

Anna Majkiewicz

Jan-Dlugosz-Universität in Czestochowa

a.majkiewicz@ajd.czyst.pl

Kultureller Kontext im Historienfilm – eine Herausforderung für den Übersetzer (*Sophie Scholl – Die letzten Tage*)

Seit dem Beginn der Ära des Tonfilms stellt sich in diesem Genre das Problem der Sprachübertragung, wenn ein Werk einem fremdsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden soll. Dabei darf die sprachliche Komponente nicht isoliert betrachtet werden, ist sie doch Teil eines engen Zusammenspiels mit den übrigen Komponenten, die einen Film zu einem integralen und in einem bestimmten Kulturraum verorteten Kunstwerkmachen. Da alle anderen Komponenten für das fremdsprachige Publikum unverändert bleiben und ihre Wirkung ausüben¹, könnte man annehmen, dass die Aufgabe der sprachlichen Übertragung nicht so schwierig ist. Aber gerade dieses Zusammenspiel von nichtsprachlichen und sprachlichen Elementen erschwert die Übertragung, wobei hier nicht in erster Linie die Lippen synchronität in synchronisierten Filmen gemeint ist, sondern eher die anderen Übertragungsformen im Film – die Untertitelung, das *voice over*, die Simultanverdolmetschung. Die kulturelle Differenz zwischen den non-verbalen filmischen Mitteln und den Untertiteln in der Zielsprache erzeugt zwangsläufig

¹ Gemeint sind hier nonverbale Kommunikation der Schauspieler (Mimik, Gestik, Art sich zu bewegen) und die bildliche Seite (Gesichter, Frisuren, Kostüme der Schauspieler, die Drehorte, d.h. Landschaften, Gebäude, Raumeinrichtungen) und darüber hinaus Geräusche, Musik etc. Diese Komponenten schaffen visuell und auditiv ein bestimmtes nationales Kolorit.

ein Spannungsverhältnis. Die Bilder versetzen das Publikum in eine andere Kultur, vermitteln ihm Fremdes, Unbekanntes. Daher stellt sich die Frage, wie der Übersetzer mit kulturspezifischen Elementen umgeht². Diese können verschiedene Funktionen erfüllen: den Inhalt ergänzen oder sogar zum Thema gemacht werden. Gerade im Historienfilm kommt die Problematik der Kulturübertragung besonders zum Vorschein. Historienfilme sind zwar niemals Abbilder einer vergangenen Zeit, es werden aber historische Figuren und Ereignisse möglichst authentisch dargestellt, damit die Zuschauer den Eindruck gewinnen, mit der Vergangenheit konfrontiert zu werden. Die Vergangenheit wird zu einer Geschichte, aus der die historischen Fakten ablesbar werden sollen. Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit im Film stellt eine Herausforderung besonders für einen fremdsprachigen Empfänger dar, somit auch für den Übersetzer, der den Film dem Publikum aus dem anderen Kulturkreis zugänglich macht.

Daraus ergeben sich folgende Fragen: Welche Möglichkeiten stehen dem Übersetzer zur Verfügung? Versucht der Übersetzer eher ausgangskulturorientiert oder eher zielkulturorientiert zu übersetzen? Von welchen Verstehensvoraussetzungen kann ausgegangen werden? Mit welchem Ziel soll der Film einem fremdsprachigen Publikum gezeigt werden? Am Beispiel des deutschen Historienfilmes *Sophie Scholl – die letzten Tage* und seiner polnischen untertitelten Version werden im Folgenden diese Fragen diskutiert.

Der Film *Sophie Scholl – die letzten Tage* (2005) wurde von Marc Rothemund nach dem Drehbuch³ von Fred Breinersdorfer gedreht und auf der Berlinale 2005 mit dem Silbernen Bären für die beste Regie und für die beste Hauptdarstellerin (Julia Jentsch) ausgezeichnet. Er schildert die letzten Tage im Leben von Sophie Scholl, einer Widerstandskämpferin

² Kulturspezifische Elemente im Film werden von Nedergaard-Larsen [1993: 211] in folgende Gruppen eingeteilt: Geography (geography, meteorology, biology), History (buildings, events, people), Society (industrial level / economy, social organization, politics, social conditions, ways of life, customs), Culture (religion, education, media, culture, leisure activities).

