

Aus:

ULRICH MEURER, MARIA OIKONOMOU (Hg.)

Übersetzung und Film

Das Kino als Translationsmedium

März 2012, 230 Seiten, kart., zahlr. Abb., 28,80 €, ISBN 978-3-8376-2081-8

Bereits in Vermeers bekanntem Gemälde »Die Perlenwägerin« tauchen zahlreiche geometrische, motivische und philosophische Übersetzungen auf. Ganz ähnlich wird in diesem Band »Übersetzung« als ein medialer Vorgang skizziert, der weit mehr betrifft als nur die Sprache. Denn wie die »Übersetzung« in der Linguistik und zugleich in der Geometrie, in der Philosophie, Biologie und Psychoanalyse zu Hause ist, so fassen die Beiträge das Kinobild als Spielfeld mannigfaltiger Translationen: von der Sprache zur Tonspur, vom Roman zum Spielfilm, vom Wissenschaftsdiskurs zur Dokumentation – bis die Frage nach dem Film als einer Übersetzung am Ende die Wahrheit der Bilder, menschliches Verstehen und sogar das Transzendente berührt.

Ulrich Meurer (Dr. phil.) ist Gastprofessor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Maria Oikonomou (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Assistentin in der Abteilung für Neogräzistik der Universität Wien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2081/ts2081.php

INHALT

**Gemeinsame Sequenzen:
Einige Vorworte zu Übersetzung und Film**

ULRICH MEURER

9

**Synchronisation:
Zur technischen Koppelung der Sinne**

JOACHIM PAECH

45

Quiller zwischen den Stühlen?

MARTIN SCHWEHLA

63

***Frank Miller's Sin City.*
Transformationsprozesse zwischen Graphic Novel und Film**

HANS-EDWIN FRIEDRICH

87

**Die andere Seite des Wandteppichs:
oder vier Versuche, *Don Quijote* zu verfilmen**

KIRSTEN VON HAGEN

107

**Figuren der Drittheit:
Übersetzungen zwischen Leben, Literatur und Film.
Jules et Jim zwischen Franz Hessel, Helen Grund,
Henri Pierre Roché ... und François Truffaut**

JOCHEN MECKE

125

**Zur Sinnlichkeit des Unverständlichen –
*Lost in Translation***

MARIA OIKONOMOU

157

**Träume, Tiere, Translationen:
Die Filme der
*Coney Island Amateur Psychoanalytic Society***

ULRICH MEURER

175

Zum Problem des Über-Setzens in Tom Tykwers *Heaven*

VOLKER MERGENTHALER

203

Personen- und Filmtitelregister

219

Autorinnen und Autoren

225

Gemeinsame Sequenzen:

Einige Vorworte zu Übersetzung und Film

ULRICH MEURER

I. DIE ÜBERSETZUNG ÜBERSETZEN

Um zu erläutern, was er unter einer ›Begegnung‹ versteht, erzählt Gilles Deleuze eine Anekdote: In seinem Buch über Leibniz hat er sich mit dem Begriff der Falte auseinandergesetzt,¹ und bald darauf erreichen ihn Briefe nicht nur all der Leser, die ihre allgemeine Zustimmung oder ihr Missfallen zum Ausdruck bringen, sondern ebenfalls die emphatischen Zuschriften zweier Gruppierungen, die sich umstandslos in Deleuze' Schrift wiedererkennen. Die erste, der Verein französischer Papierfalter, nimmt für sich in Anspruch: »Ihre Geschichte mit der Falte, das sind wir!«, und mit demselben Enthusiasmus erklären auch die Surfer: »Wir sind ganz Ihrer Meinung, denn was machen wir anderes? Unablässig schmiegen wir uns in die Falten der Natur. [...] Die Falte der Welle bewohnen: *das ist unsere Aufgabe.*«²

Der wohlwollende, aber nichtsdestoweniger amüsierte Duktus, in dem Deleuze seine Geschichte zum Besten gibt, scheint zunächst auf mildes Erstaunen hinzudeuten, in welcher scheinbar abseitigen Tätigkeitsfeldern sich die Philosophie hier reflektiert sieht. Gleichwohl kann ihm eine solche spontane Verbindung nicht gänzlich fremd sein, denn bereits drei Jahre zuvor stellt er sie selbst her, wenn er das vermeintliche Ursprungsdenken zeitgenössischer Philosophie dem Sport entgegenstellt, dem oftmals jeder Anfang und Angelpunkt fehle. »Alle neuen Sportarten – Surfen, Windsurfen, Drachenfliegen ... – sind vom Typus: Einfügung in eine Welle, die schon

1 Vgl. Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris 1988.

2 *Abécédaire*. Gilles Deleuze von A bis Z (Interview mit Claire Parnet, R: Pierre-André Boutang, DVD, absolut Medien 2009), 00:42:55-00:47:43. Das Gespräch führt Claire Parnet mit Deleuze auf Französisch; hier wird die deutsche Untertitelung zitiert.

da ist.«³ Hierin lässt sich eine Methode ausmachen, die Gilles Deleuze – wiederum andernorts – als die Entdeckung von gemeinsamen Sequenzen zwischen Eigenem und Fremdem darlegt. In der Kunst wie in den Wissenschaften seien Begegnung und Überschneidung unerlässlich, »als ob die Lösung immer anderswoher käme«, so dass sich die Malerei unversehens in der Mathematik oder die Philosophiegeschichte eines André Robinet zwangsläufig in der Computermusik von Xenakis wiederfinde.⁴ Auf diese Weise könne die eine Disziplin angesichts eines anstehenden Problems auf die andere zurückgreifen, die eben das Problem bereits erledigt hat.

Indessen bleibt unklar, wodurch sich denn jene von Deleuze proklamierte Identität oder auch nur Äquivalenz eines Problems in zwei verschiedenen Bereichen des Denkens zu erkennen gibt. Der Blick auf sein Œuvre offenbart zwar durchaus mannigfaltige Beziehungen der von ihm hergestellten Begriffe zu Physik und Mathematik, Politik, Soziologie, Kultur- und Geschichtswissenschaft, Technik, Musik oder Ästhetik⁵ (Beziehungen übrigens, die zugleich Demarkationslinien ziehen, da sie nur möglich sind, wenn die Philosophie etwas *anderes* ist als Kunst oder Wissenschaft und den Positivismen, Logizismen wie auch dem »dichterischen Denken« entzagt⁶). Aber es ließe sich doch einwenden, dass all die Analogien zwischen den Disziplinen ebenso produziert sind wie die an sie herangetragenen Begriffe selbst, dass diese Begriffe die Analogie vielleicht weniger aufdecken und bestätigen, als sie erst ins Werk zu setzen. Es wäre mithin nur das so weit ausgreifende Konzept der »Falte«, das alles zunächst Disparate zusammenbrächte: barocke Philosophie, einen Roman von Henry James, die Geometrie der Kegelschnitte, Jackson Pollock und die Surfer. Dieser Frage nach dem Ort und Grund der Entsprechung – in der Sache, außerhalb der Sache – begegnet man derweil in jeder Beziehung, die durch ein *tertium comparationis* gestiftet ist.

Freilich lassen sich Brückenköpfe zuweilen auf dem Terrain der jeweiligen Disziplinen finden. Besonders unter Anleitung der hier wie dort gebräuchlichen Terminologie, im Rekurs auf eine Vokabel, die in beiden Feldern bereits beheimatet oder zumindest »zu Hause«

-
- 3 Gilles Deleuze: »Die Fürsprecher«, in: ders.: Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt/M. 1993, S. 175-196, hier S. 175. Der Text beruht auf einem Gespräch mit Antoine Dulaure und Claire Parnet, abgedruckt in *L'autre Journal*, Nr. 8, Oktober 1985.
 - 4 Vgl. Gilles Deleuze: »Über die »neuen Philosophen« und ein allgemeineres Problem«, in: ders.: Short Cuts. Hg. von Peter Gente, Heidi Paris und Martin Weinmann, Hamburg 2001, S. 134-146, hier S. 143.
 - 5 Vgl. hierzu auch Ulrich Meurer: Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne. München 2007, S. 34f.
 - 6 Vgl. Friedrich Balke: Gilles Deleuze. Frankfurt/M., New York 1998, S. 78.

ist, scheinen sich Indizien für eine Verbindung zu ergeben und die Kontaktnahme zu legitimieren. Und Michel Serres versichert uns, dass gerade dies – »die Interferenz der Begriffe und begrifflichen Instrumente« – seit langem schon als *Interdisziplinarität* bezeichnet werde.⁷ Um nichts weniger allerdings birgt das Verfahren die Gefahr, eine Beziehung zu imaginieren, nicht indem man sie, wie zuvor, mit Hilfe eines beliebigen Dritten produzierte, das gleichsam als Hyperonym die Relation zu gewähren hat, sondern indem man sich nun auf Homonymien stützt, die sich womöglich als »falsche Freunde« erweisen mögen.

Wenn also von *Film* und *Übersetzung* die Rede sein soll, stellt sich zuallererst die doppelte Frage nach einer etwa grundsätzlichen Verwandtschaft der in den Blick genommenen Disziplinen wie auch nach der Beschaffenheit ihrer terminologischen Schnittmengen: Inwiefern verfügen einerseits die Medienwissenschaft und andererseits jene Bereiche, in denen die Translation ihren angestammten Platz hat, über »gemeinsame Sequenzen«, so dass ihre Relationierung idealerweise zu einer wechselseitigen Erläuterung führe? Und welcher Übersetzungsbegriff kann mit Blick auf den Film in Anschlag gebracht, welchem Diskurs soll er entnommen werden, ohne dabei seine Gültigkeit in der fremden Disziplin bloß dem zufälligen Gleichklang oder aber der Langmut des metaphorischen Sprechens zu verdanken? Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass jene Fragen auf prekäre Weise einen logischen Zirkel zu bilden scheinen, denn wie sich im ersten Fall die Gemeinsamkeit der Wissensfelder ja darin erst zeigt, dass in beiden das Konzept der Übersetzung »Sinn macht«, so ist im zweiten Fall das Auftauchen eines Konzepts der Übersetzung ein Indikator dafür, welche Wissensfelder überhaupt zur Untersuchung oder Vergleichung herangezogen werden können. Im ersten Fall erweist sich die lebendige Beziehung zweier Strukturen in einem gemeinsamen Konzept, im zweiten Fall ist es das vorgängige Konzept, das dann die Beziehung ins Leben ruft.

Dieses – durchaus produktive – Paradox im Interdisziplinären lässt sich jedoch auflösen, indem man seine nur scheinbar widersprüchlichen Terme nicht direkt einander gegenüberstellt, sondern auf zwei differenten Ebenen angesiedelt sieht. Deren eine bildet dabei die strukturelle Übersetzbarkeit der Disziplinen ineinander (man beobachtet, wie sich das eine Gebiet, hier nur zufällig unter dem Aspekt der »Übersetzung«, zu einem anderen verhält). Die andere Ebene besteht in der Struktur der Disziplinen, die nun die Übersetzung als einen ihrer Teile umfasst (man nähert solche Gebiete einander an, denen dieser Begriff schon inhärent ist).⁸ Das Paradoxon

7 Michel Serres: *Übersetzung – Hermes III*. Berlin 1992, S. 74.

8 Die Beiträge in diesem Band demonstrieren es ausnahmslos: In der Übersetzung der »Übersetzung« von einem in ein benachbartes Gebiet wird das

verschwindet: die Disziplinen sind zum einen der Übersetzung unterworfen, sie werden ineinander übersetzt, *sie sind Gegenstand der Übersetzung*; unabhängig davon enthalten sie die Übersetzung, *die Übersetzung ist einer ihrer Gegenstände*.

Dafür findet Michel Serres – im Wortsinne – ein ›Bild‹: Zum einen ist ihm Jan Vermeers *Perlenwägerin* (1662–64) das Objekt eines Übersetzungsprozesses. Wie nämlich Descartes dem klassischen Zeitalter beibringt, eine Ebene mittels zweier sich im Bezugspunkt schneidender Koordinaten in Quadranten aufzuteilen, wie er einfache Maschinen erträumt, die um einen fest verankerten Punkt ihre Kraft entfalten, und damit zugleich die Philosophie, die Politik und den Sternenhimmel einem zentralen mechanischen Gesetz unterstellt, das sich in immer feineren Subsystemen unendlich fortsetzt, so errichtet sein Zeitgenosse Vermeer eine Welt, die denselben Prinzipien gehorcht. Er bezeichnet einen Nullpunkt – die feste und leichte Hand der Perlen- oder auch Goldwägerin, der ruhige Balken der Waage –, der zum konkreten Raum gehört und ihn dennoch abstrahiert, indem er ihn in seiner Gesamtheit, in seinen Teilen und Feldlinien organisiert; wiederum vier Quadranten, die sich im Zentrum des Bildes treffen.

