

Diplomarbeit

Eberhard Karls Universität Tübingen
Neuphilologische Fakultät
Aufbaustudiengang Medienwissenschaften – Medienpraxis

Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen im Radio-Feature

Vorgelegt von Robert Rymes
Matrikelnummer: 2986122
Betreut von Prof. Dr. Jürg Häusermann

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Feature	4
2.1	Begriffserklärungen	4
2.1.1	Etymologische Bedeutung	4
2.1.2	Definitionsversuche	4
2.2	Form	5
2.2.1	Historischer Exkurs	6
2.3	Inhalt	8
2.4	Radiophone Auflösung	10
2.5	Zusammenfassung	11
3	O-Ton	11
3.1	Begriffserklärungen	11
3.1.1	Etymologische Bedeutung	11
3.1.2	Definitonen	12
3.2	Umgang mit O-Ton	12
3.2.1	Reproduktion und Manipulation	13
3.2.2	Einbettung	14
3.2.3	Dokumentarische Verwendung	15
3.3	Funktionen des O-Tons	15
3.3.1	Sprachlicher Inhalt	16
3.3.2	Form	16
3.4	Fremdsprachiger O-Ton	18
3.5	Zusammenfassung	18
4	Fragestellung	19
4.1	Beispielanalyse Voice-Over	19
4.1.1	Beschreibung des O-Tons	21
4.1.2	Reproduktion und Manipulation	21
4.1.3	Einbettung	21
4.1.4	Dokumentarische Verwendung	22
4.1.5	Funktion des O-Tons und Featuretauglichkeit	22
4.1.6	Schlussfolgerungen und Fragestellung	22
4.2	Vorstellung der Experten	23
5	Darstellung der Ergebnisse	25
5.1	Montage	25
5.1.1	Voice-Over (siehe Beispiel 1)	25
5.1.2	Dialog-Verfahren (Freistehende O-Töne)	26
5.2	Mischformen	34
5.2.1	Ausgeblendeter O-Ton	34
5.2.2	O-Ton-Inseln	36
5.3	Übersetzung	37
5.3.1	Inhaltliche Kongruenz	38
5.3.2	Sprachliche Kongruenz	39
5.3.3	Sprecherische Kongruenz	42
5.3.4	Umgang mit Dolmetschern	45
5.3.5	Fremdsprachige O-Töne ohne Übersetzung	48
6	Diskussion	53
7	Fazit	56

1 Einleitung

No tak, proč by se nesměl podívat?

Povidat říka, ne povidat. Povidat! Přece si budem povidat, když mu budem rozumnět.

Když mu budem rozumnět tak si budem povidat. Protože ja mu rozumim každý třetí slovo.

Haben Sie es verstanden? Wahrscheinlich nicht. Das war eine verschriftlichte Sequenz in tschechischer Sprache, aus dem Radio-Feature "Auch ich war ein ´Bittschön`“ von Helmut Kopetzky. Die Aussagen werden auch im weiteren Verlauf des Features nicht ins deutsche übersetzt.

Vielleicht werden Sie sich fragen, warum eine tschechische Sequenz in eine deutsche journalistische Sendung unübersetzt eingebaut wird? Schließlich bewegt sich der Anteil der des Tschechischen mächtigen Bewohner Deutschlands im Promillebereich. Bei anderen Fremdsprachen, die in deutschen Features auftauchen, ist die Situation ähnlich.

Zugegeben handelt es sich beim genannten Beispiel um eine Ausnahme. Gewöhnlich stehen in Features die Übersetzungen im Vordergrund und werden vom fremdsprachigen Original begleitet. Hier könnte man sich wiederum fragen, weshalb fremdsprachige O-Töne, die übersetzt sind, überhaupt eingespielt werden? Man versteht den fremdsprachlichen Inhalt nicht, häufig ist er unter die Übersetzung montiert und daher kaum wahrzunehmen. Zudem bekommt man den Sinn des O-Tons sowieso durch die Übersetzung nachgereicht. Man könnte also den fremdsprachigen O-Ton weglassen und auf diese Weise sogar kostbare Sendezeit des Features sparen.

Die dargestellten Überlegungen greifen selbstverständlich zu kurz, denn O-Töne tragen jenseits ihres sprachlich-abstrakten Gehalts eine Fülle an Informationen, die in der authentischen Form des O-Tons begründet ist. Daher sind fremdsprachige O-Töne fester Bestandteil von Featuresendungen obwohl die Originale häufig ein Dasein im Schatten der Übersetzung fristen.

Übrigens, der Autor wollte im oben dargestellten Beispiel gerade durch die fehlende Übersetzung erreichen, dass der Hörer das Gesagte nicht versteht, um so das Gefühl des Fremdseins in der tschechischen Kultur auszudrücken, die der Erzähler in der Szene empfindet.¹

Wenn sich nun ein Featuremacher entscheidet, neue Wege jenseits des Voice-Overs² zu gehen, so wird er kaum Anregungen finden, denn die Literatur über den Umgang mit

¹ Eine genauere Darstellung des Beispiels erfolgt in Kapitel 5.3.5.

² Der Voice-Over ist die typische Umgangsform in der aktuellen Berichterstattung. Die Übersetzung wird über den fremdsprachigen O-Ton gelegt, der zu Beginn und am Ende kurz freistehend zu hören ist.

fremdsprachigen O-Tönen in Features ist sehr begrenzt. Lediglich ein kurzes Kapitel von Udo Zindel im Werkstattbuch „Das Radio-Feature“ (2007) weist einige Methoden auf.

Ziel dieser Arbeit ist es, die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten von fremdsprachigen O-Tönen in Features darzulegen und aufzuzeigen, dass es sich beim Umgang mit fremdsprachigen Tönen um ein eigenständiges Gestaltungsmittel im Feature handelt. Dabei wird zum größten Teil auf Meinungen von neun erfahrenen Featureautoren und Redakteuren, die im Zusammenhang mit dieser Arbeit interviewt wurden, zurückgegriffen.

Im folgenden Kapitel werden die Grundzüge des Features beschrieben und auf seine drei bestimmenden Faktoren Form, Inhalt und radiophone Auflösung eingegangen. Im dritten Kapitel erfolgt eine Bestimmung des O-Tons, seine Bearbeitung und Funktion, insbesondere im Feature. Zudem wird kurz das Wesen des fremdsprachigen O-Tons erfasst. Im vierten Kapitel erfolgt eine Beispielanalyse eines bearbeiteten, fremdsprachigen O-Tons. Aus den Ergebnissen werden Fragestellung und Untersuchungsmittel entwickelt. In Kapitel fünf werden die gewonnenen Ergebnisse dargestellt und anschließend im sechsten Teil einer Bewertung unterzogen.

2 Feature

2.1 Begriffserklärungen

2.1.1 Etymologische Bedeutung

Der Begriff Feature entstammt dem Englischen. Das Substantiv *feature* hat mehrere Bedeutungen. Es kann unter anderem Gestalt und Aussehen bezeichnen, oder aber Merkmals- und Gesichtszug, die sich auf einen Teil einer Gestalt beziehen (Auer-Krafka 1980: 7). Das Verb *to feature* wurde Arnold nach (1999: 233) zuerst in der amerikanischen Presse verwendet und bedeutet soviel wie herausstellen oder hervorheben. Die „featured programs“ der BBC (British Broadcasting Corporation) in den Jahren des zweiten Weltkriegs waren dementsprechend hervorgehobene Rundfunkprogramme.

2.1.2 Definitionsversuche

Das Feature erscheint als eine komplexe Angelegenheit, denn kaum ein Autor wagt seine Definition. Stattdessen fallen nebulöse Bestimmungen wie formlose Form (Arnold 1999: 232) oder akustischer Film (Kühn 2000: 242). Zindel (1997: 41) betitelt seine Abhandlung über das Feature gar als „Versuche, Undefinierbares zu definieren“ und stellt im Anhang neun metaphorische Umschreibungen von Feature-Autoren zusammen. Kribus ist einer der wenigen Autoren, die sich an eine komplexe Definition heranwagen.

Das Feature ist eine Rundfunksendung, die die akustischen Bestandteile (Sprache, Geräusch und Musik) aus verschiedenen inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhängen zu einem elaborierten Thema (Person oder Sache) verarbeitet, in der radiophonen Auflösung eigenproduktiv wird und damit eine neue Realität für den Hörer erschafft. Die Intention der Sendung richtet sich nach der Funktion der akustischen Teile (Kribus 1996: 213).

Hervorheben möchte ich die drei bestimmenden Faktoren Form (Verarbeitung von akustischen Bestandteilen), Thema (Person oder Sache) und radiophone Auflösung (Orientierung an den Eigengesetzlichkeiten des Rundfunks), die auch Auer-Krafka (1980: 12) erkennt.

2.2 Form

Die Form des Features ist schwer zu erfassen. Zindel (1997: 29) begreift es als alle Sparten übergreifende Sendeform. Arnold (1999: 232ff) benutzt den Begriff der Mischform, die Kriterien aller funkischen Formen in sich vereinigt. Das Feature darf sich jedes Mittels bedienen, um höchstmögliche Wirkung beim Hörer zu erreichen. Unter Mitteln versteht Arnold historisch nachgespielte Dokumente, Kommentare, Zitate, Musik, objektive Daten und Fakten aber auch die Montage, welche die unterschiedlichen Elemente kunstvoll verknüpfen soll - allerdings nie mit dem Anspruch auf objektive Berichterstattung sondern mit der subjektiven Prägung des Kommunikators³.

Auer-Krafka beschreibt daher das Feature als eine Formvariation, die sich zwischen den beiden entgegen gesetzten Polen Nachricht und Hörspiel bewegt. Analog zu Auer-Krafka lässt sich ein Schaubild erstellen⁴. Eine Achse wird von den beiden entgegen gesetzten Polen Nachricht und Hörspiel begrenzt. Die Nachricht ist die klassische radiojournalistische Form, die möglichst objektiv und knapp den Kern eines wichtigen Ereignisses übermittelt. Das Hörspiel dagegen kann ausschließlich auf Fiktion beruhen, hat häufig einen künstlerischen Zugang und ist sehr zeitintensiv.

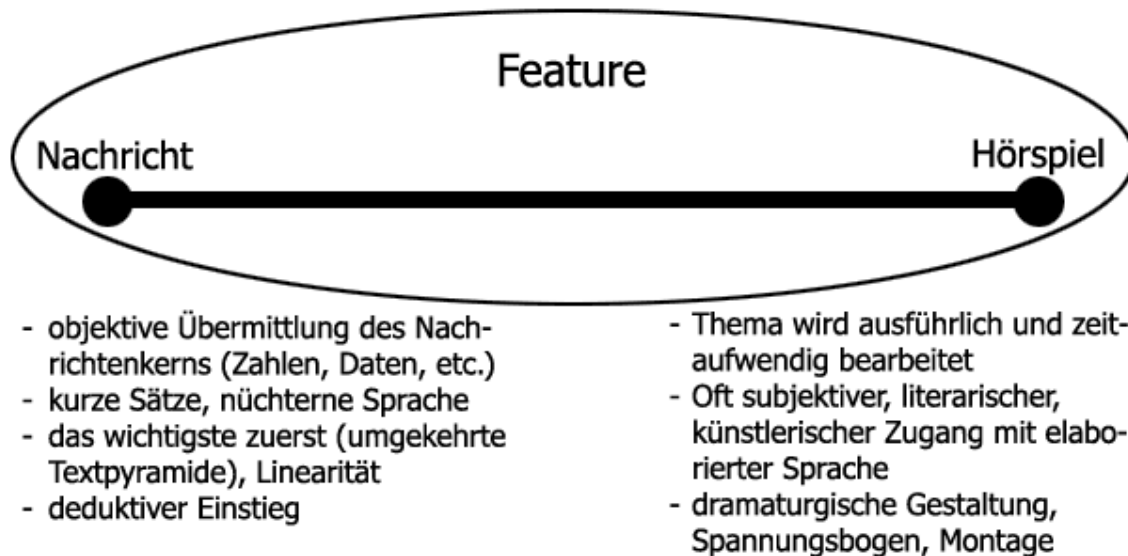
Abbildung 1 bezieht sich auf die Form des Features. Auf der Achse zwischen den beiden Polen Nachricht und Hörspiel liegen radiojournalistische Formen, wie Bericht, Kommentar oder auch der gebaute Beitrag. Sie setzen sich aus Elementen der Nachricht und des Hörspiels zusammen, die im Schaubild unterhalb der Pole aufgeführt sind. Beispielsweise soll der gebaute Beitrag Ereignisse möglichst objektiv gestalten. Der Journalist hat aber die Möglichkeit, szenisch, also induktiv zu beginnen und O-Töne gegeneinander zu montieren. Auf der anderen Seite soll er mehr als nur den Nachrichten Kern übermitteln, ist aber nur an wenige Minuten Sendezeit gebunden.

³ Mit dem Begriff Kommunikator ist hier der Featureautor gemeint.