³ Das Drehbuch von Fred Breinersdorfer orientiert sich an den Verhörprotokollen von Hans und Sophie Scholl sowie Christoph Probst, die in der DDR bis zur Wende in den Archiven der Stasi lagerten und erst seit 1990 von Historikern eingesehen werden konnten.

gegen die Diktatur des Nationalsozialismus, die aufgrund ihres Engagements in der Widerstandsgruppe *Weißer Rose* 1943 hingerichtet wurde. Der Film schreibt sich ein in die Tradition einer kritischen (filmischen) Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit, deren Ursprünge in den 1970er und 1980er Jahren mit Filmemachern wie Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff und Hans-Jürgen Syberberg liegen. Solche Fakten sind Vorkenntnisse, die beim Ausgangspublikum vorausgesetzt werden und die neben dem Filmgenre, der Loyalität gegenüber dem AT-Autor Kriterien bei der Verfahrenswahl des Übersetzers bilden sollten [Döring, 2006: 40]. Wird dieses Vorwissen in der vorliegenden polnischen Untertitelung auch beim Zielrezipienten als Verstehensvoraussetzung betrachtet? Zum Teil schon, was aus den vom Übersetzer ausgewählten übersetzerischen Strategien hervorgeht (s. untere Beispiele). Eine Hilfe bei der Übermittlung mancher Informationen, die im Zuge der Rekontextualisierung nicht verloren gehen sollen, können auch Paratexte leisten, die der DVD-Ausgabe in Form von Informationen (Inlay) beigelegt sind. In Bezug auf das Kulturelle lassen sich noch weitere Punkte nennen, die die translatorischen Entscheidungen wesentlich beeinflussen: die Funktion eines kulturspezifischen Elements im Film (Relevanz des Elements für die Handlung), mögliche Konnotationen, deren Kenntnis für das Verständnis des Films unumgänglich sind, und die Einschätzung der Verstehenskapazitäten seitens des Publikums (wird ein konkretes kulturspezifisches Element wahrscheinlich verstanden oder nicht?) [vgl. Döring, 2006: 40]. Redundanz zwischen Bild und Ton kann in vielen Fällen das Verständnis erheblich fördern, nicht aber bei Informationen, die gewisse Konnotationen hervorrufen sollen. Eine Erklärung ist oft zeit- bzw. platzmäßig nicht möglich. Wie etwa im folgenden Beispiel, in dem mit dem Verlust der (indirekten) Information, die keinerlei Assoziationen beim polnischen Publikum hervorrufen, der Verlust an lokalem Kolorit einher geht. Schon am Anfang des Films ist aus dem Radio folgendes Lied zu hören:

Sugar, I call my baby my sugar // I never maybe my sugar // That sugar baby of mine // He's special ration // Funny, he never asks for my money // All that I give him is honey // And that he can spend anytime // I'd make a million trips to his lips // If I were a bee // Because he's sweeter than // chocolate candy to me (*Sophie Scholl – die letzten Tage* [00:28– 00:59]).

Zwei junge Frauen, Sophie und ihre Freundin Giesela, singen das Lied ganz leise, damit sie niemand hört. Es ist das Lied *Sugar (that sugar baby o' mine)*, gesungen von Billie Holiday (hier in einer Aufnahme mit dem Teddy Wilson Orchestra), einer der wichtigsten Jazzsängerinnen 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, deren Lieder – so wie Jazz und Swing allgemein – im Dritten Reich sehr beliebt, aber offiziell verboten waren. Diese Tatsache – als das zu erwartende Vorwissen – deutet auf die Abwehrhaltung der Protagonistinnen gegenüber dem NS-Regime hin. Der Zuschauer erfährt zwar in den nächsten Szenen, dass Sophie in der Widerstandsgruppe tätig ist, kann aber das Verhalten der Mädchen nicht eindeutig verstehen, da der Übersetzer keine Hinweise (kein *Explication*-Verfahren [nach Nedergaard-Larsen, 1993: 219])⁴ liefert. Das Reduktionsverfahren kommt auch bei den Worten aus einer Rede zur Anwendung, die aus dem Radio zu hören sind:

[...] wird morgen auf den Knien danken, dass wir ihn auf uns genommen haben (*Sophie Scholl – die letzten Tage* [00:30:04-00:30:10]).