Mit ihrer zarten Hand, ihrem gesenkten Blick bezeichnet die Goldwägerin diesen Punkt, und Vermeers Ebene teilt sich vierfach. Von diesem Ursprung und Zentrum her können wir über das Bild sprechen, den Horizont und die vertikale Ordinate bestimmen. Von dem hochgelegenen Fenster her bezeichnet die Sonne den Punkt ihres ins Unendliche gerichteten Blickes; symmetrisch zu dem gegenwärtig-abwesenden Blick der Frau fällt das Licht darauf herab. Zwei Quadrantenhalbierende und offenkundig Diagonalen.⁹

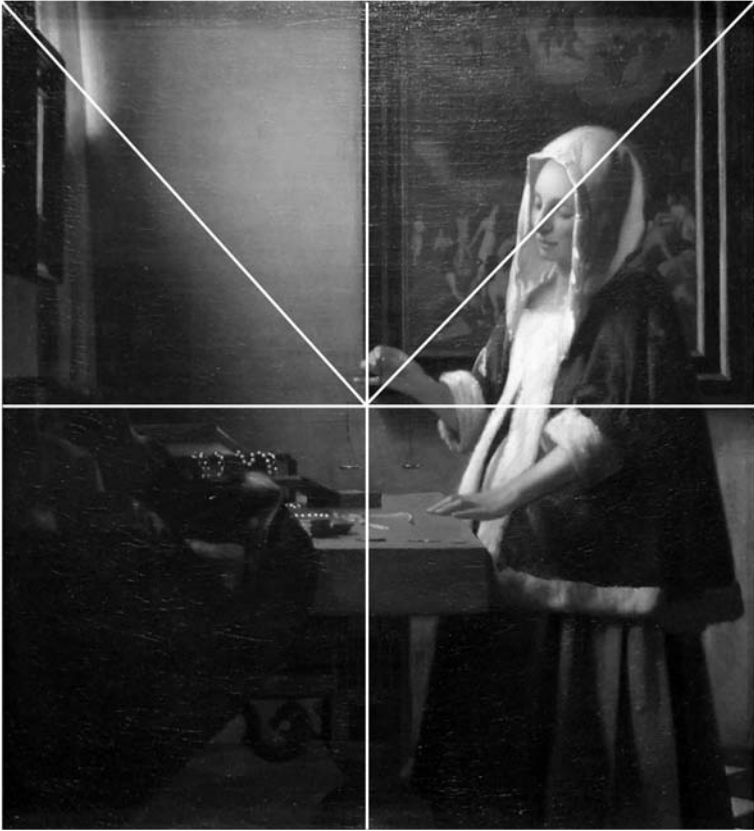
Damit reiht sich die *Perlenwägerin* als Translation des cartesianischen Programms in den großen Komplex von Übersetzungen ein, den Serres anhand vielfältiger Beispiele beschreibt, um so die Operation des Übersetzens »möglichst umfassend und in den unterschiedlichsten Gebieten zum Funktionieren zu bringen: innerhalb des kanonischen Wissens und seiner Gebiete, entlang der Beziehungen zwischen der Enzyklopädie und den Philosophien, in den schönen Künsten und in den Texten, die von der Ausbeutung und der Arbeit sprechen«.¹⁰ Da übersetzt sich durch die Weitergabe ihrer Grundmodelle die *ars combinatoria* in die Genetik, der 2. Hauptsatz

Potenzial dieser Operation für die jeweilige Disziplin ersichtlich; zugleich geht keine der hier unternommenen Übersetzungen vonstatten, ohne den Begriff der ›Übersetzung‹ in den zur Bearbeitung ausgewählten Disziplinen oder Diskursen bereits vorgefunden zu haben.

9 Serres: Übersetzung, S. 263f.

10 Ebd., S. 10.

der Thermodynamik in die Informationstheorie oder in die Bilder Turners, die Heilige Schrift in Faulkners *Light in August* – der Unterschied zwischen der Wissenschaft und anderen Bereichen der Kultur besteht nur mehr darin, dass die Botschaften der ersteren in der Übersetzung optimal invariant bleiben, während die letzteren bei Verschiebungen dieses Maximum an Stabilität nicht erreichen.



Aber Vermeers Bild ist nicht nur (Objekt der) Übersetzung, sondern vollzieht sie auch (als Subjekt). Sein Grundprinzip – die Quadranten, der Bezugspunkt – bringt multiple räumliche Versetzungen und damit eine ganze Geometrie der Translationen hervor; es zeigt sich neuerlich im rechteckigen Fenster, im Spiegel, im Vorhang an der linken Wand, im Steinboden mit seinen quadratischen Fliesen. Mehr noch: diesen räumlichen Homomorphien gesellt sich eine motivische hinzu, indem der gesamte rechte obere Quadrant von einem Bild im Bild eingenommen wird, das sich seinerseits in vier Quadranten teilt. Als *mise en abyme* übersetzt dieses Jüngste Gericht,

die Wägung der Seelen, die Alltagsszene im Vordergrund, und wieder sammelt sich alles um den Mittelpunkt, hier die Geretteten, dort die Verdammten.¹¹

So vermag die *Perlenwägerin* als ›Leitbild‹ für den vorliegenden Band zu dienen: Das Gemälde veranschaulicht zum einen die Übersetzung von der Philosophie in die bildende Kunst, stellt mithin die Begegnung zweier Disziplinen aus, wie Deleuze sie einfordert – »sortir de la philosophie par la philosophie«.¹² Zum anderen findet sich die Übersetzung als Begriff wie auch als Tätigkeit bereits auf seinem Terrain, da es diverse Übersetzungen, eine mechanische, geometrische, diskursive, aufeinander abbildet. Zuletzt aber sorgt es in der Kombination jener beiden ersten Ebenen der Übersetzung für eine Relationierung von Bild und Wort, mit der sich auch die folgenden Texte immer erneut auseinandersetzen werden – das schließlich der dritte Grund, weshalb die *Perlenwägerin* hier eine so prominente Position innehat. Sie übersetzt Descartes, dessen Koordinatensystem laut Serres zuallererst ermöglicht, in einer »wohlabgemessenen Sprache [Algebra] über zweidimensionale Ereignisse [Geometrie] zu sprechen«,¹³ so dass auf Vermeers Leinwand offenbar das Sehen und die Anschauung mit dem Zeichen und der Schrift in engsten Kontakt treten. Insofern also Bild und Diskurs ineinander übersetzbar werden, kann dieser im Gemälde verarbeitete Austausch, kann das Gemälde selbst quasi als Motto figurieren für das (wissenschaftliche) Schreiben über (Medien-)Bilder im Allgemeinen und besonders für das Treffen von Linguistik/Literaturwissenschaft und Film im Zeichen der Übersetzung.

II. DIE ÜBERSETZUNG ABSTRAHIEREN

Gerade jetzt und schon einige Male zuvor ist es angeklungen: die Keimzelle für den allseits gängigen und ebenso für den hier verwendeten – und ins Mediale übersetzten – Übersetzungsbegriff scheint vor allem anderen die Sprache zu sein. Zuerst betrifft Translation die Linguistik, die Rede und Schrift, die Literatur. Deshalb ist es offenkundig ausgemachte Sache, dass auch die Engführung von Übersetzung und Film immer auf dessen Sprachanteile fokussiert, dass vom praxisbezogenen Handbuch bis zur kulturwissenschaftlichen Studie unweigerlich Untertitelung und Synchronisation in den Blick genommen werden. Während sich der Tonfilm als dezidiert

11 Vgl. ebd., S. 270.

12 Ganz ähnlich im Übrigen Serres: »Wenn aber auf einem Gebiet eine Frage zu lösen ist, die man in ähnliche Begriffe fassen kann, wie man sie auf einem anderen, sicheren Gebiet verwendet, wo die Frage gelöst ist, dann braucht man die Lösung nur zu übernehmen.« (Ebd., S. 43).

13 Ebd., S. 263.

»polysemiotisches« Zeichenensemble auf doch mindestens vier Vermittlungskanäle stützt (Dialog, Musik bzw. Geräuscheffekte, Bild, Schrift),¹⁴ während er als Dispositiv eine kaum abzuzählende Vielfalt von technischen, medialen, wahrnehmungspsychologischen, sozialen oder kulturellen Komponenten aufweist, die fallweise bei der Betrachtung kinematographischer Anordnungen in den Vordergrund rücken können, während der Film selbst noch als ›Text‹ mit ebenso vielen Kontexten in Verbindung steht, die ihn unaufhörlich über seine Grenzen hinaustreiben, beschränkt sich die in jüngster Zeit zusehends proliferierende Literatur zum Thema filmischer Übersetzung auf das Problem des auf der Leinwand gesprochenen und zuweilen geschriebenen Wortes.¹⁵ Selten nur meint Übersetzung den nichtsprachlichen Transfer, etwa das Remake oder den Einfluss ›lokal‹ geprägter Werke auf eine globale Filmlandschaft.¹⁶ Und trotz des Kampfrufes einer »exciting new discipline«¹⁷ wie der *Translation Studies*, die in den neunziger Jahren die Weiterung des Übersetzungsbegriffs auf das *rewriting* von Texten aller Art durch Kritiker, Historiker, Akademiker, Journalisten, bildende Künstler, Komponisten oder Filmregisseure proklamiert, bleiben Translationsprozesse doch vornehmlich dem Textuellen verhaftet. Zwar mag laut André Lefevere und Susan Bassnett mit den *Translation Studies* nun auch der Film – damals kaum bestritten »the most powerful medium« und wichtiger für die kulturelle Präsenz von zum Beispiel *Un amour de Swann* als Prousts Roman – einen zentralen Referenzpunkt im Feld aller Übersetzungs- und Verarbeitungsphänomene darstellen.¹⁸ Am Ende aber (das zeigt unmissverständlich die Wahl des Exempels Proust) geht eine solche Auffassung von Translation

-
- 14 Vgl. Henrik Gottlieb: »Untertitel. Das Visualisieren filmischen Dialogs«, in: Hans-Edwin Friedrich, Uli Jung (Hg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld 2002, S. 185-214, hier S. 188.
 - 15 Siehe etwa Abé Mark Nornes: *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis, London 2007; Victória Biacs: *The Art of Translation or how to Create a Subtitle for a Film*. Saarbrücken 2008; Jorge Díaz-Cintas, Gunilla Anderman (Hg.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. London 2009; Jorge Díaz-Cintas (Hg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol 2009; Delia Chiaro (Hg.): *Translation, Humour and the Media*. London, New York 2010.
 - 16 Siehe unter anderem Dolores P. Martinez: *Remaking Kurosawa. Translations and Permutations in Global Cinema*. London 2009.
 - 17 Mona Baker, zitiert nach Jorge Díaz-Cintas: »Audiovisual Translation in the Third Millennium«, in: Gunilla Anderman, Margaret Rogers (Hg.): *Translation Today: Trends and Perspectives*. Bristol 2003, S. 192-203, hier S. 192.
 - 18 Vgl. André Lefevere, Susan Bassnett: »Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The ›Cultural Turn‹ in Translation Studies«, in: diesn. (Hg.): *Translation, History and Culture*. London, New York 1990, S. 1-13, hier S. 9f.

als *rewriting* doch stets aus der Schrift hervor und auf sie zurück. Sie ist nicht mehr oder anderes als eine Umschreibung, die die Literatur fortsetzt, während die medialen Eigenarten des Films jenseits der ›Bilderschrift‹ unberührt bleiben. Demnach reicht es gewiss nicht, etwa mit Jorge Díaz Cintas die herkömmliche Übersetzungswissenschaft puristisch und veraltet zu nennen und sie angesichts medientechnologischer Entwicklungen zu mahnen, sie möge in ihren vermeintlich prestigeträchtigen, aber allzu schmalen Arbeitsbereich (Bibel, Lyrik, Prosa) auch den audiovisuellen Transfer einbeziehen.¹⁹ Anstatt die Zahl ihrer Forschungsgegenstände zu erhöhen, gälte es wohl, die Translationswissenschaft auf eine andere Basis zu stellen – die damit angesteuerte konzeptuelle Scheidung von Übersetzung und Sprache, die Auflösung ihrer scheinbar so natürlichen wie notwendigen Verknüpfung hat freilich immer erst den Widerstand der Doxa zu überwinden. Denn das Stichwort ›Translation‹ evoziert spontan den Bereich des *interlingualen* Übertrags von Lexik, Struktur, Sinn oder Form.²⁰ Vom Übersetzen zu sprechen heißt offenbar zuvorderst, von der Sprache zu sprechen.

Gleichwohl ist die Übersetzung noch anderswo zu Hause: als ›Transmission‹ in der Mechanik, wo sie eine Vorrichtung bezeichnet – Stangen, Riemen, Wellen, Zahnräder –, die den Wert einer physikalischen Größe in einen anderen Wert derselben Größe übersetzt, oder aber das darin zu bestimmende Übersetzungsverhältnis (*i*); dann als ›Translation‹ in der Geometrie, wo sie die Verschiebung einer Figur beziehungsweise eines Körpers mit einem für jeden Punkt festen Translationsvektor meint. Dann begegnet man ihr in der Akteur-Netzwerk-Theorie, einer soziologischen Weiterung der Systemtheorie, die das Übersetzen als eine Menge kommunikativer Handlungen versteht, welche darauf zielen, menschlichen wie nicht-menschlichen Akteuren im Sinne eines multilateralen Interessenausgleichs und einer gemeinsamen Ausrichtung bestimmte Rollen und Funktionen zuzuweisen.²¹ Dann auch kennt die Psychoanalyse

19 Siehe: Jorge Díaz Cintas: *Audiovisual Translation*, S. 194.

20 Damit sind zugleich die Hauptgegenstände des für die literarische Übersetzungstheorie so zentralen Problems der *Äquivalenz* aufgezählt, wie etwa Anton Popovič sie bestimmt. Er unterscheidet zwischen linguistischer, paradigmatischer, stilistischer und textueller Äquivalenz, also der wörtlichen, grammatisch-syntaktischen, funktionalen und formalen »Treue« zwischen Quell- und Zieltext. Vgl. Susan Bassnett: *Translation Studies*. London 1980, S. 32.