⁴ Siehe Abb. 1

Das Feature, dargestellt durch eine Ellipse, schwebt über all diesen Formen und greift nach Belieben zu Elementen der beiden Pole und vermischt sie. Dadurch entsteht jedes Mal eine neue Form, „ein Mosaik aus farbigen Steinchen, (...) aus vielen Stilelementen zusammengesetzt“. (Arnold 1999: 232)

Formvariationen des Features



Quelle Autor

Abbildung 1: Formvariationen des Features

2.2.1 Historischer Exkurs

Die von Arnold beschriebenen `aus vielen Elementen zusammengesetzten Mosaik' versucht Zindel (1997: 41ff) sechs Kategorien zuzuordnen:

- Die reine Erzählform**
- Die Text-Montage**
- Die O-Ton-Montage**
- Die Collage**
- Das Klangbild**
- Die große Mischform**

Diese Kategorien möchte ich in den Zusammenhang der Entwicklungsgeschichte des deutschen Features und seinen drei Formvarianten Wortfeature, Gegenwärtiges Feature und Neues Feature stellen.

2.2.1.1 Das Wortfeature der Nachkriegsjahre

In den späten 1940er und 1950er wurden Features fast ausschließlich durch Sprache gestaltet. Außenaufnahmen wurden nicht verwendet, da der notwendige technische Aufwand damals zu groß gewesen wäre. Die Inhalte wurden aus der Perspektive des Autors geschildert, also stark subjektiv. Zwei Gestaltungsarten kristallisierten sich heraus.

Die **reine Erzählform** steht für linear aufgebaute Autorentexte, in dem ein Erzähler aus der Subjektive über den Ablauf eines Geschehens, zum Beispiel einer Reise, berichtet.

Die **Text-Montage** hat einen vielschichtigen Aufbau mit unterschiedlichen Erzählebenen. Elemente des Interviews, der Reportage, Spielszenen und Geräusche werden dramaturgisch sinnvoll montiert (Auer Krafka 1980: 79ff)

2.2.1.2 Das Gegenwärtige Feature

Anfang der 1960er Jahre entwickelte sich eine neue Form des Features mit dem Anspruch auf Abkehr von der Subjektivität des Nachkriegs-Features und Hinwendung zu objektiver Berichterstattung über sozialkritische Themen (Kribus 1995: 119). Zitate und Tondokumente aus dem Schallarchiv ersetzten die subjektiven Schilderungen und fiktive Dialoge des Textfeatures. Mit der Entwicklung tragbarer Aufnahmegeräte und der Stereophonie Mitte der 1960er Jahre erhielt der Original-Ton kurz O-Ton⁵ Einzug in das Feature. Auf Tonband aufgezeichnete Äußerungen von Menschen in ihrer Lebenswelt und originalgetreue, wieder erkennbare Geräusche (Kribus 1995: 126) machten den O-Ton zum Ausgangspunkt des Features. Der Autorentext richtete sich nunmehr nach den O-Tönen, hatte nur noch die Hilfsfunktion, O-Töne miteinander zu verbinden. **Die O-Ton-Montage⁶, die Collage⁷ und das Klangbild⁸** markieren den Endpunkt der Entwicklung des gegenwärtigen Features. Sie enthalten praktisch keinen Autorentext mehr. Auer-Krafka (1980: 129) betrachtet die ausschließlich akustische Darstellung eines Themas als Gegenantwort auf das Wort-Feature.

⁵ Ein O-Ton ist die Aufzeichnung eines akustischen Ereignisses. Eine genauere Einordnung des Begriffs erfolgt im dritten Kapitel.

⁶ Sprachliche O-Töne, Geräusche und Musik werden dramaturgisch geschickt montiert. Auf Autorentext wird weitgehend verzichtet.

⁷ Die Collage ist dem O-Ton-Feature sehr ähnlich. Den Unterschied sieht Zindel darin, dass die Collage sich dem Hörer nicht selbst erklären muss. Der Rezipient muss sich seine eigenen Gedanken machen. Aufgrund der unterschiedlichen Lesarten können Collagen mehrdeutig sein.

⁸ Diese musikalische Form des Features arbeitet ausschließlich mit Geräuschen und verzichtet in seiner reinsten Form sogar auf sprachliche O-Töne. Daher ist auf eine exzellente Aufnahmequalität besonderer Wert zu legen.

„Die Loslösung von der Sprache war notwendig, um das technische Instrumentarium des Mediums Rundfunk in seiner gesamten Möglichkeit auszuschöpfen“ (1980: 129).

2.2.1.3 Das Neue Feature

Nach einer Phase der technischen Neuentwicklungen und damit verbundenen neuen Möglichkeiten der radiophonen Auflösung durch nicht-sprachliche Information, tritt seit Mitte der 1970er Jahre wieder der Autorentext zur Inhaltsvermittlung in den Vordergrund (Kribus 1995: 140). Der Grund dafür war die Einsicht, dass nicht alle Themen radiophon realisiert werden konnten (Kribus 138).

Da die Sprache nun wieder als gleichberechtigter Partner an die Seite von O-Tönen und Geräuschen (Auer-Krafka 124) trat, spricht Auer-Krafka von einer Symbiose von Akustik und Sprache. Im Neuen Feature darf man alles und daher ist es eine **große Mischform**. Das Thema und die persönliche Neigung des Autors entscheiden über den Anteil von Text, O-Tönen und Geräuschen. Das alleinige Kriterium ist, dass die vom Autor gewünschte Wirkung beim Rezipienten entsteht.

Kribus (1995: 140) konstatiert, dass damit ein vorläufiger Endpunkt in der Entwicklung des Radio-Features erreicht worden sei. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse über die Entwicklung des Features liegen bis heute nicht vor.

2.3 Inhalt

Welche Themen behandeln Features? Angenommen ein Featureautor plant für den Südwestrundfunk eine Sendung über das in der katholischen Kirche geltende Zölibat. Das Exposé wird er nicht an das Ressort "Religion, Kirche & Gesellschaft" schicken, sondern an die Abteilung für „Feature und Literatur“. Bei anderen deutschen Rundfunkanstalten müsste er ähnlich verfahren. Neben den thematisch gebundenen Ressorts, gibt es also auch eine Abteilung, die an eine bestimmte Sendeform gebunden ist.⁹ Warum aber unterhalten die deutschen Rundfunkanstalten Featureabteilungen? Schließlich gibt es auch kein „Kommentarressort“.

Ist also beim Feature doch die Form das Thema, wie es Alfred Andersch 1953 feststellte (zitiert in Auer-Krafka 1980: 14) und das Feature völlig frei in seiner Themenwahl? Bei weitem nicht, stellt Kühn (2000: 241) fest, denn der Inhalt des Features müsse einen realen Hintergrund haben. Es werden also Themen aus der erfahrbaren Wirklichkeit behandelt (Auer-Krafka 1980: 15). Ihre Darstellung unterliegt den journalistischen Sorgfaltskriterien (Arnold 1999: 233).

⁹ Neben der Featureabteilung gibt es bei den Sendeanstalten in der Regel auch eine Hörspielabteilung, die auch nicht in der Themenwahl gebunden ist.

Eine Bedingung, die auch auf die Form „Nachricht“ zutreffen würde. Die allerdings behandelt nur wichtige, aktuelle Meldungen. In Features finden dagegen auch Randereignisse und zeitlose Themen ihren Platz (Auer-Krafka 1980: 16). Aktualität ist im Feature aufgrund der langen Produktionszeit (Kühn 2000: 243f) kaum möglich, allenfalls künstliche Aktualität in Form von „Kalenderblattjournalismus“. Kribus (1995: 24) sieht auch die intensive Beschäftigung mit einem Thema als wichtiges Featurekriterium: „Das Feature braucht Zeit, um das Thema zu analysieren.“

Wenden wir die dargestellten Erkenntnisse zur Themenwahl auf unser Feature-Modell mit den beiden Polen Nachricht und Hörspiel an. Die Achse symbolisiert nun den Grad der Themenvielfalt. Am Nachrichten-Pol ist sie stark eingegrenzt, da die Themenauswahl den Nachrichtenfaktoren wie z.B. Aktualität, Wichtigkeit, Eindeutigkeit, etc. unterliegt. Zum gegenüberliegenden Pol des Hörspiels nimmt die Bandbreite der Themen zu. Auch geschichtliche Themen, Randereignisse mit komplexen Zusammenhängen sind potenzielle Themen. Am Hörspiel-Pol ist die Grenze zur Fiktion überschritten. Die Themenvielfalt des Features liegt genau zwischen diesen Polen. Tagesaktuelle Themen kann das Feature allein wegen seiner langen Produktionszeit nicht bearbeiten. Auf der anderen Seite sind Themen ohne Bezug zur Realität für ein Feature nicht zulässig. Daher endet im Schaubild (Abb. 2) die Ellipse des Features vor den Polen Nachricht und Hörspiel.

Themenspektrum des Features

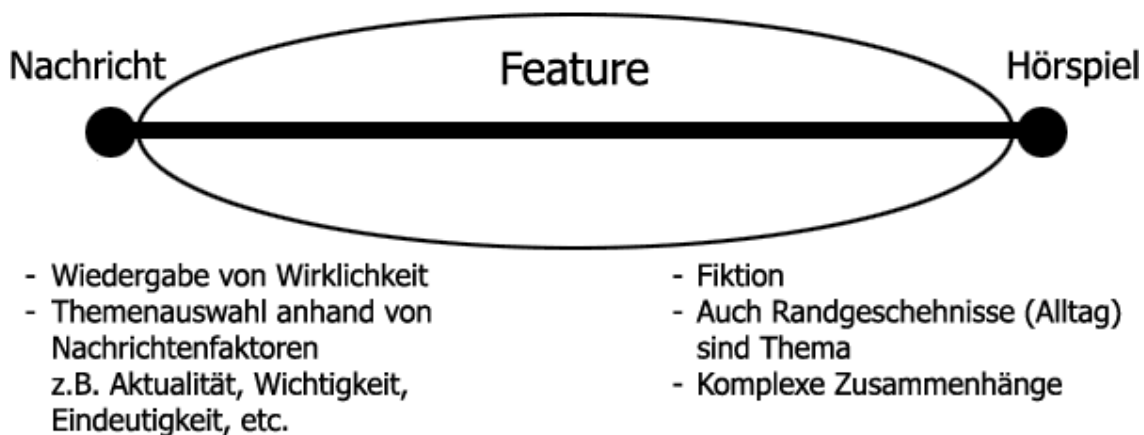


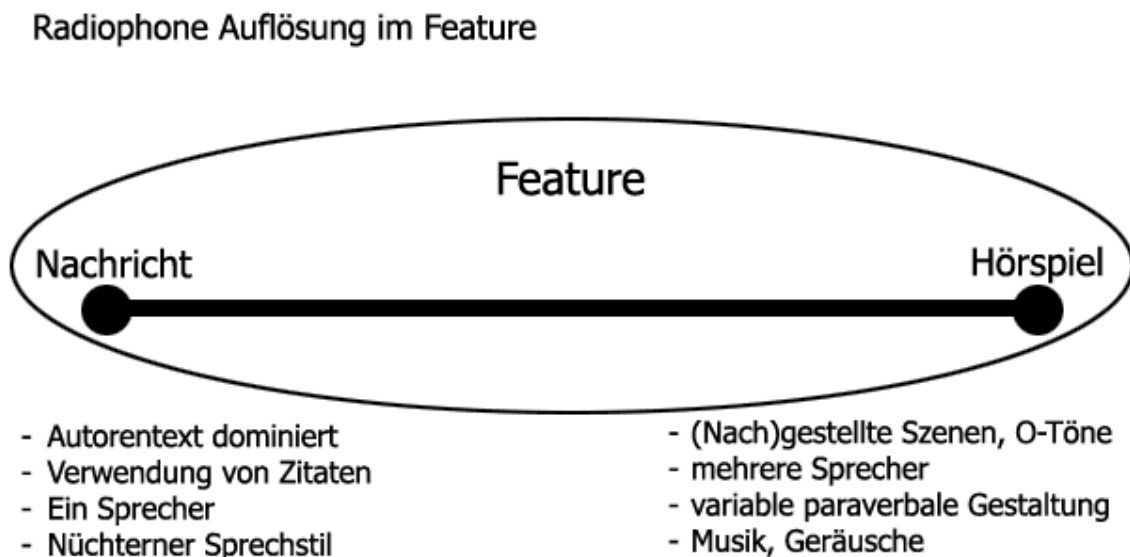
Abbildung 2: Themenspektrum des Features

2.4 Radiophone Auflösung

Häusermann erachtet das Feature als eine über den Bericht hinausgehende Sendung, die die hörfunkspezifischen also radiophonen Möglichkeiten nutzt (Häusermann 1998: 76).

Auer Krafka (1980: 137) erachtet eine Thematik als radiophon aufgelöst, wenn die Übermittlung der Informationen nicht primär an den Autorentext gebunden ist. Das bedeutet, dass die Thematik durch nicht-sprachliche Quellen, wie Geräusche und Musik, zum Klingen gebracht wird. Zudem soll die Übermittlung von sprachlichen Informationen verstärkt durch O-Töne und Zitate erfolgen. Kribus (1995: 213) sieht die funktional gerechtfertigte Verteilung von Sprecherrollen, die von Schauspielern eingenommen werden, als weiteres radiophones Gestaltungsmittel.