Es sind die Worte aus der berühmten Sportpalastrede, die der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels am 18. Februar 1943 im Berliner

⁴ Ich stütze mich hier auf die Klassifizierung der Translationsstrategien für kulturspezifische Elemente von Birgit Nedergaard-Larsen. Die Forscherin unterscheidet zwischen *transfer (identity/exotism, imitation)*, *direct translation*, *explication*, *paraphrase*, *adaptation to TL-culture (situational adaptation, cultural adaptation)* und *omission* [Nedergaard-Larsen, 1993: 219]. Das erste Verfahren (*identity/exotism*) bezeichnet die direkte Übernahme aus der Ausgangssprache; Konnotationen, die sich für das ausgangssprachige Publikum mit solch einer Bezeichnung verbinden, gehen u.U. verloren. *Imitation* ist eine direkte Übernahme, der ausgangssprachige Begriff wird in der Zielsprache imitiert. Dieses Verfahren wahrt Lokalkolorit, ohne Gefahr zu laufen, zu exotisch zu wirken. Bei *direct translation* handelt sich auch um eine direkte Übersetzung, da die gleiche Form in der Zielsprache existiert, obwohl es anders konnotiert sein kann. *Explication* ist dann notwendig, wenn der Übersetzer davon ausgeht, dass das Zielpublikum einen bestimmten Namen oder bestimmte mit ihm verbundene Konnotationen nicht versteht. *Paraphrase* bezeichnet eine erklärende Umschreibung. Dabei ist mit einem Verlust an Lokalkolorit zu rechnen. *Situational adaptation* bedeutet die Ersetzung einer AS-Erscheinung durch eine entsprechende, bekannte ZS-Erscheinung. *Cultural adaptation* versucht ebenfalls durch die Substitution mit einer bekannten ZS-Erscheinung gewisse Konnotationen zu wahren. Weglassungen, d.h. *omission*, sind das letzte Verfahren, das in manchen Filmen aus Zeit- und Platzgründen unvermeidbar sind.

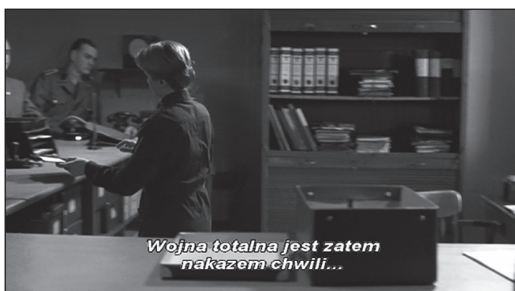
Sportpalast hielt und in der er zum „totalen Krieg“ aufrief. Das polnische Publikum bekommt die wichtigsten Sätze in den kursiv markierten Untertiteln:

[...] Bez względu na to, czy świat rozumie konieczność tej walki... [00:28:57] // Wojna totalna jest zatem nakazem chwili [00:29:04] // Dość już tych burżuazyjnych ceregieli, które nawet w walce [00:29:14] // na której szali ważą się nasze losy... [00:29:18] // stoimy w obliczu ogromnego niebezpieczeństwa [00:29:36] // już pora zdjąć białe rękawiczki [00:29:50], Ø [00:30:07-00:30:10].

Unten ist ein Beispiel für die Verbildlichung:

Der totale Krieg also ist das Gebot der Stunde. Es muss jetzt zu Ende sein mit den bürgerlichen Zimperlichkeiten, die auch in diesem Schicksalskampf nach dem Grundsatz verfahren wollen: Wasch mir den Pelz, aber mach mich nicht nass!

(Sophie Scholl – die letzten Tage [00:29:12-00:29:22])



(Sophie Scholl [00:29:13])

Den wichtigsten Satz „Wojna totalna jest zatem nakazem chwili” kennt der polnische Zuschauer, falls er sich für deutsche Geschichte interessiert, u.a. aus dem Buch von Victor Klemperer *LTI (Lingua Tertii Imperii): notatnik filologa* [1983], wo folgendes Zitat zu finden ist:

Totalna wojna jest więc nakazem chwili. Czas skończyć z mieszczańskimi czułością. Z tymi, którzy nawet w godzinie ostatecznej rozgrywki, chcieliby zjeść ciastko i mieć jenadal. Niebezpieczeństwo jest olbrzymie. Olbrzymi musi więc też być wysiłek, z jakim musimy stawić mu czoło. Nadeszła chwila, by zdjąć galowe rękawiczki i nałożyć rękawice bokserskie [Klemperer, 1983].