21 Vgl. Andréa Belliger, David J. Krieger: »Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie«, in: diesn. (Hg.): *ANThology*. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2008, S. 13-50, hier S. 38f. Ebenso Diana Lindner: »Die experimentelle Überprüfung dynamischer Vernetzungsprozesse«, in: Christian Stegbauer (Hg.): *Netzwerkanalyse und Netzwerktheo-*

neben zahlreichen Korrelaten wie der ›Umsetzung‹ und der klassischen ›Übertragung‹ desgleichen die Übersetzung: Wenn sich Freud selbst freilich meistens auf den Sprachdiskurs bezieht, den Begriff dort zur Illustration der analytischen Arbeit entlehnt, sich angesichts der Rätselzeichen der Hysterie mit dem Hieroglyphen-Entzifferer Champollion vergleicht²² oder das Verhältnis zwischen Traumgedanke und Trauminhalt als dasjenige von Original und Übersetzung charakterisiert,²³ so zeigt sich an anderer Stelle die Übersetzung doch unabhängig von der Sprache und als psychoanalytischer Terminus eigenen Rechts (etwa in der klinischen Definition der Verdrängung als ihrer *Versagung* – so Freud 1896 in einem Brief an Wilhelm Fließ).²⁴

Bereits ein solcher, keineswegs erschöpfender Katalog²⁵ von Disziplinen, in denen die Übersetzung ihr Wesen treibt, eignet sich als Beleg für die Vermutung von Michel Serres, dass die ›harten‹ Wissenschaften tatsächlich eine größere Invarianz ihrer Konzepte aufweisen als die übrigen kulturellen Praktiken: Aus den Bereichen der Technik oder Mathematik ließe sich die Übersetzung nur schwerlich in andere Diskurse hineintragen; sie verfügt dort über eine Bestimmtheit, die sie im benachbarten Feld nicht abzulegen bereit ist. So ließe sich mit Blick auf das filmische Dispositiv bestenfalls über die fein zisellierte Kraftübertragung innerhalb des Kameraapparats oder auch – und dies schon deutlich metaphorisch – über Translationen von Figuren auf der zweidimensionalen Fläche der Leinwand sprechen. Mit dieser Anwendung von Übersetzungsbegriffen aus der Mechanik und Geometrie ist daher offenbar nicht viel gewonnen. An ihrer statt wäre auf eine flexiblere Idee des Übersetzerischen zurückzugreifen, eben auf eine, wie sie die Semiologie, die Sprach- oder Literaturwissenschaft bereitstellt.

Währenddessen galt und gilt es in jenen Bereichen, das als ›Übersetzung‹ verhandelte Phänomen stets erst zu bestimmen. Von

rie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2008, S. 567-578, hier bes. S. 568f.

22 Vgl. Alan Bass: »On the History of a Mistranslation and the Psychoanalytic Movement«, in: Joseph F. Graham (Hg.): *Difference in Translation*. Ithaca, NY, London 1985, S. 102-141, hier S. 102.

23 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/M. 2003, S. 284.

24 Eine ausführliche Dekonstruktion möglicher Übersetzungen dieser Briefpassage unternimmt Andrew Benjamin: »Ursprünge übersetzen: Psychoanalyse und Philosophie«, in: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt/M. 1997, S. 231-262.

25 Dass er scheinbar beliebig fortzusetzen wäre, belegt die Vielzahl der Themen – etwa die Abschnitte zu ›Biotranslation‹ oder den kybernetischen Übersetzungen zwischen Organischem und Anorganischem – in Susan Petrilli (Hg.): *Translation, Translation*. Amsterdam, New York 2003.

der römischen Antike bis zu Derrida, vom Bibelübersetzer Hieronymus bis zu den zeitgenössischen *Translation Studies* ist deshalb das Übersetzen immer »das Problem des Übersetzens«. ²⁶ Es beginnt schon mit der Auswahl des Zeichensystems, aus dem und in das zu übersetzen wäre; daher etwa die grundsätzliche und häufig zitierte Unterscheidung Roman Jakobsons zwischen intralingualer, interlingualer und intersemiotischer Translation. ²⁷ Jakobson geht das »Problem« der Übersetzung auf zweierlei Weise an, indem er zuerst und analytisch ihre drei Formen benennt – das innersprachliche *rewording* einer Aussage mit Hilfe von Synonym oder Paraphrase, die Übertragung zwischen zwei natürlichen Sprachen (*translation proper*) und diejenige zwischen verbalen und nonverbalen Zeichen (*transmutation*) –, um daraufhin die erste und letzte dieser Formen dem Primat der zweiten und wahren zu unterstellen. Die Übersetzung zwischen den Sprachen wird ihm zum Urbild und Ausgangspunkt aller Translation. Aber das Problem insistiert; es ist keineswegs getilgt durch solch eine kategorische und auch beliebige Setzung, wie Derrida gegen Jakobsons »beruhigende, Sicherheit verschaffende Dreiteilung« und »schöne und kecke« Bestimmung der zwischensprachlichen als der *eigentlichen* Übersetzung ins Feld führt. ²⁸ Bereits die Rede von der *innersprachlichen* Übersetzung setze nämlich in letzter Instanz ein Wissen um die Einheit und Identität einer Sprache, um ihre Grenzen und entscheidbare Gestalt voraus. Und die *zwischen-sprachliche* Übersetzung müsse dann auf eben diese Voraussetzung rekurrieren, auf ein nur scheinbar allgemein gültiges Allerweltsverständnis davon, was in Bezug auf Sprache(n) Identität und Differenz bedeuten. Vor diesem Hintergrund lediglich könne Jakobson die interlinguale Übersetzung schlicht als »Übersetzung« bezeichnen, während er die intralinguale und die intersemiotische Translation durch eine gleichsam übersetzende Um-taufe (*rewording/transmutation*) als unangemessene, uneigentliche oder bestenfalls metaphorisch zu verstehende Übersetzungen kennzeichne: »Wenn es eine Transparenz gibt, an die Babel nicht geführt hat, so kann damit nur die Erfahrung der Sprachvielfalt gemeint sein, der »eigentliche Sinn« des Wortes »Übersetzung«. [...] Es soll also möglich sein, eine Übersetzung im eigentlichen und eine im über-

26 Siehe den Titel der von Hans Joachim Störig herausgegebenen Sammlung historischer Texte zur (meist literarischen) Übersetzung, Darmstadt 1963.

27 Siehe Roman Jakobson: »On Linguistic Aspects of Translation«, in: R. A. Brower (Hg.): *On Translation*. Cambridge, MA, 1959, S. 232-239, hier S. 233.

28 Vgl. Jacques Derrida: »Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege«, in: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt/M. 1997, S. 119-165, hier S. 128f.

tragenen Sinn zu unterscheiden.«²⁹ Hingegen reicht laut Derrida das Wort *Babel*, um an ihm zu erfahren, »daß es unmöglich ist zu entscheiden, ob dieses Wort einfach und eigentlich *einer* Sprache zugehört«. ³⁰ Denn zum einen ist es ein Eigenname (oder wird heute zweifellos als solcher aufgefasst), derjenige eines narrativen Textes, einer Geschichte, in der der Eigenname wiederum einen Turm oder eine Stadt benennt; Babel als Name gleich dreier verschiedener Dinge. Ein Eigenname aber hat innerhalb der Sprache eine eigentümliche Bestimmung, er ist nicht übersetzbar, ein Rest in – und daher außerhalb – der Sprache, der als das verbleibt, was man nicht übersetzen kann. Zum anderen und gleichzeitig ist Babel ein Gattungsname, der über einen gemeinen Sinn und begriffliche Allgemeinheit verfügt: »Es ist möglich gewesen, »Babel« in einer Sprache so zu hören und zu verstehen, daß das Wort den Sinn oder die Bedeutung von »Verwirrung« hatte.«³¹ Im Kern der ursprünglichen Erzählung von der babylonischen Sprachverwirrung gibt es also bereits ein unaufhaltsames Übersetzen zwischen Eigen- und Gattungsnamen, mithin zwischen Unübersetzbarkeit und der (unerfüllbaren) Aufforderung zum Übersetzen, so dass nie mehr entscheidbar sein wird, ob man sich in einer oder in mehreren Sprachen aufhält.

Durch diese Kritik am Modell Jakobsons wächst der Zweifel an der so oft verfochtenen oder stillschweigend vorausgesetzten Priorität des interlingualen im Feld aller möglichen Übersetzungsprozesse. Freilich bewegt sich Derrida, wenn er die Scheidung zwischen *intra* und *inter* dekonstruiert, dabei ganz und gar in der Sphäre des Sprachlichen; im Rahmen seines Arguments bleibt es unerheblich, ob sich jene andere Grenze zwischen *verbal* und *nonverbal*, auf der das Jakobson'sche Konzept der Transmutation fußt, vielleicht auf ähnliche Weise auflösen ließe. Derweil mag zum Beispiel die Heterogenität des alphanumerischen Codes, der im Allgemeinen der schriftlichen Fixierung des Sprachlichen dient, darauf hindeuten, dass auch die Demarkationslinie zwischen sprachlichen und anderen Zeichensystemen zumindest angreifbar und durchlässig sein könnte. Nicht nur ist – mit Derrida – die eine Sprache von der anderen kaum zu differenzieren, am Schriftcode wird darüber hinaus ablesbar, wie nun das Bild in diese Sprache(n) Einzug hält: Buchstaben als Transliterationen von Lauteinheiten stehen dem Gesprochenen dabei noch vergleichsweise nahe, die Interpunktion hingegen (Doppelpunkte, Anführungszeichen) und noch mehr die in den Code eingebetteten Zahlzeichen scheinen als Verbildlichung von abstrakten Sinnelementen oder gar optischen Wahrnehmungen den

29 Ebd.

30 Ebd., S. 129.

31 Ebd., S. 125.

logos beständig mit einem *eidos* zu infizieren.³² Zwar kann kaum in Abrede gestellt werden, dass unterscheidbare, zum Teil sprachliche, zum Teil nichtsprachliche Zeichensysteme existieren. Aber ebenso sind es, ohne damit Analogien oder gar Identitäten zu postulieren, einige unleugbare *Züge* etwa des Visuellen in der Sprache und in ihrer Notation – gleichsam ›hieroglyphische‹ Aspekte, Symbole, Zahlen – wie auch gewisse *Züge* der Sprache im Bildlichen – Piktogramme, Bilderzählungen, ›filmische Syntax‹ –, die den Begriff der intersemiotischen Übersetzung am Ende problematisch erscheinen lassen.

Wenn also ein naturwissenschaftlich-technischer Übersetzungsbegriff aufgrund seiner charakteristischen ›Invarianz‹ weitgehend resistent ist gegen die Erweiterung und Anwendung in anderen Bereichen der Kultur (Serres), wenn das in den Geisteswissenschaften vorherrschende Konzept interlingualer Übersetzung seine Position einbüßt, da seine Konturen in der Konfrontation mit der intralingualen wie auch intersemiotischen Übersetzung zu verschwimmen beginnen, dann ist es offenbar angezeigt, im Hinblick auf mediale Translationsverfahren weniger auf einen sperrigen mathematischen noch auf einen ungerechtfertigt dominanten sprachlichen Begriff von Übersetzung zurückzugreifen. Um für die Verhandlung der ›Übersetzung im Film‹ eine angemessene operative Breite und Flexibilität des Begriffs zu gewährleisten und um das Bildmedium Film nicht einengend und lediglich metaphorisch als Sprachsystem definieren zu müssen, wären stattdessen translologische Konzepte auszumachen, die – auf einer Metaebene jenseits des nur Sprachlichen – den an einen Text gebundenen Anteil der Übersetzung übersteigen und sie als ein Phänomen auf dem Feld des Medialen kenntlich machen, in welchem nun auch der Film ohne begriffliche Reibungsverluste diskutiert werden kann: Somit ginge es nicht um eine uneigentliche Dehnung des Begriffs der Übersetzung, sondern um seine Abstraktion.

III. ÜBERSETZUNG & MEDIALITÄT

Ein solches ›abstrahierbares‹, weil selbst bereits abstrahierendes Konzept findet sich in Walter Benjamins Essay *Die Aufgabe des*

32 Vgl. etwa V. Flusser: »Weil Buchstaben Zeichen für gesprochene Laute sind, ist ein alphabetischer Text eine Partitur einer akustischen Aussage: Er macht Laute ersichtlich. Zahlen hingegen sind Zeichen für Ideen, für mit dem ›inneren Auge‹ ersehene Bilder (2) als Zeichen für das mentale Bild eines Paares). Allerdings können die Zahlen außerordentlich abstrakte Bilder bezeichnen, so daß es nur für ein geübtes Auge möglich ist, das gemeinte Bild herauszulesen. Also kodifizieren Buchstaben auditive Wahrnehmungen, während Zahlen optische Wahrnehmungen kodifizieren.« Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 2002, S. 27.

Übersetzers, der die (literarische) Übersetzung als eine Darstellung des Zusammenhangs der unterschiedlichen natürlichen Sprachen beschreibt. Die Übersetzung, so heißt es dort, ist »zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander. Sie kann dieses Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es.«³³ Jenes ideale, innerste Verhältnis der Sprachen ist also an keiner einzelnen von ihnen ablesbar, ist nur der nicht mehr zählbaren Allheit der Sprachen und ihrer einander ergänzenden »Intentionen« erreichbar. Derweil vermag die Übersetzung eben dieses Gemeinsame, das die vielen unterschiedlichen *langues* gleichsam transzendiert, zumindest zu markieren und damit »eine höhere Sprache«³⁴ zu bedeuten. Indem sie sich kaum auf ein Gemeintes bezieht und den Gehalt lediglich in weiten Falten umgibt, wird sie zugleich zum – wenn auch opaken – Hinweis auf ein nur gedachtes, areferenzielles und »reines« Sprachliches.³⁵ Zum anderen aber nennt Benjamin die Übersetzung eine Form, deren Gesetz in der wesentlichen Übersetzbarkeit eines Originals beschlossen liege.³⁶ Das bedeutet, sie ist eine grundsätzlich sekundäre oder abhängige Erscheinung, da immer *etwas* geformt sein will, und besitzt darüber hinaus gleich auf zweifache Weise Bezüglichkeit: Wie sie das große Reich des Sprachlichen benötigt (und wenigstens dunkel auch dessen Existenz beschwört), so ergibt sie sich ebenso aus einem vorgängigen Artefakt, das auf mannigfaltige Art ihre »Vor-Schrift« darstellt.