Die Übertragung dieser Beschreibung auf unser Feature-Modell verdeutlicht, dass die Elemente der radiophonen Auflösung auf der Seite des Hörspiels liegen (siehe Abb. 3). Auf der Achse zwischen Nachricht und Hörspielen liegen nun wieder die radiojournalistischen Formen. Zum Hörspiel hin nimmt der Anteil der radiophonen Umsetzung in den verschiedenen Formen zu. Beispielsweise befindet sich der „gebaute Beitrag“ auf halber Strecke, da der O-Ton-Anteil zwischen 40 und 60 Prozent betragen soll (Buchholz 2000: 117). Das Feature kann sich nach Belieben der Gestaltungsmittel beider Formen bedienen, dargestellt durch die alles umfassende Ellipse. Zu den radiophonen Gestaltungsmitteln möchte ich die sprecherische Interpretation von Texten, die in Hörspielen von Schauspielern umgesetzt werden, hinzufügen.



Quelle Autor

Abbildung 3: Radiophone Auflösung im Feature

2.5 Zusammenfassung

Das Feature ist eine radiojournalistische Form, die kaum einzuordnen ist. Mit Hilfe des Achsenmodells sollte versucht werden, seine Formvarietät, die Brandbreite der Themen und die Möglichkeiten ihrer radiophonen Auflösung zu visualisieren.

Eine eindeutige Richtschnur lässt sich nur für die Themenwahl formulieren. Das Feature darf keinen fiktiven Stoff behandeln. Das Thema muss Teil der erfahrbaren Wirklichkeit sein. Ansonsten ist im Feature alles erlaubt. Es gibt keine handfesten Kriterien für die Themenumsetzung. Letztendlich muss sich der Autor daran messen lassen, ob sein Feature beim Rezipienten die gewünschte Wirkung entfaltet.

Im Laufe seiner Geschichte hat man die Form des Features stets an die Möglichkeiten des technologischen Fortschritts angepasst, bis sie in den 1970er Jahren ausgereizt schienen.

Im Neuen Feature hat man sich von formalen Vorgaben verabschiedet. Von der reinen Erzählform über die große Mischform bis zur Klangcollage ist alles möglich, solange die Mittel dem gewählten Thema zu höchstmöglicher Wirkung verhelfen.

Es ist jedoch fraglich, ob man mit Sendungen, die originär Vorträge sind, die Aufmerksamkeit der Hörer gewinnen kann. Ich schließe mich in meiner Meinung den vielen Autoren an, die die radiophone Auflösung des Themas (Auer-Krafka 1980, Kribus 1995, Häusermann 1998, Arnold 1999, etc.) als ein Hauptmerkmal des Features erkennen. Es gibt daher mehr und weniger geeignete Gestaltungsmittel für das Feature.

Der O-Ton ist die dem Medium Radio am meisten entsprechende Form (Arnold 1999: 234), also das radiophone Gestaltungsmittel *par excellence*, da er anstelle von vorgetragenen Zitaten, Aussagen von Akteuren authentisch zum Klingen bringt. Im folgenden Kapitel wird der Begriff O-Ton und seine Rolle im Feature ausführlich beschrieben, bevor auf die besondere Bedeutung von fremdsprachigen Inhalten eingegangen wird.

3 O-Ton

3.1 Begriffserklärungen

3.1.1 Etymologische Bedeutung

In Wahrig (2001: 664) wird der Terminus *Original* als Synonym für die Urform bezeichnet. Der Ton ist eine akustische Schwingung. Oliver Jungen (2007: 54) argumentiert, dass demnach der Originalton, abgekürzt O-Ton, die Urform aller Töne sei und in den Ohren eines Naturwissenschaftlers wohl der Urknall. Jungens etymologische Herangehensweise erscheint sehr streng, doch auch bei einer pragmatischeren Annäherung klingt der Gebrauch des Terminus O-Ton widersprüchlich. In Wahrig gilt er als „der ursprüngliche, unveränderte, direkte Ton“. Jungen gleicht diese Definition mit Buchholz' Überlegungen (2000: 116ff) zu

journalistischer Verwendung von O-Tönen ab und stellt dabei fest, dass bei der von Buchholz beschriebenen Bearbeitung der Töne, sprich Schnitte, Blenden und Wiederholungen, wenig vom Ursprünglichen übrig bleibe.

Weitere Überlegungen in diese Richtung würden im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass der O-Ton an sich manipuliert ist und sich auf ein vergangenes akustisches Ereignis bezieht.

3.1.2 Definitonen

Der Terminus O-Ton wird in journalistischer Fachliteratur auf unterschiedliche Weise definiert. Gemein ist allen Definitionen, dass der O-Ton eine auf einem Aufnahmegerät aufgezeichnete Modulation darstellt (Kribus 1995: 87). Modulation bezeichnet hier alles, was hörbar ist. Ansonsten sind sich die Autoren uneinig. Axel Buchholz (2000: 106) versteht unter O-Tönen ausschließlich „authentische Wortaufnahmen“. Er unterscheidet also Aufnahmen nach ihrem Inhalt und schließt Geräusche¹⁰ sowie sprachliche Aufnahmen von fiktiven im Studio eingesprochenen Texten aus¹¹.

Für Felix Kribus (1995: 101) ist der Ort der Aufnahme das ausschlaggebende Kriterium. Für ihn sind O-Töne Modulationen, die außerhalb eines Tonstudios aufgenommen worden sind. Demzufolge dürften beispielsweise Ausschnitte aus einem Studiointerview mit der Bundeskanzlerin nicht als O-Töne bezeichnet werden.

Häusermann (2007: 27) dagegen definiert den O-Ton über seinen Gebrauch. Er unterscheidet zwischen aufgezeichnetem Ausgangsmaterial und O-Ton. Ob das Ausgangsmaterial bzw. die akustische Sequenz zu einem O-Ton wird, hängt von seiner bzw. ihrer Verwendung ab.

„[Der O-Ton ist eine] reproduzierte akustische Sequenz (...), die in einem Radiobeitrag eingebettet ist und dokumentarisch verwendet wird.“

3.2 Umgang mit O-Ton

Häusermanns Definition soll im Folgenden anhand der drei zentralen Begriffe *reproduziert*, *eingebettet* und *dokumentarisch* genauer erläutert werden. Danach wird auf die Funktionen des O-Tons und den fremdsprachigen O-Ton Bezug genommen.

¹⁰ Ein Geräusch ist eine nicht-sprachliche Modulation, die von einer spezifischen Quelle stammt (Häusermann 2007: 29). Mehrere Geräusche zusammen ergeben eine Atmosphäre, kurz Atmo. Mit diesem Begriff werden die allgemeinen Umweltgeräusche eines Ortes bezeichnet (Buchholz 2000: 114).

¹¹ Dieser eng gefasste Ansatz mag wohl daran liegen, dass sich Buchholz in seinem Praxisbuch hauptsächlich der journalistischen Form des Berichts zuwendet.

3.2.1 Reproduktion und Manipulation

Häusermann (2007: 37) behauptet, dass die Produktionsbedingungen beim Radio dazu führen, dass der Autor zwangsläufig den O-Ton manipulieren müsse, wenn er als Teil einer Sendung reproduziert werden soll. Ein O-Ton, bei dem noch nicht einmal am Anfang und Ende eine Pause abgeschnitten wurde, sei in der Praxis schwer vorstellbar. Der O-Ton sei also prinzipiell bearbeitetes, manipuliertes Material, während sich der unvoreingenommene Hörer kaum darüber Gedanken mache.

„Doch bei allem Respekt vor dem Dokumentarischen: O-Ton, sobald er auf dem Band fixiert wurde, ist Material, Werkstoff für das akustische Bauwerk der Sendung.“ (Kopetzky 1981: 17)

Bevor das Ausgangsmaterial bearbeitet wird, müssen die entsprechenden Sequenzen ausgesucht werden. Nach welchen Kriterien geschieht das? Buchholz (2000: 117), der sich mit dem O-Ton im Bericht auseinandersetzt, favorisiert den kurzen und prägnanten O-Ton, der das Gesagte zusammenfasst. Zindel (1997: 156) beschäftigt sich mit der O-Tonauswahl aus der Sicht eines Featureautors und merkt an, dass unbekannte Stimmen erst nach 40 Sekunden in vollem Umfang wahrgenommen werden können. Schließlich soll in einem Feature die Persönlichkeit des Befragten und die Gesprächsatmosphäre erfahrbar gemacht werden. Die akustische Qualität der Aufnahme ist daher auch von besonderer Bedeutung. Von dozierendem Amtsdeutsch und umständlichen Formulierungen sollte Abstand genommen werden, außer es soll der Charakterisierung eines Akteurs dienen (Zindel 2007: 104). Nach der getroffenen Auswahl beginnt die eigentliche Bearbeitung der Sequenzen. Häusermann (2007: 37f) unterscheidet die zeitliche von der qualitativen Manipulation.

3.2.1.1 Zeitliche Manipulation

Die gängige Manipulation ist die Kürzung einer Sequenz in ihrer zeitlichen Dauer. Buchholz (2000: 120f) empfiehlt O-Töne zu schönen, sprich hörerfreundlich zu machen. Aus komplizierten Schachtelsätzen, die den Nachrichtenkern enthalten, sollten Nebensätze weg geschnitten werden, Stotterer, Versprecher und Wiederholungen ebenfalls.

Dagegen empfiehlt Zindel (2007: 105) Feature-Autoren, Merkmale mündlicher, freier Sprache zu erhalten. Durch all die Ähs, Füllwörter, Versprecher und Pausen träten die „emotionale[n] Bausteine, die in der Summe die Individualität und Persönlichkeit ihrer Stimme zeigen“ (ebd.) hervor. Um den O-Ton besonders natürlich klingen zu lassen, sollte die Stimme am Ende des O-Tons „unten“ sein, also nicht mitten im Redefluss gestoppt werden. Ein markanter Schlusssatz und ausklingende Atmo, die dem Rezipienten Zeit zum Nachdenken geben, sei das Optimum.

Die Dauer eines O-Tons kann jedoch auch verlängert werden. Eine zeitliche Streckung oder Wiederholung von Wort-Tönen ist selten und wohl nur in ästhetisch freien Formen des

Features anzutreffen. Die Dauer von Geräuschen wird dagegen häufiger gedehnt, wenn beispielsweise die freistehende Atmo eines Redebeitrags zu kurz ist und verdoppelt werden muss.

3.2.1.2 Qualitative Manipulation

Durch Zumischung von Geräuschen unter eine Sprachaufnahme erhält der O-Ton einen anderen akustischen Raum. Durch Hinzufügen einer weiteren Tonspur entsteht also ein neues Ganzes. Qualitative Veränderungen ergeben sich auch bei der Nachbearbeitung im Tonstudio, z.B. durch Effekte und Blenden, die über die O-Töne gelegt werden.

Bei all den Schnitten und Blenden muss darauf geachtet werden, dass die ursprüngliche Aussage des Akteurs nicht verfälscht wird. Auf der anderen Seite muss der O-Ton für den Rezipienten verständlich sein. Häusermann (2007: 40) fasst zusammen, dass der Kommunikator beim Bearbeitungsprozess dem Akteur und dem Rezipienten gerecht werden muss.

3.2.2 Einbettung

Für Häusermann sind alle akustischen Aufnahmen potenzielle O-Töne, ganz gleich ihrer Inhalte (Sprache, Geräusch, Musik) und ihrem Aufnahmeort (Tonstudio, außerhalb des Tonstudios). Das entscheidende Merkmal eines O-Tons ist seine Einbettung in einen journalistischen Text. Wie eben dargestellt, wird eine akustische Sequenz isoliert und bearbeitet. Dadurch wird sie aus dem Kontext des Ausgangsmaterials und der ursprünglichen Aufnahmesituation gerissen. Die formale Beschaffenheit des O-Tons (hörbare Raumakustik, Nebengeräusche und frei formulierte Sprache) macht ihn in seiner Funktion als Verweisträger auf eine vergangene dokumentarische oder nicht-fiktive Situation erkennbar (Tieke 2007: 105). Da der ursprüngliche Kontext allerdings fehlt, ist die Aussage nicht eindeutig. Daher muss in der Sendung die akustische Sequenz in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. Oder wie es Tieke (2007: 101) formuliert: „O-Ton benötigt Kontext“.

Der neue Kontext besteht aus dem Text, den der Autor dem O-Ton gegenüber stellt. In diesem Text kann er den Akteur, den sachlichen Zusammenhang, die Aufnahmesituation oder seine eigene Beziehung zu den Aussagen benennen. Der Text des Autors kann vor, während oder nach dem O-Ton gesprochen werden. Der Sprecher kann aus dem Raum sprechen, in dem sich die O-Töne befinden oder erkennbar von einem anderen Ort¹² (Häusermann 2007: 40f). Zudem kann der Sprecher eine ganz bestimmte Sprechhaltung einnehmen (Zindel 1997: 145f). Er kann z.B. nachdenklich sprechen oder politisch kommen-

¹² Spricht er über einen zurückgeblendeten O-Ton und passt seine Stimme der Atmosphäre des O-Tons an (leises Sprechen in einer Kirche) so erweckt er das Gefühl, als wäre er im gleichen Raum.

tieren. Sprache gibt einen Text nicht objektiv wieder, sondern versinnlicht, deutet und legt ihn aus.