Vergleichen wir diese zwei Versionen, so sehen wir, dass sich der Übersetzer des Films nicht dieser Übersetzung bedient hat, sondern die

Fragmente der Rede aus dem Drehbuch übernommen hat, was davon zeugt, dass die Worte von Goebbels aus dem Radio abwechselnd den Hintergrund für das Geschehen bilden oder im Vordergrund stehen und daher nicht immer richtig zu verstehen sind. Wie hieß aber die Rede im Original? Die entsprechende Stelle klingt wie folgt:

Der totale Krieg also ist das Gebot der Stunde. Es muss jetzt zu Ende sein mit den bürgerlichen Zimmerlichkeiten, die auch in diesem Schicksalskampf nach dem Grundsatz verfahren wollen: Wasch mir den Pelz, aber mach mich nicht nass! [Jeder Satz des Ministers wird von wachsendem Beifall und stärkster Zustimmung begleitet.] Die Gefahr, vor der wir stehen, ist riesengroß. Riesengroß müssen deshalb auch die Anstrengungen sein, mit denen wir ihr entgegentreten. Es ist also jetzt die Stunde gekommen, die Glacéhandschuhe auszuziehen und die Faust zu bandagieren. [Wie ein einziger Schrei erbebt sich ein orkanartiger Beifall. Sprechchöre von den Galerien und Rängen bestätigen die volle Zustimmung der Menge.]

[...]

Wer diesen Kampf im übrigen Europa heute noch nicht versteht, wird uns morgen auf den Knien danken, dass wir ihn mutig und unbeirrt auf uns genommen haben [*Nun, Volk...*, on-line: 6].

Der letzte Satz wurde auch im Film um die Adjektive „mutig und unbeirrt“ verkürzt: [...] wird morgen auf den Knien danken, dass wir ihn auf uns genommen haben (*Sophie Scholl – die letzten Tage* [00:30:04-00:30:10]).

Der Übersetzer geht nicht davon aus, dass der Zielempfänger den Sprecher nicht richtig identifizieren könnte. Ganz im Gegenteil, er setzt voraus, dass die Worte über den totalen Krieg, die im zweiten Weltkrieg dank Goebbels' Rede im Sportpalast weit verbreitet wurden, erkannt werden. Das angewandte translatorische Verfahren basierte auf *transfer (identity/exotismus* [nach Nedergaard-Larsen, 1993: 224f]) und wahrt Lokalkolorit, obwohl mit der Rede verbundene Konnotationen verloren gehen.

Das geschichtskundliches Vorwissen verlangt auch die folgende Szene, in der sich der Protagonist auf die alliierte Rheinlandbesetzung 1918

bis 1930 von u.a. französischen Truppen⁵ beruft und sich damit zur Kollaboration mit der französischen Militärverwaltung bekennt.

Wissen Sie, wer mich zum
Polizisten gemacht hat?
Der Franzose in der be-
setzten Pfalz, nicht die
Deutschen Demokraten.

(*Sophie Scholl – die letzten
Tage* [01:04:09-01:04:13])



(*Sophie Scholl* [01:04:09])

Der Übersetzer liefert zwar wortgetreu die Informationen über die Besetzung des Rheinlands, versäumt es aber, dem Zuschauer die Zeit dieses historischen Geschehens mitzuteilen. So setzt er beim polnischen Zuschauer ein Vorwissen voraus und die Übersetzung wirkt exotisch und dementsprechend ausgangskulturell orientiert. *Explicitation* oder *paraphrase* werden nicht angewandt, obwohl sie grundsätzlich dann wünschenswert wären, wenn Verständnisprobleme zu erwarten sind. In Bezug auf kulturspezifische Elemente kann sich der Übersetzer für eine Art „Fußnoten“ entscheiden, die mehr oder weniger isoliert als nicht-wörtliche Rede die Filmdialoge und -monologe ergänzen. Beispiele für diese Translationsstrategie im Film liefert Sigrun Döring in ihrer Monographie *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation* [Döring, 2006]. Kommentare des Übersetzers können verständnisfördernd wirken und damit wichtige Informationen über die Filmfigur liefern. Erklärungen solcherart wären auch in einer weiteren Filmszene aus *Sophie Scholl* vonnöten, in der der Name Elser, der Begriff Bürgerbräukeller und das Datum '39 Assoziationen mit einem wichtigen Münchener Ereignis hervorruft:

⁵ Zweck der Besetzung war einerseits, Frankreich Sicherheit vor einem erneuten deutschen Angriff zu verschaffen, andererseits eine Bürgschaft für die zu erbringenden deutschen Reparationsverpflichtungen zu haben [vgl. „Französische Besetzung der Pfalz“, on-line].