Ogleich der Essay explizit lediglich das Sprachkunstwerk behandelt, zeichnet sich spätestens an dieser Stelle eine deutliche Strukturverwandtschaft etwa mit Niklas Luhmanns allgemeiner Medium/Form-Unterscheidung ab. (Und jenem Luhmann'schen Konzept – in seiner Verschränkung mit Benjamins Text bereits grundlegend für die Planung der Vortragsreihe zu »Film und Übersetzung«,³⁷ aus der dieser Band hervorgeht – wird man im Fortgang der unterschiedlichen Beiträge noch öfter begegnen; besonders der Aufsatz Jochen Meckes greift die Überlegungen zu einer bei Luhmann implizit formulierten »Übersetzungstheorie« wieder auf ...) Laut Benjamins – messianisch gefärbter – Theorie kann die Übersetzung, die eine Form ist, das verborgene Verhältnis zwischen den Sprachen, also

33 Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. IV.1. Frankfurt/M. 1972, S. 9-21, hier S. 12.

34 Ebd., S. 15.

35 Vgl. ebd., S. 13.

36 Vgl. ebd., S. 9.

37 Vgl. das Lehrveranstaltungs-Archiv des Instituts für Komparatistik der Universität München: www.komparatistik.uni-muenchen.de/studium_lehre/lehrveranst/archiv/kvv0607.pdf [letzter Zugriff: 18.10.2011].

das Sprachliche schlechthin, das unübersehbar die Qualität eines ›letzten‹ Mediums aufweist, zwar unmöglich offenbaren, jedoch paradigmatisch oder intensiv verwirklichen. Ganz ähnlich aber vermag für Luhmann keine Form das ›Wesen‹ des Mediums auszudrücken, während das Medium jedoch in der (Kontingenz der) Formbildung erkennbar werde.³⁸ Das Medium, die lose Kopplung von Elementen, steht hinter der Form, ermöglicht sie und wird gleichzeitig von ihr verdeckt; die Form bildet sich ihrerseits durch die relativ feste Kopplung von aus dem Medium ausgewählten Elementen, sie selektiert und überlagert ihre mediale Matrix. Dieses Wechselspiel bedingt, »daß das Medium nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann«. ³⁹ Übersetzung ließe sich daher (mit Benjamin und mit Luhmann) als eine manifeste Formbildung begreifen, in der das Medium als akzidentelle Koppelung seiner Elemente aufscheint – indem sich die manifeste Form für eine der zahllosen Möglichkeiten, die das Medium bietet, entschieden hat.

Zudem weist für Benjamin die Übersetzung nicht nur auf die überhistorische Allheit der Sprache, also auf das Medium zurück und geht zugleich aus ihr hervor. Im selben Maße, sogar auf den ersten Blick noch deutlicher, erwächst sie natürlich einem konkreten Originaltext, einem bestimmten und meist sicher bestimmbar vorgängigen Artefakt, das selbst allerdings bereits Form ist. Damit aber gerät eine Form – das auf dem Sprachmedium gründende ›Original‹ – seinerseits zum Medium einer weiteren Formbildung. Das scheint nun zunächst eine Besonderheit der Übersetzung, dass sie nicht nur (wie jeder Text) eine Emanation der Sprache, sondern gleichfalls diejenige einer zweiten Quelle, einer anderen Form ist. Was allerdings hier wie das grundlegende Charakteristikum der Übersetzung daherkommt, erweist sich als Eigenschaft eines jeden Kunstwerks, das stets, wiederum laut Luhmann, Teil eines Stufenbaus von Medium/Form-Verhältnissen ist.⁴⁰ Da etwa eine Theorie wie die in dieser Passage entwickelte auf die Möglichkeit, das heißt auf das Medium der Satzbildung zurückgeht, diese wiederum als Form die relativ feste Kopplung von Worten darstellt, indem dann ihrerseits Worte Zusammenschlüsse der Zeichen des Alphabets sind, und immer so weiter, bis man vielleicht im Medium des Sichtbaren anlangt, zeigt sich, dass die Medien, auf denen Formen beruhen, selbst immer schon Formen sind. Ein solcher Stufenbau, in dem eine jede Form zum Medium der folgenden gerät, kann nun in aufsteigender Richtung fast beliebig weit getrieben werden – aus der Kopplung von Theorien ließe sich die Form einer Lehre bilden, aus

38 Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1997, S. 168f.

39 Ebd., S. 171.

40 Vgl. ebd., S. 172f.

den Lehren daraufhin eine ›Wahrheit‹, aus jener und einigen anderen ›Wahrheiten‹ ... wer weiß: »Die Logik der Unterscheidung von Medium und Form läßt hier keine Aussagen über letzte Grenzen des Möglichen zu.«⁴¹ Und in der anderen Richtung, in Richtung nämlich des ersten und dem gesamten Stufenbau zu Grunde liegenden Mediums, treffen sich Benjamin und Luhmann ein weiteres Mal und stimmen darin überein, dass es in solch einem Modell den Grenzfall des Materiebegriffs der metaphysischen Tradition, die vollkommen unbestimmte bloße Bereitschaft des Seins, Formen anzunehmen, nicht gibt. Was Niklas Luhmann da die »Welt als Einheit« oder »mystisches ›Alles in einem Augenblick‹« nennt, das mag zwar zuerst an Benjamin'sche Transzendenz und an das seinen Aufsatz durchwebende Erlösungsdenken erinnern, wenn Welt und Sprache sich am Ende aller Tage zu erkennen geben. Aber auch dieser Mystizismus denkt recht eigentlich nicht an die Aufdeckung des untersten Mediums des Seins, sondern bereits an eine Form: In kabbalistischer Tradition geht es Benjamin nicht um das rohe *datum*, um das schlicht Gegebene der Welt, sondern um das *faktum*, um das Gemachte, die Form und die Sinnzusammenhänge einer reinen Sprache (die freilich Welt ist und sie in die Existenz gerufen hat). Und ebenso weist Luhmann darauf hin, dass das allgemeinste und unhintergehbare Medium weniger die Welt an sich sei als vielmehr der ›Sinn‹, der aus der Welt schon Prozess und Selektion gemacht habe, der schon ausgesondert und geordnet habe und damit kommunizierbar, mithin eine Form sei; die Welt selbst bleibt formlos und unbestimmbar.⁴² In beiden Fällen also erweist sich das fundamentale Medium bereits als geformte Welt, als sinnvolle Form.

So zeigt sich, dass Walter Benjamin, wenn er die Aufgaben des Übersetzers vor uns auffächert, damit ein Translationsmodell entwickelt, das den Bereich des Sprachlichen zu übersteigen vermag. Der Kontakt mit Luhmanns Begriffen des Mediums und der Form läßt all seine ›Sprache‹ ausfällen, bis das Modell auf Übersetzungsprozesse jeder medialen Spielart und Provenienz anwendbar wird und sie sämtlich beschreibbar macht als Formbildungen, in denen sich einerseits das Schattendasein des Mediums (Benjamins ›reine Sprache‹) genauso manifestiert, wie es darin auch nie gänzlich wahrnehmbar werden kann, und andererseits als Formen, deren mediale Basis (Benjamins ›Original‹) selbst schon Form ist.

Eines aber muss noch hinzutreten, damit sich die Übersetzung – gleich in welchem Medium – vom unabhängigen, primären oder ›originären Kunstwerk‹ unterscheidet, und das ist der Unterschied. Wenn *jedes* Kunstwerk nach Luhmann aus einem Medium hervor-

41 Ebd., S. 173.

42 Vgl. ebd., S. 173ff.

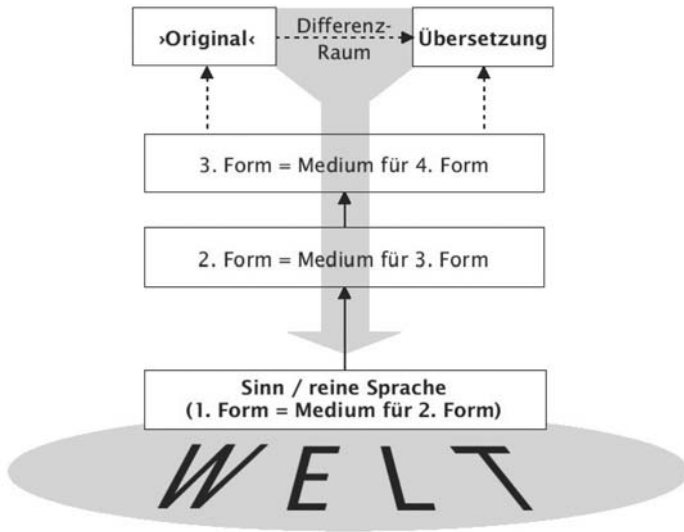
geht, das nur durch die Form, nicht aber als solches beobachtbar ist, und wenn außerdem *jedes* Kunstwerk aus einem Medium hervorgeht, das selbst Form ist, dann verlangt die Bestimmung der Übersetzung zumindest ein weiteres differenzierendes Merkmal, und das ist die Differenz. Freilich sieht Niklas Luhmann jede Form eben dadurch gekennzeichnet, dass sie einen Unterschied macht: So ist die erste aller Formen, der Sinn, nichts anderes als die Erfindung und Einführung eines Unterschieds in die zuvor unbedachte und ungeschiedene Welt; »Sinn [wird] durch die Unterscheidung von Aktualität und Potentialität (oder: von Wirklichkeit in momentaner Gegebenheit und Möglichkeit) konstituiert.«⁴³ Der Sinn als Form kommt also in die Welt durch das Denken im Konjunktiv und durch das Benennen mindestens einer Alternative; und dementsprechend bestimmt Luhmann auch die Formen der Kunst durch solch potenzielle Varietät, weil es für sie »mehr als nur eine Möglichkeit gibt, und weil das Kunstwerk, bei zögerndem Beobachten, dazu anregt, sich andere Möglichkeiten zu überlegen, also Formen versuchsweise zu variieren.«⁴⁴ Die Übersetzung hingegen bezeichnet den Moment, in dem diese Varietät nicht mehr nur gedacht, sondern ins Werk gesetzt ist. Die Übersetzung verwandelt das Potenzielle der Kunst in das Aktuelle, sie realisiert die Möglichkeit, dass etwas anders ist oder anders gesagt ist. In der einen Form nur impliziert, wird der Unterschied in der zweiten Form, die aus jener ersten gewonnen wurde, nun explizit. Vielmehr: das Bedeutsame oder der Sinn der Übersetzung liegt gerade – und im ganz konkreten räumlichen Sinn – im Dazwischen. Vor allem insofern ist sie eine besondere Form. Sie hat aus der denkbaren Alternative eine sichtbare gemacht. Denn es ist jener Abstand zwischen Original und Übersetzung, der bisher nur mögliche, nun aber anschaulich gegebene *Differenzraum*, der, nicht zuletzt mit Benjamin, die Sprache, den Sinn, das »erste« Medium (und dabei vielleicht auch einige, vielleicht sogar alle Ebenen und Stockwerke des darüber geschichteten Stufenbaus aus Medien/Formen) in einem einzigartigen archäologischen Augenblick darzustellen in der Lage ist. Dies erklärt, weshalb für die Übersetzung das Medium, in dem sie statthat, wichtiger ist als irgendein Gehalt. Diesem gegenüber ist sie fremd, während sie auf jenes zielt und zurückweist, indem sie sich als Variation der anderen, der ersten Form zu erkennen gibt, sich von ihr unterscheidet und eben dadurch die Vielzahl von Kopplungsmöglichkeiten offenbart.⁴⁵ Anders

43 Ebd., S. 174.

44 Ebd., S. 170.

45 Ähnlich weist J. Mecke darauf hin, dass die Übersetzung durch ihre »divergente Perspektive die Form des Originals als kontingente und damit lose Koppelung [mithin als Medium] sichtbar macht«. Vgl. seinen Beitrag in diesem Band, S. 150.

gesagt: Werk und Übersetzung verfügen über einen Zwischenraum, in dem das Medium kurz und gleichsam epiphanisch sichtbar wird.