In Features werden O-Töne manchmal auch mit anderen O-Tönen, Musik oder Zitaten montiert. Solche Gegenüberstellungen können Konflikte und Widersprüche aufdecken und so die Interpretation des Autors darstellen (Zindel 2007: 108).

Häufig beschwerten sich Prominente über Medien, die angeblich ihre Behauptungen aus dem Zusammenhang gerissen und in einen neuen, fiktiven Kontext eingebaut hätten. Die Entnahme aus dem Kontext kann dem Journalisten aber nicht zum Vorwurf gemacht werden. Oben habe ich bereits dargestellt, warum aufgezeichnetes Material bearbeitet werden muss. Entscheidend ist, wie die bearbeitete akustische Sequenz in einen Text, also in einen neuen Kontext eingebettet wird. Der Autor ist dafür verantwortlich, dass der Akteur im O-Ton seine Position wieder erkennt. Umgekehrt muss auch dem Rezipienten ersichtlich sein, was der Akteur behaupten wollte.

3.2.3 Dokumentarische Verwendung

Die dokumentarische Verwendung, also die Nutzung zur Ergänzung einer journalistischen Aussage, ist das dritte Gebrauchskriterium des O-Tons. Die Quelle und Entstehungszeit müssen bekannt sein. Wenn sie das nicht sind, schafft die Einspielung lediglich Atmosphäre, die nicht näher benannt ist.

Somit können auch Geräusche, Atmos und aus dem Schallarchiv stammende Aufnahmen O-Töne sein, wenn sie einem spezifischen, akustischen Ereignis entstammen und diesem auch zugeordnet werden (Häusermann 2007: 29f).

3.3 Funktionen des O-Tons

Grundsätzlich hat der O-Ton zwei unterschiedliche Funktionen. Erstens übermittelt er Informationen, die eine journalistische Aussage haben. Die Informationen können sprachlich vorliegen oder aus der Form des O-Tons zu entnehmen sein. Abhängig von der textlichen Einbettung kann der O-Ton eine Aussage belegen oder sogar selbstständiger Informationsträger¹³ sein (Auer Krafka 1980: 100).

Wie beschrieben enthält die Form des O-Tons viele Informationen. Transportiert sie bereits der Autorentext wird der O-Ton als Beleg verwendet. Im Feature hat der O-Ton häufig die primär informierende Funktion. Der Rezipient soll sich über den O-Ton selbst ein Urteil bilden

¹³ Ein O-Ton ist eigenständiger Informationsträger, wenn er Aussagen transportiert, die im Autorentext nicht vorhanden sind. Falls die Aussagen des O-Tons mit dem Autorentext übereinstimmen, dient er ausschließlich als Beleg.

können.¹⁴ Zweitens hat der O-Ton auf Grund seiner authentischen Beschaffenheit eine dramaturgische Funktion (Buchholz 2000: 117).

Der O-Ton besteht aus zwei Teilen, seinem sprachlichen Inhalt und der Form, die sich aus der sprecherischen und der räumlichen Komponente zusammensetzt. Auf die unterschiedlichen funktionalen Aspekte der beiden Teile, möchte ich im Folgenden getrennt eingehen.

3.3.1 Sprachlicher Inhalt

Die Hauptinformationen im O-Ton werden meistens über die Sprache vermittelt. Neben den expliziten Aussagen der Akteure werden auch Informationen durch die Struktur der sprachlichen Inhalte vermittelt.

O-Töne können auf Schriftsprache basieren wie z.B. Vorträge, verletzte Statements, usw. Da jedoch die meisten Akteure ihre Beiträge frei formulieren, enthalten O-Töne in der Regel umgangssprachliche Merkmale. Die Wortwahl hat im Vergleich zur Schriftsprache einen geringeren Abstraktionsgrad, der Sprecher nutzt Füllwörter wie *mal* oder *praktisch*. Die Sätze haben in der Regel eine einfache Struktur, das bedeutet, dass sie kurz und linear sind.

Auch die Gestaltung frei formulierter Texte unterscheidet sich von Schriftsprache. Der Gedankengang eines Akteurs kann sehr sprunghaft sein. Die Informationsdichte ist meistens geringer, Inhalte werden wiederholt.

Durch die Beschaffenheit des sprachlichen Inhalts können zusätzliche Informationen über die Akteure erfahren werden. In ihr widerspiegeln sich sprachliche Fertigkeiten, Bildungsstand oder auch emotionale Lagen der Akteure. Ein vor Freude überwältigter Fußballspieler wird wohl kaum eine linear strukturierte Spielanalyse von sich geben können (Häusermann 2004: 14).

3.3.2 Form

Die Form eines sprachlichen O-Tons setzt sich aus sprecherischen und räumlichen Informationen zusammen.

3.3.2.1 Sprecherische Inhalte

Mit sprecherischen Inhalten sind die paraverbalen Qualitäten des O-Tons gemeint, also Melodie, Dynamik, Tempo und Artikulation. Sprecherische Informationenerzeugen ein Bild des Akteurs im Kopf des Hörers. Er kann vermuten, ob es sich um eine junge oder alte Person, um einen Mann oder eine Frau handelt. Auch über Gemütszustände und Charakterzüge können Schlussfolgerungen gezogen werden. Spricht der Interviewpartner

¹⁴ Wenn ein Autor zum Beispiel die hohe Lautstärke im Straßenbau beschreiben möchte, kann er den Lärm der Arbeitsgeräte und den brüllenden Umgangston der Arbeiter zuspüren. Dass es am Arbeitsplatz laut ist, muss der Autor nicht explizit erwähnen. Es erschließt sich dem Hörer von selbst.

angsterfüllt oder aufgeregt, selbstbewusst oder zurückhaltend? Der Hörer kann die Stimme zu sich selbst in Beziehung setzen und ihr gegenüber Sympathie oder Antipathie empfinden. Der O-Ton charakterisiert den Akteur und kann so beim Rezipienten Vertrautheit und Intimität, Mitleid und Freude, Entsetzen und Distanz wecken und ihn emotionalisieren (Zindel 2007: 108). Helmut Kopetzky (1981: 17) stellt fest, dass das „*wie* einer etwas sagt (Stimmlage, Tempo, Pausen, Zwischentöne) (...) die *eigentliche* Aussage [eines O-Tons] sein kann“.

Töne haben stets auch eine räumliche Komponente. Häusermann unterscheidet zwischen Rauminformationen, Panorama-Informationen und Nähe zum Mikrofon. (Häusermann 2004: 16)

3.3.2.2 Rauminformationen

Hintergrundgeräusche sind häufig akustische Begleitung einer Sprachaufnahme. Die Atmo malt ein akustisches Bild von der Aufnahmesituation, und kann so den Inhalt des O-Tons unterstützen (Buchholz 2000: 114). Hall in der aufgenommenen Stimme ist auch Teil der Atmo und kann ein Hinweis auf einen großen, leeren Raum sein.

3.3.2.3 Panorama-Informationen

Dank der Stereophonie können Stimmen und Geräusche aus unterschiedlichen Bereichen des Spektrums erklingen. Der Hörer erhält so ein räumlich differenziertes akustisches Bild.

3.3.2.4 Nähe zum Mikrofon

Die Stimme, die dicht am Mund des Akteurs aufgenommen ist, erscheint dem Hörer sehr nah und erzeugt vielleicht sogar eine intime Atmosphäre. Umgekehrt kann eine weit entfernt klingende Stimme in der Atmo untergehen und Distanz erzeugen.¹⁵

3.3.2.5 Dramaturgische Funktion der Form

Buchholz (2000: 117) betont, dass die Form dem O-Ton eine besondere **dramaturgische** Funktion verleiht, die ausgeprägter ist, als beim wörtlichen Zitat. Der O-Ton sei besonders authentisch und glaubwürdig, hebe den Akteur und seine Aussage besonders hervor und Sorge durch die akustische Abwechslung beim Hörer für einen zusätzlichen Höranreiz.

¹⁵ Häusermann merkt jedoch an, dass sämtliche Informationen über räumliche Verhältnisse keine zuverlässigen Rückschlüsse über die tatsächliche Aufnahmesituation zulassen. Die drei genannten Merkmale können während der Aufnahme (z.B. durch Verwendung von Filtern), der Bearbeitung (z.B. Verfremdung durch Hall-Effekt) oder der Mischung (z.B. Zumischung von Atmo) künstlich erzeugt werden.

3.4 Fremdsprachiger O-Ton

Fremdsprachige O-Töne haben scheinbar einen Nachteil: Ist man der Fremdsprache nicht mächtig, versteht man den Inhalt des Gesagten nicht. Zindel (2007: 109) erwähnt Sprachforschungen, denen zufolge ein Großteil der deutschen Bevölkerung noch nicht mal einer englischsprachigen Unterhaltung folgen könnte. Der fremdsprachige O-Ton würde also die inhaltliche Ebene verlieren.¹⁶ Dieses Missverhältnis kann ausgeglichen werden durch ein Hilfsdokument, nämlich einer Übersetzung, die den Inhalt des Gesagten kommuniziert.

Zindel (2007: 109) behauptet, dass auch fremde Sprachen einen klanglichen, emotionalen und musikalischen Reiz hätten, die sich dem Rezipienten erschließen. Es ist anzunehmen, dass fremdsprachige O-Töne anders wahrgenommen werden. Der Hörer achtet mehr auf den klanglichen und emotionalen Gehalt des O-Tons, da er seinen sprachlichen Inhalt nicht versteht. Die Form bekommt seine uneingeschränkte Aufmerksamkeit, da er hofft, er könne durch sie auf brauchbare Informationen schließen. Bei O-Tönen der eigenen Sprache ist dagegen ein Teil des Augenmerks des Rezipienten auf den sprachlichen Inhalt gerichtet. Da die formalen Informationen nicht authentisch durch eine Übersetzung transportiert werden können, erscheint es wichtig, neben der deutschen Übersetzung auch dem fremdsprachigen O-Ton im Feature Raum zu geben.

3.5 Zusammenfassung

O-Töne sind Sequenzen innerhalb einer radiojournalistischen Sendung. Diese Sequenzen sind Teile akustischer Aufnahmen, die in der Regel außerhalb des Tonstudios auf einem Datenträger aufgezeichnet wurden. O-Töne sind keine Original-Töne im wahrsten Sinne des Wortes, denn sie sind stets bearbeitet. Aus dem Ausgangsmaterial werden Sequenzen ausgewählt, manipuliert und im Sendungsmanuskript in einen neuen Zusammenhang (Autorentext, andere O-Töne) eingearbeitet. Entweder belegen sie dort eine journalistische Aussage, oder die journalistische Aussage erschließt sich aus ihnen selbst (selbstständiger Informationsträger). Eine Aussage kann durch den Inhalt (Sprache) des O-Tons oder durch seine Form (sprecherische und räumliche Informationen) getroffen werden. Aufgrund seiner Authentizität ist der O-Ton für den Hörer besonders attraktiv und hat in der Sendung auch eine dramaturgische Funktion.

Abschließend wurde dargelegt, dass der fremdsprachige O-Ton für den gemeinen Hörer unverständliche sprachliche Informationen erhält, die von einer Übersetzung inhaltlich

¹⁶ Man muss sogar einwenden, dass paraverbale Codes kulturell unterschiedlich sind. Wenn Deutsche lautes Sprechen als aggressiv werten, könnte ein Chinese das als normalen Umgangston empfinden. Es ist daher festzuhalten, dass paraverbale Deutungsmuster kulturell verschieden sind und wir uns bei der Interpretation fremdsprachiger Töne furchtbar irren können. (Heringer 100)

vermittelt werden. Nichtsdestotrotz sind die formalen Eigenschaften des O-Tons ein wichtiger Informationsträger für den Rezipienten. Wie der fremdsprachige O-Ton wirksam im Feature eingesetzt und wie sein radiophoner Reichtum trotz deutscher Übersetzung erhalten bleiben kann, soll im Folgenden diskutiert werden.

4 Fragestellung

4.1 Beispielanalyse Voice-Over

Der Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen in deutschen Features ist in der Literatur spärlich behandelt. Nur Udo Zindel widmet diesem Thema ein kurzes Kapitel in seinem Feature-Handbuch (1997 und 2007). Als gängigste Methode bezeichnet er den Voice-Over, bei dem die Übersetzung über den heruntergepegelten O-Ton gesprochen wird (Zindel 1997: 161). Dieses übliche Verfahren soll anhand eines Beispiels mit Hilfe der dargelegten Erkenntnisse über die Funktion und den Umgang mit deutschsprachigen O-Tönen untersucht werden.

