
51	0,200	00:03:50,735	00:03:54,717	3,982	Эта разница мнений видна  и на пресс-конференции.
52	4,297	00:03:59,014	00:04:05,014	6,000	Я исхожу из того, что у нас есть два  суверенных немецких государства.
53	0,200	00:04:05,214	00:04:10,643	5,429	И они должны продолжить существование  в интересах мира в Европе.
54	3,356	00:04:13,999	00:04:15,573	1,574	Коль не согласен.
55	0,200	00:04:15,773	00:04:19,542	3,769	Он чувствует стремление граждан ГДР  к объединению.
56	0,200	00:04:19,742	00:04:25,365	5,623	Но международные партнёры должны знать:  Германия не действует в одиночку.
57	0,200	00:04:25,565	00:04:29,816	4,251	Всё, что мы делаем,  влияет на ситуацию в Европе.
58	0,200	00:04:30,016	00:04:33,162	3,146	Нам это абсолютно ясно.
59	0,200	00:04:33,362	00:04:39,362	6,000	Думая о наших интересах, мы должны  учитывать интересы других.
60	0,200	00:04:39,562	00:04:42,307	2,745	В том числе интересы безопасности.
61	0,463	00:04:42,770	00:04:48,770	6,000	В центре Европы, в центре Германии,  здесь, речь идёт об интересах многих.
62	0,880	00:04:49,650	00:04:53,576	3,926	Можно сказать,  об интересах всех соседей.
63	0,200	00:04:53,776	00:04:57,102	3,326	Гельмут Коль знал:  ситуация деликатная.
64	0,200	00:04:57,302	00:05:00,468	3,166	Об этом он говорит  и на пресс-конференции:
65	0,238	00:05:00,706	00:05:04,045	3,339	я понимаю,  я вижу беспокойство и желание.
66	0,200	00:05:04,245	00:05:10,245	6,000	Но нужно действовать осторожно,  чтобы не разрушить то, чего мы достигли.

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Hausarbeit selbständig und ohne fremde Hilfe geschrieben und nur die von mir angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Ich versichere, dass ich alle wörtlichen und sinngemäßen Übernahmen aus anderen Werken als solche kenntlich gemacht habe.

Köln, den 29.12.2021

*(Natalia Fursova)*