Aus all dem – aus der Projektion des Luhmann’schen Konzepts von Medium und Form auf das Benjamin’sche von Sprache und Übersetzung – ließe sich im besten Falle nun ein brauchbarer, das heißt hinreichend abstrahierter Begriff von Übersetzung finden, der Translationsphänomene in jedem denkbaren medialen, ästhetischen, narrativen, kulturellen oder technischen Bereich umfasst: 1) *Übersetzung ist – wie ein ‚Original‘ – eine Form, die ihrerseits aus Formen gebildet ist.* 2) *Übersetzung bezieht sich – wie ein ‚Original‘ – nur indirekt auf ein Basismedium (Sinn, ‚reine Sprache‘ ...).* 3) *Übersetzung bezieht sich – anders als ein ‚Original‘ – zusätzlich auf ein solches ‚Original‘.* 4) *Die Differenz zwischen Übersetzung und ‚Original‘ macht – anders als ein ‚Original‘ – das Basismedium kenntlich.*

Der – freilich hier nur exemplarisch angedeutete – Versuch, strukturelle Entsprechungen zwischen der klassisch-sprachbezogenen Translatologie und Termen der Medienwissenschaft herzustellen, mag darauf hindeuten, dass der Begriff der Übersetzung auch jenseits der ‚Texte‘ in der Untersuchung von medialen und formalen Verfahren des Films mit Gewinn angewandt werden könnte. Wenn jedoch bereits diese kurze Lektüre des Essays Benjamins als eine Variante der Medium/Form-Unterscheidung den Übersetzungsprozess an mindestens zwei verschiedenen Stellen lokalisiert (zum einen zwischen den lockeren Möglichkeiten des Medialen und der fe-

sten Aktualität der Form, zum anderen zwischen einer Form und der ihr benachbarten Alternative), so weist dies auf die Notwendigkeit, die Vielzahl der Orte zu kartographieren, an denen der Film Übersetzungen unternehmen oder auch zum Gegenstand der Übersetzung werden kann.

IV. ÜBERSETZUNG & FILM: *THE GREEK INTERPRETER*

»Mr. Constantine Melas, who earns his living as an interpreter, calls at Baker Street to consult Sherlock Holmes« – davon setzt uns gleich nach dem knapp gehaltenen Vorspann der sogenannte *leader* in Kenntnis, die einleitende Titeleinblendung in George W. Ridgwells Stummfilm-Abenteuer *The Greek Interpreter*.⁴⁶ Nachdem zuerst Vermeers *Perlenwägerin* – ohne explizite Dauer, noch ohne Bewegung oder Narration – innerhalb seines Rahmens mannigfaltige Übersetzungen vollzogen hat und zugleich aus Übersetzungen hervorgegangen ist, soll Ridgwells *Two-reeler* als ein zweites, kaum minder komplexes Beispiel für die Arten und Orte von Übersetzung im nunmehr in Gang gesetzten Bild dienen: Die folgende Einstellung gibt durch die zügig geweitete Apertur der Irisblende den Blick frei auf Mr. Melas (Cyril Dane), den Detektiv (Eille Norwood) und dessen Freund und Biographen Dr. Watson (Hubert Willis), die um einen runden Salontisch versammelt sind. Holmes stopft die Pfeife, Watson zündet sich eine Zigarette an, während der Klient seinen Bericht beginnt, der als über siebenminütige hypodiegetische Rückblende ein Drittel der gesamten Filmhandlung (ca. 22 min) einnehmen wird. Am vergangenen Montagabend sei er von einem ihm unbekanntem Mr. Latimer (J. R. Tozer) aufgesucht und gebeten worden, diesen in ein abgelegenes Landhaus zu begleiten, um bei den Verhandlungen mit einem griechischen Geschäftspartner behilflich zu sein, der der englischen Sprache nicht mächtig sei. Bald habe der Übersetzer jedoch feststellen müssen, dass es sich bei Latimer und dessen Kompagnon Wilson Kemp (Robert Vallis) um Verbrecher handle, die jenen vermeintlichen Geschäftsmann, Paul Katrides (L. André), in ihre Gewalt gebracht hätten, um die Überschreibung seines beträchtlichen Familienvermögens zu erzwingen. Während sich Melas hilflos dazu genötigt gesehen habe, die Drohungen der beiden Kriminellen ins Griechische und die trotzigsten Weigerungen des abgemagerten und mit Bandagen seiner Sicht beraubten Opfers ins Englische zu übersetzen (die vier Männer sind bei diesem Verhör

46 *The Greek Interpreter* (letzte Episode der fünfzehnteiligen Filmserie »The Further Adventures of Sherlock Holmes«, UK 1922, Stoll Film Company, R: George Ridgwell). Besonderer Dank geht an das National-archiv des *British Film Institute*, London, und Kathleen Dickson, die mir den Film zugänglich gemacht haben.

wie in einer ›unheimlichen‹ motivischen Doppelung neuerlich um einen runden Salontisch versammelt), sei er auf den Gedanken verfallen, den Warnungen und Forderungen insgeheim eigene kurze Fragen anzuschließen, die der Gefangene ebenso unbemerkt auf Griechisch habe beantworten können. Auf diese Weise sei es ihm, Melas, gelungen, ein Gutteil der Geschichte seines unglücklichen Landsmannes in Erfahrung zu bringen, als just in diesem Moment dessen ahnungslose Schwester Sophy (Edith Saville), im Glauben an eine baldige Heirat mit dem betrügerischen Latimer, das Zimmer betreten und in dem misshandelten Gefangenen schockiert ihren Verwandten erkannt habe ...

Obwohl sich Constantine Melas durch seine Eigenmächtigkeit in den Raum jenseits treuer und gewissenhafter Dolmetscherei begibt und dadurch zum ›schlechten‹ Übersetzer wird, ist ersichtlich, dass Translationsprozesse ein wichtiges Handlungselement des Films darstellen. Und in einer Weiterung des Begriffs (besser: im Sinne seiner weiter oben angedeuteten Abstraktion) ließe sich wohl auch als ›Übersetzung‹ bezeichnen, was Melas an findiger Spracharbeit der reinen Wortübertragung anhängt, um das hinter dem Verhör stehende Geheimnis ans Licht zu bringen, was ihn wiederum zu einem unversehens ›guten‹ Übersetzer macht. In der Tat erscheint Melas damit als Konkurrent des Protagonisten Holmes und der Film als die Geschichte zweier Übersetzer, die sich, je auf der Grundlage ihrer Profession, an die sprachliche und kriminalistische Klärung der Vorfälle machen. Dass beides, Translation und Kombination, dabei in eins fällt, erweist sich nicht nur in der ausgesprochen detektivischen Leistung des Übersetzers, sondern genauso in der anschließenden Umformung der Holmes'schen Schlussfolgerungen in überlange Zwischentitel, die die nunmehr kausal geordnete und vom Protagonisten vorgetragene Ereigniskette in Schrift übersetzen. Vor allem dieser Moment zeigt, wie auch die Kunst logischer Deduktion in eine Übertragung – von Sprachsymbolen in Indizes, von Indizes in Sprachsymbole – mündet, wie deshalb der Dolmetscher Melas als unbotmäßiger Doppelgänger des Meisterdetektivs kenntlich und daher aus Gründen narrativer Raison durch eine zweite Entführung und das Einatmen von Holzkohlenrauch zum Schweigen gebracht werden muss: Letzten Endes ist es ja der Sinn der Handlung, die Interpretationen des Sherlock Holmes als ›Übersetzung‹ darzustellen, die derjenigen des *Greek Interpreter* überlegen ist.

Neben der Dolmetscherei und der Formung einer Erzählung aus dem Medium verfügbarer Indizien findet sich noch ein weiteres translatorisches Prinzip in den Ereignisanordnungen des Films. Zuerst manifestiert sich dieses Prinzip in der erwähnten weit ausgreifenden Rückblende, in die der Bericht der Titelfigur gefasst ist. Vorversetzt gegen ihren Rahmen und die übrige Handlung, zeigt sich

hier ein Großteil des Plots als unzeitig und schon vergangen. Das Geschehen muss durch den Übersetzer (und auf formaler Ebene eben durch den *flashback*) reaktualisiert und vergegenwärtigt werden; es besitzt einen gewissen Zug von Abwesenheit. Von jener ›Unzeitigkeit‹ der Übersetzung, die nie aktuell ist, das Ereignis immer verpasst, ihm folgt (oder auch vorangeht), ist bereits das Benjamin'sche Konzept zutiefst geprägt. »Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sie doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium des Fortlebens.«⁴⁷ Neben dieser ersten Asynchronität, in der die Übersetzung die Nachreife des in steter Änderung begriffenen Originals bezeuge,⁴⁸ gebe es auch den vorgreifenden und andeutenden Charakter der Übersetzung auf dem Weg zur Verwirklichung jener höheren Sprache, die am messianischen Ende der Geschichte und des heiligen Wachstums jedes einzelnen Idioms stehe. Beides, die Nachträglichkeit in Bezug auf ein (vielleicht nicht nur sprachliches, sondern auch real-ereignishaftes) ›Original‹ und die Ankündigung des Endes aller sprachlichen Differenz, macht die Übersetzung mit Walter Benjamin zu einem notwendig zeitlichen Phänomen.⁴⁹ Dementsprechend – nicht nur weil die Detektivverzählung generell Rückschau und *Re*-Konstruktion ist und ein Geschehen in umgekehrter Reihenfolge aufrollt, sondern vor allem weil im vorliegenden Fall die Vermittlungsprozesse der Übersetzung alle Vorgänge zu dominieren scheinen – inszeniert *The Greek Interpreter* das Ereignis als abwesend und repräsentiert es in mannigfaltig verschobenen Translationen. Daher (anstelle des Geschehens) der hypodiegetische Bericht über den bereits zurückliegenden Montagabend; daher auch die auffällig häufige Ersetzung des ›Originals‹ durch Indizes, Symbolisierungen, Beschreibungen; daher schließlich (statt direkter Präsenz auf der Leinwand) die mediale Übertragung von Plot-Elementen und Figuren: Da beschreibt Mr. Melas im Nachhinein ausführlich und gestenreich seinen Entführer Latimer – zur Illustration seiner (stummen) Rede breitet er die Arme aus, um eine massive Statur zu demonstrieren; er hält die linke Hand waagrecht in die Höhe und deutet damit die Körpergröße an; er streicht über seine Wange, als er die Gesichtszüge und die Tönung der Haut erläutert. Wenig später versichert eine an Holmes gesandte Nachricht, dass jener Latimer wiedererkannt wurde, nicht aber weil sein Auftritt *in persona* der Beschreibung entsprochen hätte, sondern aufgrund einer zweiten Beschreibung, die mit der ersten übereinstimmt: »Dear Mr. Holmes, [...] From the chauffeur's description of Latimer I think he must be the man you want.« Und

47 Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 10f.

48 Vgl. ebd., S. 12.

49 Vgl. ebd., S. 14.

gleich darauf erfährt der Detektiv von der zweiten Entführung seines Klienten aufgrund der Personenbeschreibungen einer Hauswirtin ... In solch fast überzeichneter Methode der Ersetzung durch (und Übersetzung in) Erzählung, während das Kintopp-Abenteuer sonst eher doch die *attraction* bevorzugt, gibt sich das Translatorische als Prinzip verzögerter Substitution zu erkennen. *The Greek Interpreter* lässt das Geschehen nie ›gerade jetzt‹ stattfinden; immer ist es vermittelt, kodiert, verspätet, übersetzt. Am Ende erweist sich daher auch der (handlungslogisch, strukturell oder produktionstechnisch nur selten motivierte) Medieneinsatz im Film als Strategie der Übertragung der zum Bild räumlich oder zeitlich verschobenen Ereignisse. Als eines von zahlreichen Beispielen für die massive Einschaltung von schriftlichen Nachrichten, Telegrammen, Berichten, Telefonaten, von einem ganzen medialen System zur Ausscheidung und vermittelnden Übersetzung des Hier und Jetzt, sei nur das glückliche Ende des Films angeführt: Nachdem die Bösewichte schließlich verhaftet sind und auch Sophy, die Schwester von Paul Katrides, aus ihren Händen befreit ist, darf sie ihren gleichfalls geretteten Bruder nicht etwa in die Arme schließen, sondern wird telefonisch mit ihm verbunden. Und anstatt sich erleichtert nach seinem Befinden zu erkundigen, teilt sie ihre Verblüffung – den Hörer in der Hand – dem neben ihr stehenden Sherlock Holmes mit: »It's Paul! My brother!« Angesichts der Abwesenheit des Bruders ermöglicht das Telefon in dieser letzten Szene also noch nicht einmal eine mittelbare Kommunikation zwischen ihm und Sophy. Es gibt ihr lediglich Anlass, die unerwartete Tatsache medialer Verbindungen zu bestaunen. Ihre verwunderte Anerkennung scheint weniger dem Überleben Pauls als vielmehr der Sprachübersetzung des Apparats zu gelten.