Beispiel 1:

Zu Fuß durch „Mao-Land – Unterwegs im Bürgerkriegs-Nepal Rita Erben

Die Autorin reist zu Fuß durch den von maoistischen Rebellen kontrollierten Teil Nepals. Sie besucht ein Dorf sowie ein Bergkrankenhaus und interviewt dort eine Frau und einen Mann, die Maoisten und den königlichen Regierungstruppen zum Opfer gefallen sind.

Erzählerin: In der Abendsonne erreichen wir das Missionshospital. (...) In einem Krankenzimmer liegen Schwerverletzte. Sie wurden von Guerrilleros als Spione verdächtigt und gefoltert, oder sind in die Schusslinie des königlichen Militärs geraten. Eine Frau wird gerade verbunden. An ihrem linken Bein klafft eine blutende Wunde.

O-Ton

Akteurin: *Nepalesischer O-Ton bleibt zwei Sekunden frei stehen, dann runtergeblendet.*

Sprecherin: Ich war gerade in der Küche und spülte Geschirr. Plötzlich hörte ich draußen Schüsse. Regierungstruppen stürmten unser Dorf. Sie suchten nach Maoisten. Dann gab es eine Explosion. Eine Handgranate flog durch das Fenster und zerfetzte mir den Fuß. Ich hätte beinahe mein linkes Bein verloren.

Nepalesischer O-Ton wird aufgeblendet und bleibt zwei Sekunden frei stehen.

Erzählerin: Auf einer Pritsche neben ihr liegt ein schwer verletzter Mann. Seine Beine sind eingegipst.

O- Ton

Akteur: *Nepalesischer O-Ton bleibt drei Sekunden frei stehen, dann runtergeblendet*

Die Maoisten haben mir Schrot in die Beine und Schultern geschossen. Sie haben meine Kniescheiben zertrümmert und mich zusammengeslagen. Ich habe ein kleines Geschäft und da ich mich weigerte, ihnen das Schutzgeld zu geben, das sie von mir erpressen wollten, haben sie mich so zugerichtet. Ich habe fürchterliche Schmerzen.

Nepalesischer O-Ton wird aufgeblendet und bleibt drei Sekunden frei stehen.

Erzählerin: Am Abend kommen die Maoisten und verlangen essen und am nächsten Morgen verhaften uns die Soldaten, weil wir den Maoisten geholfen haben, erzählen mir die Patienten. Wir stehen dazwischen und versuchen zu überleben. Irgendwie.
Im Bergkrankenhaus fühlen sie sich aber sicher. Hier wird jeder behandelt. Egal auf welcher Seite er steht.

Zu Fuß durch „Mao-Land - Unterwegs im Bürgerkriegs-Nepal Rita Erben

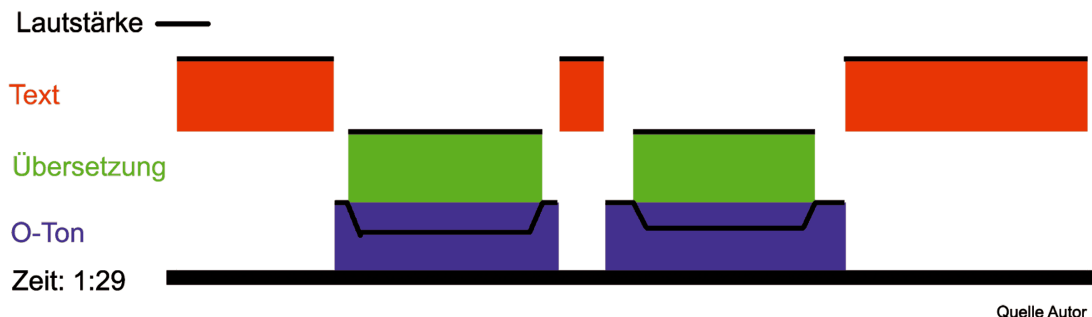


Abbildung 4: Beispiel Voice-Over

4.1.1 Beschreibung des O-Tons

Die beiden O-Töne stehen am Anfang zwei bis drei Sekunden frei. Dazwischen ist die Übersetzung über den heruntergepegelten O-Ton montiert. Nach dem Ende der Übersetzung wird das Original wieder hochgeblendet, so dass noch einige Wörter frei stehen. Die deutschen Übersetzungen sind zeitlich kürzer als die O-Töne.

4.1.2 Reproduktion und Manipulation

Die O-Ton-Sequenzen sind zeitlich manipuliert worden. Am Anfang und am Ende der Statements der Verletzten wurden Teile weg geschnitten. Der O-Ton ist aber auch qualitativ manipuliert worden. Eine Tonspur mit der deutschen Übersetzung wurde über den O-Ton gelegt. Zudem wurde die Lautstärke des fremdsprachigen O-Tons mit Beginn der Übersetzung heruntergepegelt und nach der Übersetzung wieder angehoben.

4.1.3 Einbettung

Der O-Ton wird mit Hilfe des Autorentextes in einen neuen Kontext eingeordnet. Im Text werden der Aufnahmeort (Krankenraum im Missionshospital), der Aufnahmezeitpunkt (Abendsonne, *genauere Zeitangaben werden einige Minuten davor gegeben*) und die Akteurin (schwerverletzte Frau) benannt. Zudem wird die Aussage des O-Tons kurz zusammengefasst (Sie wurden von Guerrilleros...).

Der fremdsprachige O-Ton erfährt durch die Gegenüberstellung eines Übersetzungstextes eine weitere Bearbeitung und Einbettung. Im zitierten Beispiel hat sich der Autor für gleichzeitig gesprochene Übersetzungen entschieden. Sie werden von einem Sprecher und einer Sprecherin vorgetragen. Die beiden Synchronsprecher¹⁷ sprechen hörbar aus einem anderen Raum, in einer neutralen Sprechhaltung.

Übersetzung und O-Ton stellen einen neuen Kontext dar. Analog zum Umgang mit O-Tönen (Kap. 3.2) muss dieser neue Zusammenhang der ursprünglichen Aussage des Akteurs entsprechen. Anders gesagt, die Übersetzung muss die Behauptung des Akteurs inhaltlich korrekt wiedergeben. Im Beispiel ist die Übersetzung zeitlich kürzer, als der O-Ton. Es ist daher anzunehmen, dass die Übersetzung nicht wort-wörtlich ist und einige Inhalte des O-Tons ausgespart wurden.

¹⁷ Genau genommen handelt es sich nicht um Synchronsprecher, da die Stimmen nicht gleichzeitig mit dem O-Ton erfolgen. Aufgrund des Mangels einer alternativen Bezeichnung, wird der Begriff Synchronsprecher dennoch in dieser Arbeit für zusätzliche Sprecher neben dem Erzähler verwendet, die O-Ton-Übersetzungen einsprechen. Auch Udo Zindel verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff Synchronsprecher (2007: 109).

4.1.4 Dokumentarische Verwendung

Die Funktion der deutschen Übersetzerstimme wird nicht konkretisiert. Anscheinend gibt es eine Konvention zwischen Kommunikator und Rezipient, die besagt, dass der deutsche Text den fremdsprachigen O-Ton übersetzt. So wie der Sprecher der Erzählerstimme, wird auch der übersetzende Sprecher nicht benannt, sondern in der Regel erst im Abspann vorgestellt. Der Sprecher spricht aus einem Tonstudio, also aus einem anderen Raum. So wird deutlich, dass er kein Akteur im O-Ton ist. Es ist jedoch vorstellbar, dass die Übersetzungen eines Dolmetschers, der den Journalisten bei den Aufnahmen begleitete, im O-Ton hörbar sind.

4.1.5 Funktion des O-Tons und Featuretauglichkeit

Die Funktion der Vermittlung von sprachlichen Inhalten tritt der fremdsprachige O-Ton an die Übersetzung ab (ansonsten wäre sie nicht präsent). Die Vermittlungsfunktion von sprecherischen und räumlichen Informationen sowie ihre dramaturgische Funktion bleiben erhalten. Hinzu kommt der musikalische Aspekt der Fremdsprache.

Im Beispiel kommt die Form des fremdsprachigen O-Tons nur wenige Sekunden zur Geltung, da sein Großteil von der Übersetzung überdeckt wird. Es ist fraglich, ob dieser Umgang einem Feature gerecht wird, in dem durch die Präsenz von „emotionalen Bausteinen“ des O-Tons die Persönlichkeit des Akteurs gezeigt werden soll. Auch die Besonderheit des fremdsprachigen O-Tons, seine Musikalität, bleibt so auf der Strecke.

4.1.6 Schlussfolgerungen und Fragestellung

Eine Sequenz mit einem fremdsprachigen O-Ton besteht aus drei Teilen: Autorentext, fremdsprachiger O-Ton und Übersetzung. Der fremdsprachige O-Ton unterliegt daher zwei Bearbeitungsprozessen. Zuerst wird er wie ein gewöhnlicher O-Ton aus einer aufgezeichneten Modulation herausgeschnitten (Manipulation) und einem Autorentext gegenübergestellt (Einbettung), innerhalb dessen er dokumentarisch verwendet wird.

Danach wird er in eine Übersetzung durch Montage eingebettet. Es erfolgt also eine sekundäre Bearbeitung des O-Tons, in der er mittels Montage ein zweites Mal manipuliert und eingebettet wird. Dieser zweiten Bearbeitung wird in der Arbeit nachgegangen werden. Es sollen unterschiedlichen Methoden dargestellt und ihre Vor- und Nachteile diskutiert werden.

In diesem Zusammenhang erscheint es auch sinnvoll, nach Produktionskriterien für die Übersetzung, in die der O-Ton eingebettet wird, zu fragen. In der Analyse wurde festgestellt, dass die Übersetzungen zeitlich kürzer waren, als die O-Töne. Zudem wurden sie von zwei unterschiedlichen Synchronsprechern vorgetragen. In wiefern sollte die Übersetzung mit dem Original übereinstimmen in inhaltlicher, sprachlicher und sprecherischer Hinsicht? Wie nah

muss die Übersetzung am Original sein? Was für Stimmen sollen die Übersetzungen einsprechen und welche Sprechhaltungen sind dabei einzunehmen?

Es hat den Anschein, als ob der Voice-Over wenig geeignet ist als Umgangsmethode in Features. Die Übermittlung der Informationen geschieht primär über die Übersetzung. Die Stimme des Akteurs und nicht-sprachliche Quellen wie Geräusche und Musik werden von ihr größtenteils überdeckt. Zindel spricht in diesem Zusammenhang vom Voice-Over als der am geringsten sensiblen Übersetzungsmethode.

Die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit lauten daher:

Welche Alternativen zum Voice-Over gibt es?

Gibt es eine optimale Methode für den Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen in Features?

Da die Ausführungen zu diesem Thema in Zindels Buch begrenzt sind, wurden im Zusammenhang mit dieser Arbeit neun erfahrene Featureautoren und Redakteure aus Deutschland, die sich professionell mit fremdsprachigen O-Tönen auseinandersetzen, interviewt. Zudem wurden fünfzig Features mit fremdsprachigen O-Tönen gehört, um sich einen Überblick über die Umgangspraxis zu verschaffen und Beispiele für die Veranschaulichung der Methoden aufzuspüren. Im nächsten Kapitel werden anhand von diesen Beispielen Umgangsmethoden in der Featurepraxis systematisch aufgezeigt und mit den Ergebnissen der Literaturrecherche und Experteninterviews eingeordnet. Zuvor werden die interviewten Experten kurz vorgestellt.

4.2 Vorstellung der Experten

Wolfgang Bauernfeind, geboren 1944, studierte Germanistik, Theaterwissenschaften und Philosophie in Köln, Berlin und München. Von 1970 bis 1978 war er Fernseh- und Hörfunkautor für mehrere ARD-Anstalten und das ZDF. Von 1978 bis 1994 war er Redakteur, Regisseur und Autor in der Feature-Abteilung des Senders Freies Berlin, die er seit 1994 leitet (seit 2003 Rundfunk Berlin-Brandenburg).

Andreas Boueke, geboren 1968, studierte Soziologie in Bielefeld und Berlin. Er lebt seit 1992 als freier Autor vorwiegend in Mittelamerika. Schwerpunkt in seinen Features und Reportagen sind die Lebensbedingungen von Jugendlichen und Kindern. Andreas Boueke gewann mehrere Preise, darunter zweimal den vom Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung vergebenen "Medienpreis Entwicklungspolitik".

Karin Hutzler, geboren 1961, studierte Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin. Als Regisseurin und Autorin produzierte sie Features und Hörspiele bei verschiedenen ARD-Sendern. Seit 2003 ist sie Redakteurin der Sendereihe Dschungel auf SWR2 und auch weiterhin als Autorin und Regisseurin tätig.

Helmut Kopetzky, geboren 1940, studierte Theaterwissenschaften, Kunstgeschichte und Publizistik. Von 1970 bis 1994 arbeitete er als freier Autor und Regisseur und organisierte in zahlreichen Ländern Feature-Workshops. Anschließend war er bis 1998 Redakteur der Feature-Abteilung Sender Freies Berlin. Seitdem ist er wieder freier Autor und Regisseur. Für den Hörfunk produzierte er über 100 lange Features und Feature-Serien. Er gewann zahlreiche Preise, in diesem Jahr erhält er den Axel-Eggebrecht-Preis für sein Lebenswerk.