Sie haben nicht feige eine Bombe gelegt wie dieser Elser, '39 im Bürgerbräukeller hier in München.

(*Sophie Scholl – die letzten Tage* [01:02:26-01:02:30])



(*Sophie Scholl* [01:02 10-01:02:12])

Johann Georg Elser war ein deutscher Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus, und verübte am 8. November 1939 im Bürgerbräukeller, einer Gaststätte im Münchner Stadtteil Haidhausen, ein Bombenattentat auf Adolf Hitler, der jedoch unverletzt blieb⁶. Der Bürgerbräukeller war ein bevorzugter Ort politischer Veranstaltungen. Der Hitler-Putsch von 1923 nahm dort seinen Ausgang. Seit dem 8. November 1933 wiederholte die Prominenz der NSDAP den Marsch auf die Feldherrnhalle als jährlichen Staatsakt. Dieser begann jeweils mit einer programmatischen Rede Hitlers vor der Partei-, Staats- und Wehrmachtsprominenz im Bürgerbräukeller, der sich zum nationalsozialistischen Wallfahrtsort entwickelte (vgl. Historisches Lexikon Bayerns)⁷. Die polnische Untertitelung informiert nur über das Ereignis („Bombe legen“), den Täter und – mit einem Fehler – das Jahr: statt 1939 liest man 1938. Gegen wen und wo diese Tat verübt wurde,

⁶ Weil dieser seine Rede ungewohnt frühzeitig beendet und zusammen mit der NS-Prominenz den Saal verlassen hatte. Acht Menschen starben, zahlreiche wurden verletzt. Der Sprengsatz beschädigte auch das Gewölbe des Bräukellers. Aus Aberglaube und aus Angst vor alliierten Luftangriffen fanden die jährlichen Feierlichkeiten seit 1940 nur noch in Form einer Rede Hitlers im Löwenbräukeller am Stiglmaierplatz statt. Elser wurde am 9. April 1945 im KZ Dachau ermordet [vgl. „Bürgerbräukeller, München“, on-line].

⁷ Nach Kriegsende nutzte ihn die US-Armee als Kantine. 1958 wurde er als Großgaststätte und Veranstaltungsort wieder eröffnet und schließlich 1979 abgerissen. Heute stehen die Hauptverwaltung der GEMA und das Hotel Hilton Munich City auf dem Grundstück. Unter der Adresse Rosenheimer Straße 11 erinnert seit 1989 eine Tafel am Boden an das Attentat des Jahres 1939 [vgl. „Bürgerbräukeller, München“, on-line].

erfährt das polnische Publikum leider nicht. Man kann vermuten, dass sich der Übersetzer hier nach der Regel richtet, dass man „alles Unwesentliche, sowie Unwichtiges und Unklares weglässt (auch Namen, wenn man weiß, wer es ist)“ [Pampuch, 2008: 77-78]. Auch wenn Untertiteln oft Verdichten, Zusammenfassen, Ordnen, Timen und – wie es Thomas Pampuch ausdrückte – Kürzen, Kürzen, Kürzen [Pampuch, 2008: 79] bedeutet⁸, wäre es gerade bei historischen Ereignissen wünschenswert, auf die Eigennamen nicht zu verzichten. Die Verbalisierung der fehlenden bzw. zu erweiternden Inhalte seitens des Übersetzers hätte wesentlich den Verstehensprozess fördern und dem Zielempfänger Informationen über ein regionales Element der deutschen Geschichte liefern können. Dabei wäre auch – was besonders wichtig ist – Lokalkolorit bewahrt worden. Die Kombination zweier Verfahren (*explicitation* und *transfer*) ist nämlich gerade dann von Vorteil, wenn für das Filmverständnis wichtige kulturspezifische Elemente zu betonen.

Mit einem Verlust des kulturspezifischen Elements haben wir auch in einer weiteren Szene zu tun, in der die Mitgefängene den Grund ihrer Inhaftierung nennt:

Sie haben mich mit
einem Brief erwischt mit
Ludwig-Thoma-Zitaten
gegen Hitler.