So zeigt sich am Titel des Films und an seinem Titelhelden, an der Schlüsselszene und gesamten Intrige, an der Übertragung von Hinweisen in eine Kopplung von Schlussfolgerungen, am Bericht über Vergangenes und an der Rückblende, an der mündlichen Beschreibung oder medialen Übertragung von Abwesendem, wie in *The Greek Interpreter* die unterschiedlichsten Facetten von Translation aufscheinen. Einige dieser Facetten mögen fraglos eher unsystematisch oder assoziativ in das Feld der ›Übersetzung‹ fallen; und zu ihrer Analyse könnten – etwa mit Blick auf die Vermittlung von Handlungsteilen über das Telefon – gleichfalls ganz andere Begriffe in Anschlag gebracht und Konzepte bemüht werden, von der ›Teichoskopie‹ bis zur ›schwachen Intermedialität.⁵⁰ Gleichwohl wären

50 Siehe Irina O. Rajewsky: »Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen«, in: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2004, S. 27-77. ›Schwache Intermedialität‹

vielleicht bei eingehender Betrachtung in vielen (den meisten? allen?) angeführten Fällen die weiter oben umrissenen Charakteristika des Übersetzens auszumachen, die so auch die Mauerschau oder bestimmte Varianten des Intermedialen einbegreifen würden: Ist nicht Holmes' schlussfolgernder Vortrag eine Form, die die Elemente einer anderen Form, des Berichts nämlich von Mr. Melas, relativ fest koppelt? Ist der Monolog von Holmes nicht zugleich eine überaus indirekte Emanation des Basismediums ›Logik‹? Bezieht er sich, statt auf Aktion und Ereignis, nicht selbst auf das ›Original‹ einer vorgängigen Erzählung? Und wird in seiner Differenz zu dieser Erzählung nicht unvermittelt das Medium der Sprache oder des Sinnes sichtbar? Lassen sich außerdem in Sophy Katrides' Gespräch mit ihrem Bruder nicht dieselben Merkmale finden; die Bildung aus einer früheren Form (derjenigen des ›Dialogs‹), der indirekte Bezug auf den grundlegenden Aspekt von Kommunikation oder Sprache, die Relation des Telefonats nicht nur zu solchem Basismedium, sondern auch zu einem ›Original‹, dem – hier ins Fernmündliche übersetzten – Zwiegespräch zwischen physisch präsenten Personen, schließlich der Abstand zwischen einem solchen innigen Austausch und seiner elektrischen Übermittlung, in dem sich nicht die Zuneigung zum Bruder, sondern tief darunter eigentlich das Wunder seiner medialisierten Anwesenheit offenbart: »It's Paul! My brother!«

Wie die Übersetzung, als Handlungsmotiv und zugleich als Verfahren eines ›sekundären‹ oder vermittelten Erzählens, auf beiden Seiten der Schwelle zwischen Inhalt und Form auftaucht, wie also die Dominante des Plots Einfluss nimmt auf die Repräsentation,⁵¹ so siedeln Translationen gleichfalls diesseits wie jenseits der Scheidelinie zwischen formalen und medialen Eigenarten in Ridgwell's Film. Das betrifft an allererster Stelle die Zwischentitel, zum einen ihre Art und Weise, die mannigfaltigen Übersetzungsprozesse des Plots in einer bestimmten typographischen oder kompositorischen Gestalt abzubilden und aufzuschreiben, zum anderen ihren allgemeineren Status als in die Bildsequenzen eingelassene Notations tafeln eines extradiegetischen (*epischen*) beziehungsweise diegeti-

oder ›intermediale Bezugnahme‹ im engeren Sinne zeichne sich aus durch die bloße Simulation oder Thematisierung altermedialer Repräsentationsverfahren, etwa durch die ›filmische Schreibweise‹, die Beschreibung einer Photographie in einem literarischen Text oder einem auf der Leinwand wiedergegebenen Telefongespräch ...

- 51 Die letzte Schrifttafel des Films scheint diese Grenzüberschreitung zu bekräftigen, wenn der Protagonist Holmes in einem Anflug metaleptischer Kühnheit offensichtlich die Diegese kommentiert: »I'm rather a sentimental fellow, Miss Katrides, and much prefer to have a happy ending when I can arrange one.«

schen (oder *dialogischen*) Diskurses.⁵² Zunächst sei angemerkt, dass – abgesehen vom eingangs zitierten *leader* des Films – dessen gesamtes erstes Drittel im strengen Sinne keine ›epischen Titel‹ aufweist, die aus neutraler oder auktorialer Erzählperspektive das Geschehen erläutern würden. Da dieser Teil zur Gänze vom Bericht des griechischen Übersetzers eingenommen wird und daher ausschließlich aus Rückblende und Figurenrede in ›Dialogtiteln‹ besteht, muss er eine visuelle Strategie entwickeln, die in den Schrifttafeln zwischen Wortäußerungen der hypodiegetischen Vergangenheit (Mr. Melas' zurückliegende Unterhaltung mit Katrides und seinen Entführern) und der diegetischen Gegenwart (Mr. Melas' Darlegungen gegenüber Holmes) zu unterscheiden erlaubt. Der Film löst dieses Problem nicht mit graphischen Mitteln, etwa durch variierende Spiegelstriche oder Zitatzeichen⁵³ oder auch indem er die verschiedenen Zeitebenen in den Zwischentiteln durch den Einsatz von Grundschrift und Kursivschrift markierte (diese Differenzierung ist, wie man sehen wird, einem anderen Bedeutungskomplex vorbehalten), sondern mit den Mitteln der Montage: Während der Analepse, die den Übersetzer in der Gewalt der Verbrecher zeigt, werden die Tafeln mit seinen auf dieses Ereignis zurückblickenden Ausführungen stets durch eine lange Ab- und Aufblende über Schwarz gerahmt, um deren Ungleichzeitigkeit im Verhältnis zur Binnenhandlung anzuzeigen; im Gegensatz dazu sind intradiegetische Dialogtitel mit gewöhnlichem hartem Schnitt eingefügt und deutlich einem der Charaktere zugeordnet, der als Sprecher unmittelbar vor oder nach der Schrifttafel prominent ins Bild gesetzt erscheint.

Derweil zeigt sich die beachtliche Übersetzungsleistung der Zwischentitel nicht nur in der schriftlichen Vermittlung von vergangener und zugleich gegenwärtiger Rede in ein und derselben Szene. Hinzu treten zwei weitere Erfordernisse, namentlich die Darstellung des Dolmetschens zwischen englischer und griechischer Sprache und daraufhin die Repräsentation von Redeteilen – den geheimen Erkundigungen des ›schlechten‹ Übersetzers Melas –, die sich, nur für den Zuschauer übersetzt, nicht aber für Latimer und Kemp, gleichsam parasitär in diesem Translationsprozess einnisten. Zunächst vermag ein knapper Blick auf die Einstellungsfolge der Verhörsequenz zu klären, wie der zweisprachige Dialog im Bild konkretisiert ist:

- Die Szene beginnt mit einer Halbtotale, die alle vier Personen, Latimer, Katrides, Melas und Kemp, am Tisch eines gediegenen

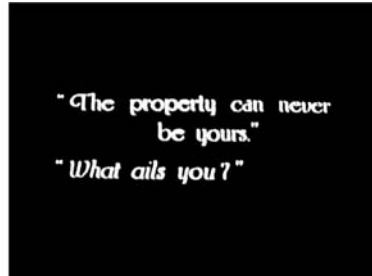
52 Die Differenzierung zwischen epischen und Dialogtiteln folgt Gottlieb: Untertitel, S. 195.

53 Die Schrifttitel im ersten Teil von *The Greek Interpreter* sind ausnahmslos mit doppelten öffnenden und schließenden Anführungszeichen versehen.

- Kaminzimmers zeigt; Kemp, am rechten Bildrand, richtet seine Worte an den Übersetzer neben ihm.
- Es folgt der Zwischentitel: »Ask him if he is prepared to sign the documents?«
 - Melas, als Figur der Vermittlung und Übertragung zwischen dem Fragenden und dem Befragten platziert, wendet sich Katrides zu.
 - Der anschließende Zwischentitel »I'll sign – if I see her [Sophy] married in my presence by a Greek priest whom I know.« gibt bereits die Antwort wieder: Offenbar sind in der Montage die dolmetschende Wiederholung der Frage auf Griechisch und daraufhin die einer Schrifteinblendung gewöhnlich vorangehende Großaufnahme des Sprechers übergangen worden.
 - Dass sich Melas nun von Katrides ab- und Kemp zuwendet, bevor er zu sprechen beginnt, veranschaulicht in der Einstellungsfolge rückwirkend, dass der zuvor eingeschnittene Zwischentitel tatsächlich die Rede Katrides' repräsentiert hat. Ohne einen weiteren Schnitt sieht man daraufhin, wie Kemp mit resignierter Gereiztheit auf die Erwiderung reagiert und dann eine nächste Frage stellt, wie Melas sie an den entführten Griechen weitergibt, wie dieser antwortet, wie der Übersetzer seine Worte wiederum ins Englische überträgt – all dies ohne eine Schrifttafel, die über den Verlauf des Gesprächs Auskunft gäbe ...

Nachdem also die Szene eingangs ihr Thema, den Grundkonflikt und die Regeln des Übersetzungsprozesses vorgestellt hat, scheint für das Zuschauerverständnis und die Handlungsentwicklung weniger der Inhalt der Rede (noch weniger deren zweisprachige Gestalt) und nur mehr die *Tatsache* der Befragung von Belang. Nicht der Dialog ist Gegenstand der Übersetzung, sondern die Situation, in der übersetzt wird, mithin die »Übersetzung« selbst. Einerseits resultiert dies aus der Notwendigkeit inszenatorischer Ökonomie; so unangebracht im Stummfilm die Übertragung eines jeden Redeteils in Schrift wäre, so deplatziert und unsinnig nähme sich im vorliegenden Fall etwa die Einschaltung von auf Griechisch verfassten Zwischentiteln oder gar die Verdoppelung derselben englischsprachigen Texttafeln aus, um so den bilateralen Mechanismus der Übersetzung nachzubilden. Stattdessen erscheint sie als ein reiner Effekt, unter dessen Voraussetzung und in dessen Umgebung der Austausch zwischen Melas und Katrides unbemerkt vor sich gehen kann. Denn nur so, geschützt durch die provisorische Zweisamkeit der Fremdsprache, kann der Übersetzer den Zwang des Sekundären abstreifen und sich als Ermittler in das Gespräch einschalten: Eine Großaufnahme des Mr. Melas, in dessen noch zweifelnden Zügen sich unvermittelt ein Einfall abzeichnet, unterbricht die Sequenz, und nach langsamer Überblendung steht zu lesen: »After a time I

took to adding on sentences of my own to each question«, gefolgt von einer ähnlichen Großaufnahme, die den Übersetzer endgültig seinen Entschluss fassen lässt. Von da stellt jeder der Zwischentitel gleichsam zwei synchrone Dialoge dar. Zum einen dient er – wie auch zuvor – der Wiedergabe der Befragung durch die Erpresser, zum anderen aber den verborgenen Erörterungen der zwei Griechen (in dem Maße übrigens, in dem jene zweite, geheime Unterredung Aufmerksamkeit einfordert, verblassen die Verhörfragen im Formelhafte; sie sind lediglich noch Kleid und Hülle einer untergründigen Kommunikation, die im offen ausgesprochenen Dialog sich verbirgt). Obwohl es sich bei jeder Schrifttafel daher stets um nur einen Sprechakt handelt, ist er in zweifacher Hinsicht gespalten, zum einen durch seine Gliederung in zwei Absätze, die jeweils mit separaten Anführungszeichen versehen sind, zum anderen durch den Einsatz von aufrechter Type im ersten und Kursivsatz im zweiten Teil. Auf bemerkenswerte Weise scheint das in der Figur des Constantine Melas wie auch des Paul Katrides eine Mehrzahl von Sprechern anzuzeigen, und tatsächlich verzweigt sich ihrer Sprache ja insofern, als sich im Übersetzer zwei Fragende vereinen, während sich alle Äußerungen des Gefangenen gleichzeitig an zwei Adressaten richten.



Wie sehr hier der ›Effekt‹ der Übersetzung zur reinen Bedingung eines ganz anderen Sprach- und Bildphänomens geraten ist, wird demnach kenntlich in einer signifikanten Verschiebung: Die Differenz im *Lettering* der Schrifttafeln deutet nicht auf eine sprachliche Differenz, sie markiert nicht die Grenze zwischen englischem und griechischem Idiom, wie es der Szenenkontext nahelegt. Ebenso wenig ergibt sie sich aus einer konkreten (bestenfalls aus einer inneren und impliziten) Mehrzahl oder Differenz der Sprecher, zwischen denen übersetzt werden könnte, denn die typographischen Varianten durchziehen hier die Rede jeweils einer einzigen Person. Stattdessen und eigentlich zeigt die Modifikation der Schrift eine Unterscheidung an, die zusätzlich das Terrain der Übersetzung wie des Unübersetzten durchzieht, diejenige nämlich zwischen dem Offenen und dem Klandestinen. Der eingeforderte und sanktionierte Teil des

Dialogs erscheint in Normalschrift, der unkontrollierbare und geheime hingegen kursiv; er ist in jedem Sinn das ›Untersagte‹, das (freilich in einem Englisch, das für das Griechische steht) allein dem Zuschauer offenbart wird. Dies nun scheint unversehens das letzte Refugium der Übersetzung: Während sie offenbar für die *mise en scène* an Bedeutung verliert, um bald nur noch eine günstige Gelegenheit zur Konspiration abzugeben und die Handlung voranzutreiben, findet sie sich schließlich auf der formalen Ebene filmischer Informationsvergabe ein. Sie richtet sich nicht mehr an das Verbrecherpaar, sondern an die Zuschauerschaft. Sie findet nicht mehr *in actu* vor unseren Augen statt, sondern ist – im Zuge der Niederschrift des Drehbuchs – längst schon vollzogen.

Das aber, die Übersetzung einer in der Diegese verwendeten Fremdsprache für das Publikum, verlässt den Bereich inhaltlicher oder formaler Translationen in *The Greek Interpreter* und weist hinaus über die Grenzen seiner narrativen Struktur. Jetzt geraten benachbarte Systeme, Kontexte, Diskurse, Medien in den Blick: die Rezeption zunächst, die zuweilen gestützt werden will, indem ihr die sonst unverständlichen Sprach- und Schriftanteile des Films durch Übersetzung zugänglich gemacht werden. Das bezieht sich auf all die Verfahren, in denen sich entweder die übersetzte Version dem ›ursprünglichen‹ Film an die Seite stellt (wie in den alternativen Sprachfassungen des frühen Kinos), in denen lediglich bestimmte mediale Vermittlungskanäle ersetzt werden (etwa in der Synchronisation) oder aber zu diesen audiovisuellen Kanälen ein weiterer hinzutritt (Untertitelung, *voice over*-Translation).