Ralf Kröner, geboren 1952, studierte Biologie und Agrarwissenschaften in Göttingen und Tübingen. Seit 1984 arbeitet er beim Hörfunk, damals mit dem Schwerpunkt Hörspiele für Kinder und Jugendliche. Seit 1998 ist er Leiter der Senderreihe Dschungel auf SWR2.

Jens Jarisch, geboren 1969, studierte Literatur an der Freien Universität Berlin. Seit 2001 arbeitet er als freier Autor für den Rundfunk Berlin-Brandenburg. Jens Jarisch gewann mehrere Preise, unter anderem den renommierten Prix Europa, für sein Feature „Lifestyle – Warum tragen Vietnamesen keine Adidas-Schuhe“, das sich in der Kategorie „bestes europäisches Radio-Feature“ durchsetzte.

Malte Jaspersen, geboren 1955, studierte Jura an der Universität Göttingen und lebt seit 17 Jahren in Japan. Dort arbeitet er als Journalist und als Deutschlehrer am Goetheinstitut. Er hat in mehreren bundesdeutschen Radioanstalten Features über Japan und China veröffentlicht. Er arbeitet dabei mit sehr minimalistischen Klang und Tonelementen. Seine Klangbilder wurden für mehrere nationale und internationale Feature-Preise nominiert.

Dr. Wolfram Wessels, geboren 1956, studierte Germanistik und politische Wissenschaften in Gießen und Freiburg. 1985 promovierte er mit einer Arbeit über „Hörspiele im Dritten Reich“. Er arbeitete von 1988 bis 2007 als freier Redakteur beim Südwestfunk bzw. Südwestrundfunks. Zurzeit ist er Redakteur der Feature- und Literaturabteilung von SWR2. Er gewann 1988 den Kurt-Magnus-Preis der ARD und erhielt mehrere Lehraufträge an deutschen Universitäten.

Udo Zindel, geboren 1956, studierte Geografie, Politische Wissenschaften und Neuere Geschichte in München und besuchte dort auch die Deutsche Journalistenschule. Nach

zahlreichen, längeren Auslandsaufenthalten arbeitet er heute als freier Autor und Redakteur des Südwestrundfunks. 1997 hat er zusammen mit dem Toningenieur Wolfgang Rein ein Werkstattbuch über das Radio-Feature herausgegeben. 1999 wurde er zusammen mit Bert Heinrich für sein Feature *Heißersehntes Amerika* mit dem Radio-, TV- und Neue-Medien-Preis der RIAS Berlin Kommission ausgezeichnet

5 Darstellung der Ergebnisse

Der Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen besteht aus der Textung sowie der verbalen Reproduktion einer Übersetzung und ihrer Montage mit dem Original.

Übersetzung und Montage bedingen sich gegenseitig und sind nur schwer von einander zu trennen. Um einen strukturierten Einblick in die beiden Arbeitsvorgänge mit fremdsprachigen O-Tönen zu ermöglichen, wird an dieser Stelle dennoch versucht, eine Unterteilung vorzunehmen.

Zuerst wird die Montage behandelt, da sie einen übersichtlicheren Einstieg in das Thema bietet. Den dargelegten Einordnungen der Methoden liegen Aussagen der interviewten Experten und Udo Zindel (Fremdsprachige O-Töne“ aus „Das Radio-Feature“, Ausgabe 2007) zu Grunde. Die Zuordnung der Äußerungen erfolgt durch Nennung des Namens oder der Initialen des Experten bzw. durch Zitatangaben.

5.1 Montage

Grundsätzlich gibt es zwei Formen der Montage. Beim bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnten Voice-Over liegt die deutsche Übersetzung als dominante Spur über dem größten Teil des Originals.

Die andere Grundform wird in dieser Arbeit als dialogisches Verfahren bezeichnet. In der dialogischen Montage steht der größte Teil des O-Tons frei.

Darüber hinaus werden zwei Mischformen beschrieben, die Merkmale beider Grundformen beinhalten.

Bis auf den Voice-Over sind die dargestellten Methoden in der deutschsprachigen Literatur bisher nicht beschrieben oder nicht eindeutig benannt worden. Daher wurden im Rahmen dieser Arbeit eigene Bezeichnungen kreiert. Alle Montagethoden sind mit einem Textbeispiel und zugehöriger graphischer Darstellung illustriert.

5.1.1 Voice-Over (siehe Beispiel 1)

Der so genannte Voice-Over ist die Standardmethode in der aktuellen Berichterstattung. Der O-Ton dient bei der Voice-Over-Methode ausschließlich als Beleg (WW). In der Regel kongruieren die abschließenden Wörter des Originals mit dem Inhalt des letzten Teils der

Übersetzung. Wenn die Sendezeit knapp ist, kann der freistehende Teil am Ende auch eingespart werden (Zindel 2007: 109). In der aktuellen Berichterstattung beim SWR 2 verwenden die Autoren/Techniker ein spezielles Tool innerhalb ihres Schnittprogramms, das den Voice-Over automatisch abmischt. Die Spuren werden vom Autor nur übereinander gelegt und das Programm fügt automatisch die Blenden ein (WW).

Für Wolfgang Bauernfeind ist die Voice-Over-Technik im Feature inakzeptabel. Er betrachtet den Klang der Stimme, die Musikalität der Fremdsprache und die Art, in der gesprochen wird als wichtige Informationen. Diese würden unter, eine deutsche Übersetzung montiert, vollständig verloren gehen. Helmut Kopetzky spricht in diesem Zusammenhang auch vom „zuquatschen“ eines O-Tons. Zumindest müssten die emotionalen Teile eines O-Tons freistehen. Auch Udo Zindel spricht vom Voice-Over als der „am wenigsten sensiblen Übersetzungsmethode“, unter der ein Feature verarmen würde (Zindel 2007: 109).

Es sei zudem zu beachten, dass manche ältere Hörer Verständnisschwierigkeiten haben, wenn O-Ton und Übersetzung über einander montiert sind. Da der Altersdurchschnitt im Kulturprogramm des SWR bei über 60 Jahren liegen würde, ist dieses Problem nicht zu vernachlässigen (Zindel 2007 109f).

In den ersten Jahren der Stereophonie legte man beim Voice-Over O-Ton und die Übersetzung auf unterschiedliche Kanäle, so dass sich der Hörer mit dem Balanceregler seine eigene Sprachmischung einstellen konnte. Darunter litt jedoch der stereophone Klang der Features. Diese Technik wird daher heute nicht mehr angewendet (Zindel 2007: 110).

Unter bestimmten Voraussetzungen kann sich Ralf Kröner den Einsatz des Voice-Over auch im Feature vorstellen. Wenn ein Autor komplexe Hintergründe durch einen O-Ton darstellen lassen will, der Akteur aber als Person für das Thema wenig Bedeutung hat, so kann ein durchgehender Voice-Over, der nur abstrakte Informationen vermittelt, seine Berechtigung haben.

5.1.2 Dialog-Verfahren (Freistehende O-Töne)

Im Dialogverfahren stehen O-Ton und Übersetzung vollständig frei oder überlappen sich möglichst wenig. Im Laufe der Recherchen konnten zwei Varianten von einander unterschieden werden: Dialogisches Blockverfahren und dialogische Verzahnung.

5.1.2.1 Dialogisches Blockverfahren

Beim dialogischen Blockverfahren stehen die O-Töne und ihre Übersetzungen gänzlich frei. Sie sind hart aneinander geschnitten und benötigen bei vorhandener Atmo im O-Ton eine verbindende Klangbrücke, um akustische Brüche bei Übergängen zwischen O-Ton und Übersetzung zu verhindern.

5.1.2.1.1 Lange Blöcke hart geschnitten

Beispiel 2

Vom Ursprung der Vielfalt – Madagaskar

Harald Brandt

Der Autor berichtet über den Inselkontinent Madagaskar. Seine einzigartige Artenvielfalt von Flora und Fauna ist akut bedroht. Hauptursache für die Zerstörung ist die Armut der Menschen, obwohl Madagaskar genügend materielle und intellektuelle Ressourcen hätte, um sie zu beenden. Der Autor reist durch Madagaskar und spricht unter anderem mit dem Leiter eines Forschungsinstituts, wo an Heilpflanzen geforscht wird.

(..)

Erzähler: Albert Racout Ratsimamang leitet mit 93 Jahren noch immer das Institut Malgache de Recherche Appliquée, ein Forschungsinstitut inmitten eines großen botanischen Gartens, wo die einheimischen Pflanzen kultiviert werden, die zur Herstellung der Medikamente gegen Diabetes, Lepra und Malaria notwendig sind. Man braucht keine Adresse, um hierher zu kommen. Jeder Taxifahrer in Tana kennt den Professor. Und das liegt weniger an seiner Abstammung aus dem alten madagassischen Königsgeschlecht, als vielmehr an der Philosophie des Instituts. Die Bewahrung und Züchtung und die wissenschaftliche Erforschung einheimischer Heilpflanzen, die zum Teil vom Aussterben bedroht sind. Die Medikamente auf der Basis madagassischer Heilpflanzen sind nicht nur für die arme Bevölkerung eine Alternative zur teuren westlichen Medizin. Durch Patente international geschützt sind sie auch eine Form der Anerkennung des alten Wissens der Heiler, mit denen Professor Ratsimamang eng zusammen arbeitet.

O-Ton: L'année actuelle nous avons resourcé autour de 1200 à 2000 d'espèces, n'est-ce pas, qui sont [...]

Länge: 9 Sekunden

Übersetzer: Zur Stunde haben wir 1200 bis 2000 Arten von Pflanzen identifiziert, die in der madagassischen Arzneikunde verwendet werden. Allein in unserem botanischen Garten hier gibt es 500 Arten, die sonst vielleicht schon durch die Brandrodung ausgerottet worden wären. Auch in den anderen Stationen auf der Insel, die zum Institut gehören, werden die Heilpflanzen kultiviert.

Länge: 22 Sekunden

Übersetzer: Unsere Arbeit besteht nicht nur darin Pflanzen zu sammeln, sondern auch darin, dass wir die Menschen anleiten mit diesem Schatz behutsam umzugehen, die Pflanzen nicht auszureißen und zu beschädigen. Wir machen ihnen bewusst, dass das eine wichtige Einkommensquelle sein kann. Alle Produkte, die wir hier entwickelt haben, es dürften mittlerweile 45 Medikamente sein, sind keine Erfindungen von mir allein, sondern das Resultat von Forschungen, die wir gemeinsam mit den traditionellen Heilern vorgenommen haben.

Länge: 29 Sekunden

O-Ton: Nous seulement félicité protéger mais ensuite je les recevais comme c' était moi- même [...] nous faisons ici des veritables, voyez- vous, symposiums.

Länge: 12 Sekunden

Übersetzer: Ich habe die Heiler wie wissenschaftliche Kollegen behandelt und es hat hier regelrechte Symposien gegeben, auf denen wir alles aufgezeichnet haben, was sie uns erklärten. Den Heilern haben wir klar gemacht, dass sie nichts verlieren. Im Gegenteil. Wenn es zu der Entwicklung eines Medikaments käme, dann würden wir sie nicht vergessen. Bis dahin sollten sie weiter im traditionellen Sinn kultivieren.

Länge: 23 Sekunden

(..)

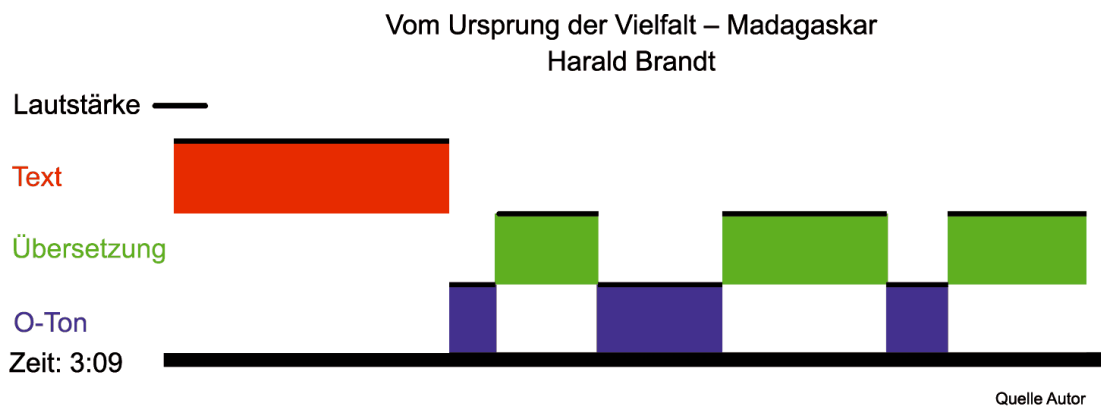


Abbildung 5: Beispiel Dialogisches Verfahren - Lange Blöcke hart geschnitten

Der O-Ton und die Übersetzung sind in größere Blöcke von bis zu 29 Sekunden geschnitten. Aufgrund der Länge der Übersetzungsblöcke ist zu vermuten, dass der O-Ton wörtlich übersetzt wurde – wenn nicht sogar noch Informationen hinzugefügt wurden. Wie bei einem Dialog werden sie abwechselnd mit harten Schnitten an einander gereiht. Dadurch stehen O-Ton- und Übersetzungsblöcke in ihrer Gesamtheit frei. Der O-Ton ist nahezu atmo-frei. Die Stimme ist sehr nah am Mikrofon und hat etwas Hall. Die Übersetzung hat Studioklang und enthält keine Atmo.