(*Sophie Scholl – die letzten
Tage* [00:31:03-00:31:07])



(*Sophie Scholl* [00:31:06])

⁸ J.-Dietmar Müller unterscheidet zwei große Gruppen von Kürzungen: Tilgung und Komprimierung. Tilgungen untergliedert er in Tilgungen von a) Namen, Titeln, Anreden; 2) Ausrufezeichen und Interjektionen; 3) Orts- und Zeitangaben; 4) Wiederholungen von Sätzen bzw. Satzteilen; 5) elementaren Sprechakten; 6) persönlichen Wertungen; 7) Äußerungseinleitenden und -abschließenden Floskeln; 8) Background-Dialoge etc.; 9) semantischen Redundanzen [Müller, 1982: 149, zit. nach: Döring, 2006: 31-32].

Ludwig Thoma gilt als

[...] der bayerische Schriftsteller schlechthin – Freigeist, liberaler Denker und reaktionärer Patriot. Sein Leben lang kritisierte er die Autorität von Kirche und Staat. In der Zeit der Weimarer Republik äußerte er sich u.a. im Miesbacher Anzeiger vor allem gegen die Regierung in Berlin und die Sozialdemokratie nach dem Ersten Weltkrieg [„Ludwig Thoma“, on-line].

Auch nach seinem Tod (im Jahre 1921) wurden sog. „Ludwig-Thoma-Zitate“ in *Simplicissimus* (in der satirische Wochenzeitschrift, die von 1896 bis 1944 in München erschien) heimlich veröffentlicht [„Ludwig Thoma“, on-line]. Es stellt sich die Frage, ob der durchschnittliche deutsche Zuschauer mit dem Namen Thoma sofort einen kritischen Denker assoziiert. Wahrscheinlich nicht, denn im Dialog wurde die Ergänzung „gegen Hitler“ hinzugefügt. Das kann aber nicht der Grund dafür sein, dass die polnische Untertitelung nur eine Information über den Brief mit den „Anti-Hitler-Zitaten“ enthält, ohne den Namen Thoma zu nennen. Die Ellipse klingt künstlich, da ein relevantes Element (nämlich die Information, wer zitiert wird) fehlt. Hier stellt sich die Frage, mit welchem Ziel der Film einem fremdsprachigen Publikum gezeigt werden soll. Wenn der oben erwähnte Aspekt der Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit wichtiger wäre als „Story“ im Sinne einer Geschichte von Individuen, dann hätte der untertitelte Film vor allem eine informative (und zugleich didaktische) Funktion zu erfüllen. Der Übersetzer müsste dann ein verständnisförderndes Verfahren anwenden, in Form von *imitation*, *explicitation* [nach Nedergaard-Larsen, 1993: 222], oder auch zur *paraphrase* (erklärende Umschreibung) greifen, wenn ein kulturspezifisches Element wichtig für den Handlungsverlauf ist.

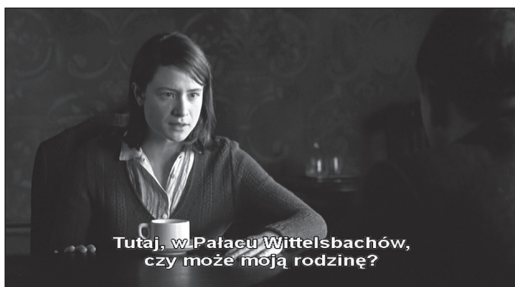
Ein weiteres Beispiel veranschaulicht das *transfer-identity*-Verfahren [nach Nedergaard-Larsen, 1993: 119], das dazu führt, dass die Konnotationen in den polnischen Untertiteln verloren gehen.

Es ist hier die Rede vom „Wittelsbacher Palais, das von Friedrich von Gärtner als Kronprinzenpalais für den späteren König Max II. 1848 an der Ecke Brienner Straße / Türkenstraße im gotischen Stil errichtet wurde. Von 1933 an hatte hier die GESTAPO ihr Hauptquartier, ein Gefängnisstrakt wurde an das Palais angebaut“ [„Münchens Denkmäler“,

on-line]⁹. Der polnische Zuschauer wird mit dem kulturspezifischen Namen konfrontiert und bleibt eigene Vorkenntnis angewiesen (vgl. „Tutaj, w Pałacu Wittelsbachów”). Das gleiche gilt auch in der Szene, in der Sophie über ihre Verhandlung erfährt, wobei in der Übertragung das *imitation*-Verfahren [nach Nedergaard-Larsen, 1993: 222] angewendet wurde.

Hier drinnen im Wittelsbacher Palais [...].

(*Sophie Scholl – die letzten Tage* [01:04:50-01:04:52])



(*Sophie Scholl* [01:04:51])

Ihre Verhandlung ist morgen früh vor dem Ersten Senat des Volksgerichtshofs hier in München.