Derweil weisen solche Phänomene, die vielleicht eine Kopplung des Filmbilds mit einer neuen Tonspur oder auch die Einblendung von Schriftbalken meist am unteren Bildrand mit sich bringen, stets – mindestens – zwei Seiten auf. Einerseits mögen sie im Lichte eines überkommenen Übersetzungsbegriffs als Sprachtausch oder Kommunikationsweise betrachtet werden.⁵⁴ Andererseits aber deuten sie ausnahmslos auf die mediale Verfasstheit des Films. Der Geist des Asynchronen hinter jeder nachträglichen Synchronisation, die unachgiebige Präsenz von Schriftzeichen im lebendigen Fluss des Filmbilds, die akustischen Verschleifungen eines über den gedämpften Originalton gelegten Kommentars sind sämtlich Ereignisse, die die apparative und dispositive Verschaltung von Hören und Sehen, von Sehen und Lesen im Film ins Bewusstsein heben. In der Übersetzung und ihrer technischen Implementierung wird mithin der Film als Medium sichtbar – man ist neuerlich erinnert an Benjamin,

54 Dies ist freilich eine der wenigen Facetten von Übersetzung, die an *The Greek Interpreter* nicht oder nur hypothetisch zu untersuchen wäre; soweit mir bekannt, existiert keine untertitelte oder anderweitig sprachübersetzte Version des Films.

an Luhmann –, und das gilt nicht nur für jene interlingualen Translationsprozesse, die auf den Ton-Bild-Schrift-Kombinationen von Synchronisation oder Untertitelung basieren. Genauso zeigt sich das Kino als Kopplung in den Übertragungen von Sprachklang in Schriftzeichen, wie sie die Zwischentitel im Stummfilm vornehmen. Hier ist es nicht mehr der Unterschied zwischen einer Sprache und einer anderen, der sich in der Übersetzung behandelt sähe, sondern der zwischen Stimme und Dialogtitel, genauso derjenige zwischen Filmbild und Schrifttafel. Der außergewöhnliche Umstand optisch notierter Figurenrede inmitten einer real bewegten Filmhandlung ist zweifellos eine besondere Art der Umsetzung, Übertragung oder Übersetzung, die, in wohl kaum geringerem Maße als ein Untertitel, das Feld des Intermedialen aufruft. Bevor also die Zwischentitel in *The Greek Interpreter* auf so mannigfaltige Weise übersetzen (Wilson Kempes Englisch ins Griechische, damit Katrides versteht; seine Drohungen in ein geheimes Fragespiel, damit Melas versteht; das Sanktionierte in Normal- und das Klandestine in Kursivtype, außerdem Melas' und Katrides' Griechisch ins Englische, damit das Publikum versteht ...), sind sie als Zeichenensemble bereits Indikatoren für die allem zu Grunde liegende Übersetzung von Ton in Bild, für die basalen Übertragungen des Mediums Film und seine kombinatorische Beschaffenheit. Damit betrifft der Leitbegriff der Übersetzung nicht mehr nur solche narrativen Momente und Motive ›intermedialer Bezugnahme‹ wie ein von Holmes verschicktes Telegramm oder Sophy Katrides' Telefongespräch. Er nähert sich nun ebenfalls dem Bereich der ›Medienkombination‹, also der Verbindung ›mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien bzw. medialer Artikulationsformen, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen‹.⁵⁵ Sprache im und als Bild, wie sie durch die Einblendung von Dialogtiteln in *The Greek Interpreter* realisiert wird, übersetzt demnach ebenso zwischen Sprachen wie zwischen Fakultäten der Wahrnehmung. Sie zielt gleichzeitig auf die inhaltlichen und formalen, die medialen und intermedialen Aspekte von Translation im Film.

Nicht zuletzt bleibt zu erwähnen, dass es sich bei *The Greek Interpreter* natürlich um die Verfilmung der gleichnamigen Erzählung von Arthur Conan Doyle und somit um ein Beispiel für intersemiotische Übersetzung oder Transmutation im Sinne Jakobsons handelt. Und wenn zuvor von ›intermedialem Bezug‹ und ›Medienkombination‹ die Rede war, so stellt der Film nun gleichfalls einen ›Medienwechsel‹ im Sinne Irina Rajewskys dar, die ›Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä-›Textes‹ [...] in ein anderes Medi-

55 Rajewsky: Intermedialität ›light‹?, S. 37.

um«. ⁵⁶ Die Verfilmung als intersemiotische oder auch intermediale Übersetzung zu betrachten, daraus ergeben sich nicht lediglich so tief greifende Fragen wie die nach dem Basismedium, das den beiden Formen gemein ist und in ihrer Differenz aufgedeckt wird (wie es die weiter oben entworfene Systematik des Translatorischen behauptet). Auf einer Ebene, die die Medialität der zwei Formen direkt berührt, wäre vor allem zu untersuchen, welche Eigenarten und Effekte das jeweilige Medium in die narrativen Elemente und Strukturen von Text beziehungsweise Film einbringt. So ist etwa hier wie dort zu Gunsten des Erzählflusses der Übersetzungsprozess zwar benannt und formal angedeutet, aber nicht in seinen Verzweigungen und Wiederholungen ausgeführt. Während der Film ihn allerdings – wie beschrieben – auf eine Serie von stummen Gesten reduziert, ohne den genauen Inhalt des Dialogs zu offenbaren, konzentriert sich der Text umgekehrt und scheinbar dem Medium gemäß auf die Wiedergabe von Rede und Gegenrede und berücksichtigt dabei in seiner Satzfolge kaum den Sprachwechsel, die damit verbundene Redundanz oder die zwischengeschaltete Vermittlerfigur. Die in beiden Fällen beobachtbare Umformung der Übersetzung in einen narrativen Effekt orientiert sich demnach am einen und anderen Medium, indem sie den Vorgang im ersten Fall als Bewegungsfolge und Figurenkonstellation im Filmbild, im zweiten als wort- und inhaltsgebundene Dialogpassage darstellt. Eine ähnliche Ausdifferenzierung als Rekurs der je eingesetzten Erzählelemente auf deren mediale Bedingung lässt sich an zahlreichen Stellen aufspüren – besonders deutlich vielleicht in dem Motiv eingeschränkter Sinneswahrnehmung, das im Text wie im Film dominant ausgeführt ist: Conan Doyles Erzählung berichtet eingangs von Constantine Melas' abendlicher Kutschfahrt: »The paper over each window was impenetrable to light, and a blue curtain was drawn across the glasswork in front.« ⁵⁷ Auch das Zimmer im Haus der Entführer ist nur schwach von einer farbigen Gaslampe beleuchtet, so dass die Titelfigur lediglich durch einen zufälligen Lichtreflex sein Gegenüber als Brillenträger identifizieren kann. ⁵⁸ Das Thema der eingeschränkten Sicht, der Verschleierungen, Sehhilfen und visuellen Hemmungen, zuletzt in einem von dichtem Kohlenrauch verdunkelten Raum, ⁵⁹ erfährt derweil an einer Stelle des Texts seine unerwartete

56 Ebd.

57 Arthur Conan Doyle: »The Greek Interpreter«, in: William S. Baring-Gould (Hg.): *The Annotated Sherlock Holmes*, Bd. 1. New York 1967, S. 590-605, hier S. 596.

58 Vgl. ebd., S. 597.

59 Vgl. ebd., S. 604: »Peering in we could see that the only light in the room came from a dull, blue flame, which flickered from a small brass tripod in the centre. It threw a livid unnatural circle upon the floor, while in the sha-

Inversion durch die Gestalt Paul Katrides, dessen »protruding, brilliant eyes« einerseits von seiner inneren Anspannung zeugen, während andererseits der größte Fetzen des Pflasters, mit dem man sein Gesicht grotesk verklebt hat, gerade nicht die Augen, sondern seinen Mund bedeckt.⁶⁰ Die Stummheit als ›Demarkierung‹ in der Reihe von Blindheiten wäre dann als eine Abweichung zu lesen, die inmitten des visuellen Motivfeldes nun die Sprache, die verbale Äußerung, die Schrift – der geknebelte Katrides kritzelt die Antworten mit einem Griffel auf eine Schiefertafel – und damit schließlich auch das Medium der Erzählung selbst unerwartet aufscheinen lässt. Die Verfilmung des Texts wiederholt daraufhin in vieler Hinsicht die Minderungen und Verstellungen des Sehens; man ist sogar versucht, den von Holmes ausgestoßenen Pfeifenqualm, den Rauch der ewig glimmenden Zigarette Watsons, den aufdringlichen Tabaknebel im Studierzimmer des Detektivs in die Serie visueller Beschränkungen aufzunehmen. Im Gegensatz aber zu seiner literarischen Vorlage versieht der Film den verschleppten Katrides nun nicht mit der Demarkierung einer Knebelung, sondern verbindet ihm die Augen. Das Sprechen bleibt ihm erlaubt, und tatsächlich würde ja der Gebrauch einer Schiefertafel die Verhörszene im Stummfilm unnötig komplizieren. So reiht sich die mittels zweier breiter Bandagen ihrer Sicht beraubte Figur fugenlos in die große Ordnung verstellter Blicke ein; der Film verzichtet auf ausgefallene Verschiebungen in seinen Konstruktionen von Wahrnehmung, vor allem weil das Sehen und Nichtsehen bereits ungebrochen auf die eigene Medialität hinweist. Wenn Conan Doyles Erzählung also durch die Abweichung vom dominanten Motiv der Visualität ihr Medium als Wörtlichkeit und Schriftlichkeit reflektiert, so scheint Ridgwells Film diesen autoreflexiven Gestus zu adoptieren, indem er die in einem gedruckten Text (ver-)störende Stummheit in eine das Bild irritierende Blindheit übersetzt. Intersemiotische Translation und Medienwechsel, so veranschaulicht dieses Beispiel, könnten damit vornehmlich als Verfahren untersucht werden, bei denen sich die beteiligten Medien fast unweigerlich in den Formen abdrücken. Die Bestimmung und Beschreibung jener Abdrücke ist es, die, jenseits aller sogenannten übersetzerischen ›Treue‹ oder ›Freiheit‹, eine Relationierung altermedialer Äußerungen erlaubt, ohne dabei deren spezifische Medialität aus dem Blick zu verlieren.

Am Ende dieser Reihe von Varianten und Spielarten der Translation in und durch *The Greek Interpreter* stellt sich die Frage, ob Repräsentation für sich bereits einen Aspekt der Übersetzung beinhaltet. Sind der indexikalische Bezug des Films auf die vorfilmische

dows beyond, we saw the vague loom of two figures, which crouched against the wall.«

60 Vgl. ebd., S. 597.

Realität oder aber die Transformation der Modalitäten der Welt in die Medialität des Bildes irgend als Übersetzungsprozesse zu interpretieren? Im Hinblick zumindest auf das dem Film vorgängige literarische ›Original‹ legen das die editorischen Anmerkungen in der Ausgabe gesammelter Sherlock-Holmes-Erzählungen nahe, indem sie das Zeichensystem des Textes unablässig mit der historischen Realität abgleichen, etwa um anhand der Schilderung topographischer und städtebaulicher Eigenarten Londons das Jahr der Handlung festzustellen.⁶¹ So unzeitgemäß, naiv oder auch (bewusst) ironisch solch ein Anspruch spätestens seit seiner strukturalistischen Kritik erscheinen muss, kann er doch Aufschluss geben über die Grenzen des Übersetzungsbegriffs: Zunächst muss auch die am wenigsten bedachte und schier zufällige Repräsentation, so sie Übersetzung sein will, auf eine Form zurückgehen, die ihrerseits ausgewählt und selektierte Elemente gekoppelt hat. Ein Rückgriff auf die Welt stünde insofern außer Frage, als die Welt eben formlos, unbestimmbar und unbeobachtbar ist, so dass ihre Wiedergabe keine Übersetzung oder Umformung vornähme, sondern im besten Falle nur ihre Ununterscheidbarkeit und ihren Mangel an Form konstatieren könnte. Die Übersetzung baut hingegen auf dem auf und ist selbst das, was Niklas Luhmann gerade nicht Welt oder Repräsentation, sondern einen »Weltrepräsentationsersatz« nennt und was gekennzeichnet ist durch die Differenzierung einer formlosen Einheit in zwei nun sinnvoll geformte Seiten, namentlich diejenige der Existenz des einen und, davon unterschieden, die Möglichkeit eines anderen: »Anstatt die Welt phänomenal zu geben, führt sie [jene Zwei-Seiten-Form] den Hinweis mit, daß es immer auch noch etwas anderes gibt.«⁶² Darüber hinaus würde die Annahme einer ungefilterten, beliebigen Realität als ›Original‹ einer Übersetzung implizieren, dass diese nicht vermittelt über mehrere Stufen oder mediale Ebenen, sondern ganz direkt an jener Wirklichkeit hinge und von ihr abhinge, dass außerdem kein Unterschied mehr festzustellen wäre zwischen den beiden Quellinstanzen der Übersetzung, dem Grund- oder Basismedium einerseits und dem konkreten ›Original‹ andererseits, und schließlich dass genau darum keinerlei Basismedium im Abstand zwischen Übersetzung und ›Original‹ mehr sichtbar werden könnte. Kurz: in der Annahme der Welt als Ausgangsterm und Objekt des Translationsprozesses würde nicht ein einziges der zuvor aus Benjamin und Luhmann abstrahierten und hier als (wenn auch nicht hinreichende, so doch notwendige) Definitionsmerkmale von Übersetzung angegebenen Kriterien erfüllt! Wenn als Prämisse gilt, dass Übersetzung gleichsam als Transfer von einem

61 Siehe ebd., Fußnote 9, S. 592; Fußnoten 11, 12 und 13, S. 593; Fußnote 19, S. 596 etc.

62 Vgl. Luhmann: Kunst der Gesellschaft, S. 175.

System in ein anderes immer aus einer schon bestehenden Form hervorgehen muss, dann können mimetische Verfahren, mit denen der Film oder Text eine rohe, »objektive Wirklichkeit« ins Bild setzt, nicht als Übersetzung verstanden werden, da die Welt grundsätzlich kein System darstellt: So lässt sich das Medium Film – wie jedes andere – kaum *per se* als »medium of translation« bezeichnen, »one that turns reality into a long strip of chemicals or digits«.63 Am Begriff einer so gearteten Repräsentation findet die Übersetzung ihre Grenze.