Wolfram Wessels merkt an, dass Übersetzungen im Dialogverfahren auch vor den O-Ton montiert werden können. Eine weitere Möglichkeit ist es, mit dem Übersetzungsblock den O-Ton zu teilen.

Beim dialogischen Verfahren mit langen Blöcken bekommt der Rezipient genügend Zeit, sich in die Stimme des Akteurs einzuhören und einzufühlen (Zindel 2007: 109). Der Inhalt der O-Töne wird ausführlich übersetzt. Unter der Übersetzung läuft kein O-Ton, der vom Inhalt ablenken könnte. Diese Technik scheint daher geeignet für besonders emotionale, persönlich stark gefärbte O-Töne, die den Hörer in ihren Bann ziehen sollen.¹⁸

Mit der Verwendung dieser Methode könnte der Autor auch die Wichtigkeit eines Akteurs ausdrücken. Die Blockform gesteht dem Protagonisten einen großen Zeitraum zu, in dem keine Übersetzung ablenkt und jedem seiner Worte Gewicht verliehen wird.

Im zitierten Beispiel 2 ist kaum eine Atmo auszumachen. Häufig sind bei O-Tönen, vor allem bei solchen, die im Freien aufgenommen wurden, Hintergrundgeräusche hörbar. Damit der Hörer nicht bei jedem Übersetzungsblock in eine „tote Studioumgebung“ zurückfällt, sollte der Autor die Montage durch eine Klangbrücke verbinden. Die entsprechende Atmo muss vor oder nach dem Interview am Gesprächsort aufgenommen werden (Zindel 2007: 111).

Wolfram Wessels bemerkt, dass sich bei der konsekutiven Übersetzungsmontage Inhalte des O-Tons und der Übersetzung doppelten. Längere Übersetzungen müssen stets nachgereicht werden, wodurch die Gefahr bestehe, dass der Erzählfluss ins Stocken komme. Wessels empfiehlt daher knappe, geraffte Übersetzungen. Auch Zindel erwähnt, dass dieses Verfahren viel Sendezeit und damit Autorentext koste, in dem man wiederum viel mitteilen könnte.

Das Block-Dialogverfahren eigne sich daher für kompakte und schnell gesprochene O-Töne, deren Übersetzung zeitlich länger ausfallen könne. Dies komme zuweilen bei spanischen Akteuren vor, die sehr schnell sprechen. Einschübe in kurze und schnell gesprochene O-Töne seien schwierig und zögen den O-Ton unverhältnismäßig in die Länge (WW).

¹⁸ Es ist daher fraglich, ob es sinnvoll ist, sie wie im zitierten Beispiel, bei einem Wissenschaftler, der über seine Forschungsarbeit berichtet, anzuwenden.

5.1.2.1.2 Kurze Blöcke

Beispiel 3

Hinauf! Irland steigt auf den heiligen Berg Croagh Patrick

Helmut Kopetzky

Jedes Jahr steigen am letzten Juli-Sonntag 30000 Pilger auf den heiligen Berg der Iren, den 800 Meter hohen Croagh Patrick. Der Autor pilgert mit und führt Gespräche mit Pilgern, Organisatoren der Pilgerfahrt und Bewohnern des angrenzenden Dorfes. In einer Kneipe interviewt er eine Mutter, die auf Heilung ihrer kranken Tochter hofft.

(..)

Atmo: Stimmengewirr, Popmusik

O-Ton: My daughter, you know she was born with the Vacterl-Syndrom and I go to pray on Croagh Patrick hopefully that one day she´ll be allright.

Erzähler: Mary Mirrs erzählt von ihrer Tochter, auf die Welt gekommen mit dem seltenen Vater- oder Vacterl-Syndrom. Es führt zu Missbildungen der inneren Organe und der Gliedmaßen.

O-Ton: I do believe, there´s no doubt about.

Erzähler: Mary glaubt an Wunder

O-Ton: I wouldn´t go to St. Patrick if I wouldn´t believe.

Erzähler: Sie wäre sonst nicht hier.

O-Ton: To me it´s like Lourdes.

Erzähler: Für sie ist es ein zweites Lourdes.

O-Ton: I would not miss to go to Croagh Patrick unless there was...

Erzähler: Croagh Patrick wird sie niemals auslassen ...

O-Ton: ...dying.

Erzähler: ... so lang die Tochter noch lebt.

(..)

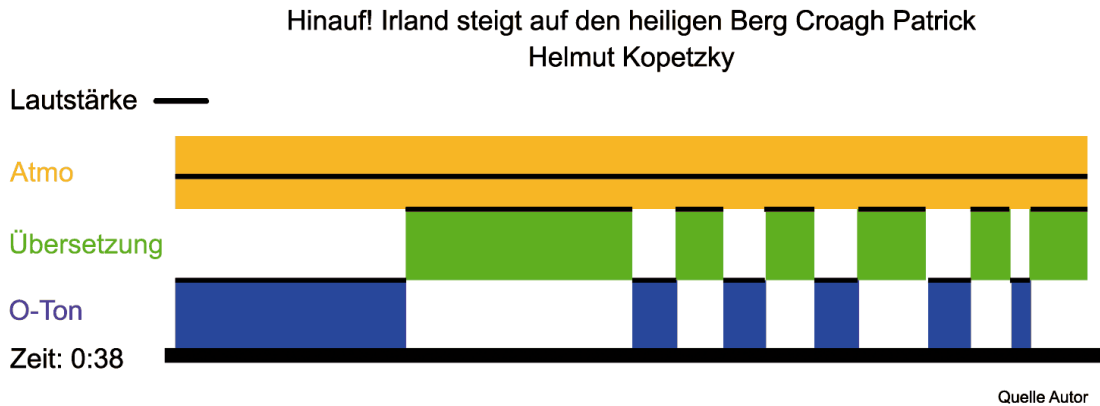


Abbildung 6: Beispiel Dialogisches Blockverfahren - Kurze Blöcke hart geschnitten

Die O-Töne liegen in kleinen hart geschnittenen Portionen vor. Die Lautstärke bleibt gleich. Im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel, kann es sich hier nicht um einen aufgetrennten O-Ton handeln, der zusammengesetzt ein Ganzes bildet. Es sind hörbar einzelne Sätze, die aus einem Interview herausgeschnitten wurden. Dazwischen sind kurze Übersetzungen eingeschoben.¹⁹ Im Laufe der Szene werden die O-Ton-Portionen immer kürzer. Die erste besteht noch aus einem langen Satz. Danach werden die Sätze immer kürzer, bis schließlich der letzte Satz geteilt und konsekutiv übersetzt wird.²⁰ O-Töne und Übersetzungen überlappen nicht. Unter ihnen ist eine durchgehende Kneipenatmo zu hören.

Die O-Ton-Abfolge umfasst im Vergleich zum vorhergehenden Beispiel nur etwa ein Viertel der Zeit, hat aber doppelt so viele O-Ton-Blöcke. Daraus ergibt sich ein schneller Rhythmus. Der Zusammchnitt des Ausgangsmaterials auf wenige Sätze verdichtet und dramatisiert die Erzählung. Auf der anderen Seite nimmt die Authentizität des O-Tons ab, da der natürliche Sprachduktus der Akteurin zerstört und der Redehalt stark verknappert wiedergegeben wird. Eine Verknappung der O-Töne ist im Feature zulässig. Entscheidend für sauberes Arbeiten ist, dass die ursprüngliche Aussage inhaltlich unberührt bleibt.²¹

¹⁹ Die Übersetzung wird durch den Erzähler in indirekter Rede wiedergegeben. Dazu mehr ...

²⁰ Es ist anzumerken, dass die zwei Teile des letzten O-Ton-Satzes keinen Sinn ergeben. Der Autor hat hier wohl einen Teil des Satzes weggelassen, um das englische Signalwort „dying“ verwenden zu können.

²¹ Siehe auch Theorie O-Ton

Für Helmut Kopetzky ist der O-Ton schlicht Baumaterial für die Sendung, das in neue Zusammenhänge gestellt wird. Vor fremdsprachigen O-Tönen solle man keinen falschen Respekt haben. Letztendlich sei entscheidend, ob der Hörer der Erzählung folgen könne.

5.1.2.2 Dialogische Verzahnung

Beispiel 4

In der Hauptstadt des goldenen Berges – Chinatown, New York

Isabell Platthaus

Die Autorin berichtet über den chinesisch dominierten Stadtteil New Yorks, eine chinesische Parallelwelt in der größten amerikanischen Stadt. Sie begegnet Einwanderern verschiedener Generationen, die in Amerika ihr Glück gefunden haben und spricht in der folgende Szene mit einem Einzelhändler der dritten Generation.

Atmo: Stimmengewirr. Chinesische Percussioninstrumente

In der Hauptstadt des goldenen Berges. Chinatown New York. Von Isabell Platthaus.

(..)

O-Ton: I don't think you're realizing that if you spoke Chinese if you were Chinese you would have been blown off just as much. *You say, oh if I spoke Chinese I would be fine!*

Übersetzer: Selbst wenn Du Chinesisch sprechen würdest, oder wenn Du Chinesin wärst würdest Du so abgefertigt werden.

O-Ton: That's the beauty! You can speak and you might as well be speaking french to us, cause if you don't understand us, *you don't understand the code we are blowing you off.*

Übersetzer: Aber wenn Du uns nicht verstehst, wenn Du den Code nicht kennst, kannst Du es vergessen.

O-Ton: You are not getting anywhere, with or without *the Chinese.*

Übersetzer: Chinesisch hin oder her.

O-Ton: That's the point!

(...)

In der Hauptstadt des goldenen Berges – Chinatown, New York
Isabell Platthaus



Quelle Autor

Abbildung 7: Beispiel Dialogische Verzahnung

Der O-Ton besteht aus einem Stück. Zumindest sind Schnitte nicht hörbar, da sich der Sprachduktus des Akteurs natürlich anhört. Große Teile des O-Tons stehen frei. Die Übersetzungen sind sehr knapp gehalten. Sie sind satzweise über die Sprechpausen und zum Teil über das Gesprochene montiert. Während den Übersetzungen ist der O-Ton heruntergepegelt.

Im Gegensatz zu den hart geschnittenen O-Ton-Portionen der vorhergehenden Sequenz, erscheint dieser O-Ton an einem Stück. Der natürliche Sprachduktus des Akteurs bleibt erhalten. Der O-Ton steht weitestgehend frei, weil die Autorin einen Großteil der Übersetzungen in die natürlichen Sprechpausen einschleibt. Karin Hutzler spricht bei dieser Methode von einer Verzahnung von O-Ton und Übersetzung.

Geschickt eingeschobene Übersetzungen erhalten das Tempo der Sendung. Allerdings ergäben O-Ton und Übersetzung ein sehr dichtes Gebilde, meint Malte Jaspersen. Um es luftiger zu machen, könnten Sprechpausen verlängert werden. Wenn Atmo im O-Ton vorhanden sei, müsse separat aufgenommene Atmo über die künstlichen Pausen gelegt werden, um einen akustischen Bruch zu vermeiden. Um dem Stück einen differenzierteren Klang zu geben, könnten die Sprecherstimmen auf die gegenüber liegenden Seiten des Panoramaspektrums gelegt werden. Die Stimmen erklingen im Stereobild örtlich getrennt und seien daher leichter verständlich. Wie bei einem Dialog, bei dem die Teilnehmer links und rechts am Tisch säßen. Zudem empfiehlt Jaspersen beim Übergang zwischen O-Ton und Übersetzung das Original ein wenig abzublenken, um die deutsche Übersetzung, die stets etwas lauter und damit dominant sein müsse, gegenüber dem O-Ton abzuheben.

Jaspersen betont, dass in diesem Verfahren die Authentizität in besonders hohem Maß erhalten bleibe. Der O-Ton stehe nahezu gänzlich frei und der natürliche Redefluss des

Akteurs bleibe bestehen. Jaspersen räumt jedoch ein, dass die Rezeption einer solchen Produktion über Kopfhörer oder stereophon positionierte Lautsprecher erfolgen solle. Im Küchenradio könne die Sendung „breiig“ klingen. Zudem sei diese Methode sehr arbeitsaufwendig. Es sei ein ziemliches „Gefrickel“, sagt Jaspersen, die Übersetzung behutsam in den O-Ton einzufügen. Daher sei an dieser Stelle auf knappe Studiozeiten hingewiesen, die von den Sendern den Autoren zur Verfügung gestellt werden (AB).