(*Sophie Scholl – die letzten Tage* [01:15:08-01:15:12])



(*Sophie Scholl* [01:15:11])

Im Satz „Ihre Verhandlung ist morgen früh vor dem Ersten Senat des Volksgerichtshofs hier in München” wird eine bedeutende Institution des nationalsozialistischen Rechtswesens genannt. Dieser war das höchste Gericht im Dritten Reich für politische Strafsachen, das sich in Berlin befand. Das Amt des Präsidenten bekleidete Roland Freisler

⁹ 1944 wurde das Wittelsbacher Palais teilweise beschädigt. Auf Grund seiner Vergangenheit war niemand an einem Erhalt des Gebäudes interessiert, 1964 wurden daher die Reste abgetragen und an seiner Stelle ein Gebäude für die Bayerische Landesbank erbaut.

vom August 1942 bis zu seinem Tod im Februar 1945. In der polnischen Untertitelung wird der Terminus wörtlich übernommen (vgl. Trybunał Ludowy – das *imitation*-Verfahren) und wirkt nicht so exotisch, da im Polnischen auch Benennungen von Institutionen mit dem Substantiv ‚Trybunał‘ vorhanden sind. Lokalkolorit wird zwar bewahrt, es gehen aber bestimmte Konnotationen verloren. Es fehlt auch der Ort, an dem der Verhandlung stattfinden soll. Die fehlende Information kann Fehlschlüssen im Verstehensprozess verursachen, wenn der Zuschauer logischerweise den Volksgerichtshof mit dem Sitz in Berlin assoziiert. Der Volksgerichtshof urteilte in verschiedenen Städten des Deutschen Reiches, da die Zahl der anhängigen Verfahren, häufig gegen ganze Gruppen von Angeklagten, mit der Zeit enorm zunahm. Die teilweise Reduzierung des Inhalts (Informationsverlust) zeugt von einer translatatorischen Misch-Strategie, die darauf beruht, dass der Übersetzer vorwiegend ausgangskulturorientiert übersetzt und einen Zielempfänger mit Vorwissen voraussetzt, aber zugleich Weglassungen der kulturspezifischen Elemente einsetzt, und damit zielkulturorientiert handelt.

Resümierend lässt sich folgendes feststellen: Die Unterschiede zwischen den deutschen Filmdialogen und den polnischen Untertiteln resultieren nicht nur aus den formalen Zwängen, d.h. nach Gottlieb, dem räumlichen Faktor (die Begrenzung der möglichen Untertitelzeilen sowie der Zeichenzahl je Zeile durch die Bildschirm- bzw. Leinwandgröße) und dem zeitlichen Faktor (dem Umstand, dass die Lesegeschwindigkeit des Zuschauers geringer als die Sprechgeschwindigkeit der zu untertitelnden Person im Film ist), sondern auch aus der kulturellen Differenziertheit des Ausgangs- und Zieltextes, infolgedessen ebenfalls aus der Divergenz (hinsichtlich des Vorwissens) zwischen dem Ausgangs- und Zielempfänger [Gottlieb, 1992: 164]. Der Drehbuchautor setzt beim Schreiben zunächst einmal einen Adressatenkreis voraus, der mit der deutschen Kultur vertraut ist, und wird im allgemeinen nicht berücksichtigen, dass ein anderer Adressatenkreis, d.h. ein Publikum aus einem anderen Sprach- und Kulturkreis, nicht das gleiche Vorwissen mitbringt und also vieles nicht verstehen wird. Dies erschwert wesentlich den Prozess der Übertragung und verursacht, dass der Übersetzer die Aufgabe zu erfüllen hat, den potenziellen Rezipientenkreis (mit seinen Verstehensvoraussetzungen) der Zielkultur möglichst gut einzuschätzen. Diese Empfängergruppe zeichnet sich dadurch aus, dass sie

durch das Rezipieren eines fremdsprachigen Films ihre Offenheit für die fremde Kultur, sowie Bereitschaft, ihr Wissen zu erweitern, indirekt zu erkennen gibt, was in gewisser Weise ermöglicht, deren Wissensvoraussetzungen zu definieren. Wahrscheinlich aus diesem Grund greift der Übersetzer zu *imitatio*- und *paraphrase*-Verfahren, und vermeidet eine *situational adaptation*, oder *cultural adaptation*-Strategie, was davon zeugt, dass wir es mit einer ausgangskulturorientierten Filmübertragung zu tun haben, deren Ziel darin besteht, eine Kultur in einem fremdsprachigen Kontext zu präsentieren. Diese Umgangsweise mit kulturspezifischen Elementen steht gewiss mit dem Genre *Historienfilm* in Zusammenhang und sicherlich auch mit der verständniserleichternden Empfangssituation, dass man beim Rezipieren eines DVD-Films dieser zwecks Klärung unbekannter (kulturspezifischer) Begriffe unendlich oft unterbrochen werden kann.