V. PERLEN WIEGEN – BEITRÄGE ZUR ÜBERSETZUNG IM FILM

Im Rückblick also auf die Lektüre von *The Greek Interpreter* und im Hinblick auf den Aufbau dieses Bandes – was wäre an übersetzerischen Aspekten und Verfahren mit Fug an den Film heranzutragen oder aus ihm zu extrahieren? Wenn man die Übersetzung weniger als abgeschlossenes, in sich ruhendes Artefakt und vielmehr als ein bewegliches Verhältnis betrachtet, so dass ihre Solidität immer aufzugehen beginnt in einem prozesshaften Dazwischen, wenn die Übersetzung weder durch die Einheit und Erstheit der Quellform noch durch die Zweitheit ihrer Doppelung in der Zielform, sondern durch die Drittheit ihrer Position im Zwischenraum definiert ist,64 dann wird die Frage nach der Translation im Film offensichtlich zur Frage nach dem Film als einem Relationskomplex und nach dessen Beziehung zu anderen Komplexen (Medien, Strukturen).

Zuerst operiert die Übersetzung *im* Film, in und zwischen seinen unterschiedlichen Subsystemen; der einfachste Fall ist dabei die

63 John Ott: »On Translation in Cinema«, Online-Artikel in: Making the Movie, 21.06.2005, <http://makingthemovie.info/2005/06/essay-on-translation-in-cinema.html> [letzter Zugriff: 01.10.2011]. Zu bedenken wäre in diesem Zusammenhang laut S. Kupsch-Losereit die besonders im dekonstruktivistischen Denken etablierte Auffassung, dass sprachgeprägtes Denken die Welt erst konstituiert und jede Art des Sprechens oder der zeichenhaften Wiedergabe die Wirklichkeit neu und anders strukturiert; insofern alle erreichbare Realität textueller Natur ist, kann auch deren Repräsentation unversehens in das Gravitationsfeld des Übersetzungsbegriffs geraten. Vgl. dazu: Sigrid Kupsch-Losereit: »Rashomon und das Übersetzen«, in: Website des Fachbereichs 06 Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 17.11.2003, <http://www.fask.uni-mainz.de/user/kupsch/rashomon.html> [letzter Zugriff: 01.10.2011].

64 Zur Übersetzung als Drittheit im Sinne Peirce' siehe u.a. das unveröffentlichte Exposé zur Vorlesungsreihe »Film und Übersetzung« an der Universität München, besonders aber Vincent Colapietro: »Translating Signs Otherwise«, in: Susan Petrilli (Hg.): Translation, Translation. Amsterdam, New York 2003, S. 189-215.

Übersetzung als Motiv oder erzählerisches Element. Eine solche auf der Inhaltsebene angesiedelte Verhandlung von Mehr- und Fremdsprachigkeit oder intersemiotischen Übertragungsvorgängen ist derweil stets Hinweis und Ansporn zur Suche nach all den weniger offenbaren formalen und medialen Orten der Translation im Film. Denn von George Ridgells *The Greek Interpreter* bis Sidney Pollacks *The Interpreter* (2005), von Godards *Le Mépris* (1963) bis John Woos *Windtalkers* (2002) geht das Thema sprachlicher Übersetzung immer bereits über in eine Reflexion ihrer Einschaltung zwischen Kulturräumen, Kunstgattungen, Medien.⁶⁵ Ebenfalls innerhalb des Systems Film, jenseits aber der Begebnisse des Plots siedeln daraufhin diverse selbstreferenzielle Strategien (das heißt: Übersetzungen zwischen Handlung, Form, Medium *eines* oder *des* Films) und zudem Erscheinungsweisen der auf ein Einzelwerk oder Genre zielenden Parodie, des Pastiche und Remake (das heißt: Übersetzungen zwischen Handlung und Form *zweier* oder *mehrerer* Filme); solche Momente der Neu- und Umform(ulierung), Weitergabe und Wiederholung verknüpfen den Begriff der Übersetzung zugleich mit demjenigen der ›Überlieferung‹. Gleichwohl betreffen die prominentesten und häufigsten unter den medieninhärenten Translationsprozessen fraglos die vielen stimm-, sprach- und schriftbezogenen Aspekte der Filmpraxis, etwa die (Fehl-)Übersetzungen durch Untertitelung, die (A-)Synchronitäten der Synchronisation wie auch deren künstlerische und historische Implikationen.⁶⁶

Dementsprechend bestimmt auch dieses Buch am Beispiel der Er- und Übersetzung der Stimme durch die Synchronisation das Wesen des Films eingangs als zutiefst kombinatorisch und macht es so, gegen alle romantischen Ansprüche auratischer ›Einheit‹, technisch wie geschichtlich als Maschine der Varianten, Versionen und Übersetzungen kenntlich (Joachim Paech). Im Anschluss daran – da nämlich die Struktur des Bandes, wie man sehen wird, der fortschreitenden Erweiterung und Öffnung seines Leitbegriffs folgt – verlagert sich der Schwerpunkt von der Synchronisation als einem dem Film innewohnenden Translationsverfahren, auf dessen dra-

65 Die Beiträge von Jochen Mecke, Maria Oikonomou und Volker Mergenthaler demonstrieren, wie das Handlungsmotiv interlingualer Translation jeweils in intermediale, bildästhetische oder gar religiöse Übersetzungsprozesse mündet.

66 Vgl. auch das Projekt »*Fakebase* – The Mistranslation of Politics and the Politics of Mistranslation in Film and the Media«, das unter Leitung von Rainer M. Köppl am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien durchgeführt wird. Das Online-Forschungsvorhaben widmet sich besonders der Erstellung einer Datenbank, die Fälle von politisch und kommerziell motivierter Fehlübersetzung im Film dokumentiert: www.eloise.at/eloise_fakebase.html [letzter Zugriff: 11.10.2011].

maturgische, kulturelle und politische Auswirkungen. Und nicht nur in der Differenz zwischen unterschiedlichen Sprachfassungen eines Films, sondern jetzt auch durch deren Abgleich mit literarischer Vorlage und Drehbuch wird die sonst schweigsame und verschwiegene Arbeit eines diskursiven ›Zensors‹ augenfällig (Martin Schwehla).

Von dort aus aber gerät die Kontaktnahme des Films mit anderen Zeichenstrukturen und umliegenden (medialen) Systemen in den Blick, was zugleich das Feld kinematographischer Translationen bereichert, etwa um die Übersetzung von literarischem Text in Drehbuch, Drehbuch in Filmbild, um Strategien der Literaturverfilmung oder Literarisierung von Filmen. Wie sich bereits in der Kopplung von Sprache, Schrift und Bild im Falle der Untertitelung und Synchronisation angekündigt hat, ist der Übersetzungsbegriff nun offenbar zunehmend an dem des Intermedialen zu messen. Eine Wechselbeziehung des Films mit Texten, anderen Notationssystemen und Fremddmedien wirft damit nicht zuletzt die Frage nach der relativen Positionierung beider Konzepte auf: Wäre die ›Translation‹ – als eine Übertragung in ihrer von Sprachprozessen abstrahiertesten Form – unter die weitreichende Herrschaft und Vielzahl intermedialer Phänomene zu subsumieren; könnte sie unter Umständen als deren synonyme Entsprechung gelten; müsste man sie als einen Oberbegriff verstehen, dem dann die Intermedialität als ein denkbarer Sonderfall einzuordnen wäre? Oder ließe sich angesichts grundsätzlicher systematischer Differenzen der je bezeichneten Erscheinungen vielleicht an einer derartigen Begriffshierarchie und den darin implizierten Schnittmengen der zwei Konzepte gar nicht festhalten, so dass der Konnex zwischen Übersetzung und Intermedialität jedes Mal erst zu bestimmen wäre?

Derlei Problematik wird an mehreren Gegenständen, am Comic etwa und Roman, exemplarisch nachgezeichnet (Hans-Edwin Friedrich, Kirsten von Hagen). Dabei zeigt sich, wie die vielfältigen Transfermechanismen zwischen Bewegtbild und anderen – zumeist schriftbasierten – Medien, narrativen Strategien oder Repräsentationsweisen als ›Übersetzung‹ nicht nur immer neu verhandelt werden müssen; darüber hinaus bilden sie oftmals nur den Bruchteil eines ganzen Schichtwerks von sprachlichen und kulturellen, auto-reflexiven und intermedialen Translationen, die in einem einzigen Film miteinander kommunizieren (Jochen Mecke).

Damit aber rücken nach den Translationen *im* Film und den Translationen altermedialer Gefüge *in den* Film all jene Formen künstlerischer, diskursiver oder auch wissenschaftlicher Übersetzung in den Fokus, die ihren ursprünglichen Ort ganz außerhalb des Bewegungsbildes haben und daraufhin (gleichsam als Übersetzung einer Übersetzung) in dessen Grenzen Aufnahme finden und

zur Darstellung gelangen. Hierzu zählt etwa die Verwandlung reiner Abstrakta in die Anschaulichkeit von Denkfiguren, Begriffen oder Sprachbildern, die dann ihrerseits, in einem nächsten Übersetzungsschritt, durch den Film eine zweite Verbildlichung erfahren. Hiermit in engem Zusammenhang stehen alle filmischen Visualisierungen von Metaphern, Allegorien, Hypotyposen oder auch der Transfer wissenschaftlicher Theorien, Modelle und Methoden auf die Leinwand – von Eric Martins *Flatland* (1965) bis zum barocken Ludismus Greenaways, von Jean Painlevé zur Zeichentrick-DNA in Spielbergs *Jurassic Park* (1993). Desgleichen ist diesem Komplex kinematographischer Meta-Übersetzungen wohl die Inszenierung des Unbewussten in manifesten Traumbildern⁶⁷ und deren anschließende filmische Repräsentationen zuzurechnen, ein Prozess, der die Verdichtungen und Verschiebungen des Traums und Wahns in einem Akt nachträglicher *Trance-Lation* in kalkulierte Kinobilder übersetzt. In jedem dieser Fälle, in Denkbildern, Diagrammen und Traumszenen, geht es nicht lediglich um den translatorischen Bezug des Films zu anderen medialen Anordnungen und Signifikantenstrukturen, sondern um filmische *Re-Imaginationen* von Übersetzungen, die bereits in anderen Zeichenfeldern, Medien und Diskursen stattgefunden haben.

Insofern stellen die Translationen des selbst schon durch Übersetzung zugänglich gemachten Unsinnlichen, des begrifflichen Denkens, auch der Szenen des unbewussten oder ›seelischen‹ Erlebens in die filmische Anschaulichkeit eine letzte Weiterung des Gegenstands dar. Demgemäß geht es dem Band schließlich nicht mehr nur um Sprachtransfer, sondern um die filmische Übersetzung einer Rede des Körpers oder gar um die Utopie einer gänzlich asemiotischen und zeichenlosen Rede (Maria Oikonomou); es geht nicht länger um die Aufnahme von Schriftzeichen und Medienbildern in den Film, sondern um seine Fähigkeit, Traumzeichen und Wahnbilder wie auch deren wissenschaftliche Theoretisierung durch die Psychoanalyse ins Visuelle zu übersetzen (Ulrich Meurer). Und am Ende scheint sich das Buch – nach einem Blick über die Schulter – vom bloßen Dolmetschen ganz zu lösen, um dahinter die Übersetzung im Film als einen Wechsel der Seinssphären, als Sakrament und Eintritt in den Stand göttlicher Gnade auszumachen (Volker Mergenthaler).

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Band als Erprobung und Kritik des Übersetzungsbegriffs auf dem Gebiet des Films fassen. In

67 Vgl. S. 17, Fußnote 23. Zu den Spielarten des Transfers und der Translationsprozesse im psychoanalytischen Diskurs siehe außerdem: Georg Christoph Tholen, Gerhard Schmitz, Manfred Riepe (Hg.): *Übertragung - Übersetzung - Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse* Lacans. Bielefeld: Transcript 2001.

der Gesamtheit aller hier vorliegenden und auch der nur denkbaren Beiträge zum Thema mag ‚Übersetzung‘ – im linguistischen, semiotischen und literaturwissenschaftlichen Sinne, in ihren medialen, kulturellen und epistemologischen Ausprägungen, vielleicht auch in ihren technischen und mathematischen Bestimmungen – schließlich als ein Übertragungsprozess zwischen Systemen beschreibbar werden, der vollends unmetaphorisch auf den Film angewandt werden darf. Gäben die hier versammelten Texte nur den Umriss eines solchen Übersetzungskonzepts frei, dann wären damit (nach dem Vorbild von Vermeers *Perlenwägerin*) zumindest die Quadranten gezogen, in die daraufhin eine ganze Anzahl weiterer Koordinaten der transmedialen Adaption, multimedialen Kombination und intermedialen Relation im Film eingezeichnet werden könnten.