Filme:

Sophie Scholl – die letzten Tage (2005), Marc Rothemund (Regie), Deutschland.
Sophie Scholl – DVD-Ausgabe (2006), Kino Świat (Vertrieb), Polen.

Bibliographie:

- „Bürgerbräukeller, München“, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, [on-line] http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44317 – 12.09.2013.
- Döring, S. (2006), *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*, Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin.
- „Französische Besetzung der Pfalz 1918/19-1930“, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, [on-line] http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44493 – 12.09.2013.
- Gottlieb, H. (1992), „Subtitling: a new university discipline“, in: Dollerup, C., Lindegaard, A. (Hrsg.), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*, John Benjamins Publishing, Amsterdam–Philadelphia, S. 161-170.
- Jüngst, H.E. (2010), *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen.
- Kannapin, D. (2005), *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*, Karl Dietz, Berlin.

- Klemperer, V. (1983), *LTI (Linqua Tertii Imperii): notatnik filologa*, übers. Zy-chowicz, J., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- „Ludwig Thoma”, [on-line] <http://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=118622072> – 12.09.2013.
- Müller, J.-D. (1982), *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche: Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*, Dissertation, Universität Regensburg.
- „Münchens Denkmäler”, [on-line:] <http://denkmaeler-muenchen.de/bauten/witelsbacher.php> – 12.09.2013.
- Nagel, S., Hezel, S., Hinderer, K., Pieper, K. (2009), *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.
- Nedergaard-Larsen B. (1993), „Culture-bound problems in subtitling”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 2, MTP, S. 207-241.
- Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!*, Rede im Berliner Sportpalast 18. Februar 1943 von Dr. Joseph Goebbels, [on-line:] <https://ia600209.us.archive.org/12/items/WolltIhrDenTotalenKrieg/GoebbelsJoseph-Rede-WolltIhrDenTotalenKrieg194315S..pdf> – 30.09.2013.
- Pampuch, T. (2008), *Die leisen Dichter. Zu einer Kultur des Untertitelns*, in: Hertel, D., Mayer, F. (Hrsg.), *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*, SH-Verlag, Köln, S. 75-79.
- Rojas, M.C. (2007), *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier.

STRESZCZENIE

Kontekst kulturowy w filmie historycznym wyzwaniem dla tłumacza (*Sophie Scholl*)

Autorka analizuje elementy kulturowe relewantne dla zrozumienia treści filmu i sposoby ich oddania w polskim przekładzie w formie napisów. Materiałem egzemplifikacyjnym jest niemiecki film fabularny o treści historycznej z roku 2005 w reżyserii Marca Rothemunda (niem. *Sophie Scholl – Die letzten Tage*). Sophie i jej brat, działacze organizacji antyhitlerowskiej Biała Róża, zostają aresztowani za rozrzucanie na uniwersytecie ulotek o niepożądaney treści, w trybie natychmiastowym przesłuchani i skazani na śmierć. Wnioskiem płynącym

z rozważań jest konieczność wprowadzenia zabiegów służących egzotyzacji tekstu przekładu w celu oddania odmienności historyczno-kulturowej, z którą skonfrontowany zostaje odbiorca docelowy.

Słowa kluczowe: film historyczny, elementy kultury, strategie wyobcowania (egzotyzacji), napisy

SUMMARY

The cultural context in history-films as translation challenge (*Sophie Scholl – The Final Days*)

The author of this article analyzes the cultural elements relevant for the understanding of the films meaning and the way of their translation at the polish subtitles. The remarks are based on the film *Sophie Scholl – The Final Days* (German: *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, 2005) by director Marc Rothemund and writer Fred Breinersdorfer. It is about the last days in the life of Sophie Scholl, a 21-year-old member of the anti-Nazi non-violent student resistance group the White Rose, part of the German Resistance movement. The author comes to the conclusion that the need to foreignise results from the necessity to confront the final recipients with the (historical) cultural difference.

Key words: history-film, cultural elements, foreignise results, subtitles