Ziel der Methode sei es, beide Teile zu einem neuen Ganzen zu verschmelzen, so dass der Rezipient fremdsprachigen O-Ton und Übersetzung gleichzeitig wahrnehmen könne. Zindel spricht hier auch vom parallelen Hören. Im O-Ton freistehende internationale Schlüsselwörter wie „system“ oder „Dollar“, die in den Übersetzungen aufgegriffen werden können den Hörer dabei helfen, sich im fremdsprachigen O-Ton zu orientieren (Zindel 2007: 110).

5.2 Mischformen

Die beiden folgenden Methoden lassen sich weder dem Voice-Over noch dem dialogischen Verfahren eindeutig zuzuordnen sind.

5.2.1 Ausgeblendeter O-Ton

Beispiel 5

„Auch ich war ein `Bittschön´“ – Ortstermin im früheren Sudetenland Helmut Kopetzky

Der Autor macht sich auf eine Reise in die eigene Vergangenheit. Er besucht, zusammen mit einer Kollegen des tschechischen Rundfunks sein Geburtshaus im früheren Sudetenland, das heute Teil der Tschechischen Republik ist. Seine Kollegin und Dolmetscherin wuchs im Sudetenland auf. Es folgt ein Abschnitt aus dem Interview mit dem Besitzer des Hauses, in dem die tschechische Journalistin aufwuchs.

(..)

O-Ton:

Akteur: Ja jsem chodil do školi, tenkrát. Přišel učitel do třídy a mi sme museli zdravit Heil Hitler.

Dolmetscherin: Ich bin damals zur Schule gegangen und als Schüler, als der Lehrer in der Klasse erschien, mussten wir aufstehen und Heil Hitler sagen. Und deutsch war als Pflicht damals.

Akteur: Višel jsem s školi a mi nesměli jít do práce, nikdě do fabriki nebo to, češi. Nesměli sme ... *ausgeblendet*

Dolmetscherin: Nach dem Schulabgang, als ich mit der Grundschule fertig war, als Tscheche konnte ich mich um keine andere Arbeit bewerben, nur am Hofe eines Bauern zu dienen. Ich durfte in keine Lehre gehen, ich konnte also an nichts Besseres denken als nur Arbeit auf dem Felde, oder so.

(..)

„Auch ich war ein ‚Bittschön‘“ – Ortstermin im früheren Sudetenland
Helmut Kopetzky



Quelle Autor

Abbildung 8: Beispiel Ausgeblendeter O-Ton

Der zweite Block des O-Tons steht neun Sekunden frei. Danach setzt die 18 Sekunden lange Übersetzung²² ein, während der O-Ton innerhalb von wenigen Sekunden vollständig ausgeblendet wird. Die Übersetzung steht zum großen Teil frei und ist zeitlich sowie inhaltlich umfangreicher als der O-Ton.

Es handelt sich hier um eine zeitsparende Variante des dialogischen Blockverfahrens. Der O-Ton wird ein bis zwei Sätze Zeit lang frei zugespilt, damit sich der Rezipient in die Stimme des Akteurs einhören kann. Danach wird das Original vollständig ausgeblendet. Es ist anzumerken, dass ein Teil des O-Tons als Beleg fehlt.²³

Zudem gibt es die Variante, in der der O-Ton-Block kürzer eingespielt wird. Ähnlich wie der Voice-Over könnte die nackte Übersetzung anschließend zur Übermittlung von abstrakten Informationen genutzt werden, wenn der Akteur als Person keine Bedeutung habe, sagt Ralf

²² Die Übersetzung wird nicht von einem Sprecher im Studio gesprochen, sondern ist ein zweiter O-Ton mit einer übersetzenden Dolmetscherin. In der Grafik wird sie nur als Übersetzer geführt, da hier die Montage im Vordergrund steht. Ausführung zum Thema Dolmetscher folgen in ...

²³ In diesem Zusammenhang wird in Kapitel ??? eingegangen.

Kröner. Im Gegensatz zum Voice-Over lenke bei dieser Methode kein O-Ton-Teppich von den komplexen Informationen der Übersetzung ab.

5.2.2 O-Ton-Inseln

Beispiel 6

Der Tag des Sieges – Demjansk feiert das Ende des Zweiten Weltkrieges **Gesine Dornblüth, Thomas Franke**

Die Autoren berichten über den 9. Mai, an dem sich die Soldaten, Veteranen und die Bewohner der westrussischen Kleinstadt Demjansk um das Kriegerdenkmal versammeln, um dem Sieg der roten Armee zu gedenken. In der folgenden Szene berichtet ein Veteran über ein Kriegstrauma. Mehrmals bricht ihm die Stimme, er stockt, schluchzt.

Der Tag des Sieges - Demjansk feiert das Ende des Zweiten Weltkrieges
Gesine Dornblüth, Thomas Franke

O-Ton: *Russisch*

Übersetzer: Die Stalinmedaille hier habe ich vor nicht all zu langer Zeit bekommen. Zu Stalins 120. Geburtstag. Ich war nie in der Partei, aber Josef *Vissarionovič* habe ich immer verehrt und das tue ich noch heute. Er war ein guter Führer, ein guter Kommandant. Die Leute mögen Stalin heute ja nicht mehr besonders, aber ich betrachte ihn nach wie vor als Führer.

O-Ton: *Russisch*

Übersetzer: Ich bin schon, warten sie mal, 86 und dauernd bekomme ich Medaillen. Die erste habe ich schon bekommen, als ich verwundet war.

O-Ton: *Russisch*

Übersetzer: Als Kind hatte ich einen Traum. Du wirst viel durchmachen, aber dafür wirst du sehr alt. An diesen Traum musste ich immer denken. Auch in den schlimmsten Situationen, wenn ich dachte das kann ich nicht überleben. Anzugreifen oder zu schießen ist schrecklich. Einmal stand mir ein Junge im Schützengraben gegenüber. Der sah höchstens aus wie 15. Er schoss auf mich. Ich auf ihn. Glauben sie das ist leicht zu ertragen? Das ist schrecklich!

O-Ton: *Russisch*

Übersetzer: Ich war gezwungen ihn zu töten.

O-Ton: *Russisch*

Übersetzer: Entschuldigen sie. Die Erinnerung tut weh. Stellen sie sich bloß mal vor: Wir würden uns hier treffen und aufeinander schießen. Wer tötet dann wen?

O-Ton: *Russisch*

Der Tag des Sieges - Demjansk feiert das Ende des Zweiten Weltkriegs
Gesine Dornblüth, Thomas Franke



Abbildung 9: Beispiel O-Ton-Inseln

Wie beim Voice-Over steht der O-Ton am Anfang und am Ende kurz frei. Dazwischen liegt die Übersetzung über dem O-Ton, der heruntergepegelt ist. An Stellen, an denen der Akteur sein Erlebnis besonders emotional schildert, wird der O-Ton für einige Sekunden hochgezogen und freigestellt. Bildlich ausgedrückt entstehen O-Ton-Inseln zwischen den dominierenden Übersetzungsblöcken.

Autoren, die zum Voice-Over greifen, sollten zumindest bei sehr langen Übersetzungen den O-Ton zwischendurch wieder auftauchen und frei stehen lassen, da sich die Übersetzung, die meistens in neutraler Stimmlage²⁴ gesprochen wird, auf die Dauer steril anhören könnte (Zindel 2007: 109). Vor allem emotional gesprochene Teile des O-Tons sollten freigestellt werden (WB).

5.3 Übersetzung

Dieses Kapitel widmet sich den unterschiedlichen Möglichkeiten, einen O-Ton für ein Feature ins Deutsche zu übertragen und die Übersetzung anschließend einzusprechen. Gegliedert ist

²⁴ Im zitierten Beispiel versucht der Sprecher der Übersetzung die emotionale Sprechhaltung des Akteurs zu imitieren. Im Kapitel PARAVERBAL gehe ich auf diesen Umstand ein.

es nach inhaltlicher, sprachlicher und sprecherischer Kongruenz der Übersetzung mit dem fremdsprachigen Original.

Zuerst wird untersucht, inwiefern Übersetzung und Original inhaltlich übereinstimmen müssen, mit anderen Worten, ob sie den gleichen Informationsgehalt haben.

Danach steht die sprachliche Gestaltung der Übersetzung im Mittelpunkt. Sollte der Inhalt wortwörtlich oder darf er frei, also verdichtet und zusammenfassend formuliert werden?²⁵

Inhaltliche und sprachliche Gestaltung geschieht schriftlich im Vorfeld der Produktion. Die sprecherische Umsetzung erfolgt anschließend im Tonstudio. Im letztgenannten Punkt wird untersucht, inwiefern die Stimmen der Sprecher und die Reproduktion der Übersetzung mit den Originalen übereinstimmen sollten.

5.3.1 Inhaltliche Kongruenz

5.3.1.1 Inhalte der Übersetzung weichen von Inhalten der O-Töne ab

Vergleicht man die Übersetzungen mit den Originaltönen in Beispiel 2, so wird deutlich, dass die Übersetzung mehr Informationen enthält, als durch den O-Ton vorgegeben ist. Die Inhalte des Satzes

„Alle Produkte, die wir hier entwickelt haben, es dürften mittlerweile 45 Medikamente sein, sind keine Erfindungen von mir allein, sondern das Resultat von Forschungen, die wir gemeinsam mit den traditionellen Heilern vorgenommen haben.“

tauchen nicht im französischen O-Ton auf. Ein ähnliches Bild ergibt sich in Beispiel 5. Über die „Feldarbeit beim Bauern“ ist im O-Ton keine Rede.

Das Fehlen des O-Ton-Belegs für einen Teil der Übersetzung betrachtet Udo Zindel als zulässig, solange die ursprüngliche Aussage korrekt transportiert werde, denn die Einarbeitung der Information könne umständlich und unelegant sein. Der (unterschlagnene) O-Ton, auf den sich die Aussage in der Übersetzung bezieht, sollte allerdings im Besitz des Autors sein, um für den Fall eines juristischen Streits abgesichert zu sein.

Helmut Kopetzky verweist auf die künstlerische Gestaltungsfreiheit des Feature-Autors. Entscheidendes Kriterium sei, dass der Hörer der Geschichte folgen könne.

Kröner betont dagegen, dass die Aussagen der Übersetzungen auch im O-Ton zu hören sein sollten. Auch in künstlerischen Features gelte das journalistische Ethos. Übersetzungen, die nicht mit fremdsprachigen O-Tönen inhaltlich kongruieren, würden dem Hörer Authentizität vorgaukeln und sollten vermieden werden. Das gelte insbesondere für exotische Sprachen, da der Hörer die Übersetzung nicht einmal annähernd überprüfen könne und dem Jour-

²⁵ Eine genauere Analyse der sprachlichen Übereinstimmung zwischen O-Ton und Übersetzung wird in dieser Arbeit ausgespart, da sie den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde. Sie muss daher einer gesonderten Arbeit vorbehalten bleiben.

nalisten in besonderem Maße ausgeliefert sei. Darüber hinaus degradierten inhaltlich inkongruente Übersetzungen die O-Töne zu willkürlichen, austauschbaren Tapeten. Falls der Autor Inhalte bringen möchte, die nicht im O-Ton belegt würden, sollte er sie als Teil des Autorentextes vermitteln, oder den O-Ton rechtzeitig ausblenden.

5.3.1.2 O-Ton-Inhalte werden nicht vollständig übersetzt

Der gegensätzliche Fall tritt in Beispiel 4 ein. Dort werden bestimmte Informationen des Originals nicht übersetzt. Beispielsweise findet der Satz

„You can speak and you might as well be speaking french to us (...)“

in der deutschen Übersetzung keine Erwähnung.

Übersetzungen, die wie im Fall der dialogischen Verzahnung, in Sprechpausen eingeschoben werden, müssen sehr knapp wiedergegeben werden (Zindel 2007: 110). Helmut Kopetzky ist der gleichen Meinung. Bei zu wortreichen Übersetzungen werde die eigentliche Aussage unklar. Nicht jeder Halbsatz verdiene es, mitgeteilt zu werden. Man müsse die wesentlichen Aussagen übersetzen.

5.3.2 Sprachliche Kongruenz

5.3.2.1 Direkte Rede - wörtlich vs. zusammenfassend

Kröner betont, dass O-Töne im erzählerischen Feature wörtlich, also nah am Sprachduktus des Akteurs, übersetzt werden sollten. Für das erzählerische Genre gelte die Regel: So wörtlich wie möglich, so frei wie nötig. Dadurch bleibe die Übersetzung lebendig und authentisch. Eine wörtlich gestaltete Übersetzung findet sich in Beispiel 6. Der deutsche Text beinhaltet kurze Sätze, Ausrufe- und Fragesätze, die typische Bestandteile gesprochener Sprache sind. Im Satz

„Ich bin schon, warten sie mal, 86 und dauernd bekomme ich Medaillen“

wird sogar das laute Denken des Veteranen übersetzt.

Dagegen rät Kröner davon ab, das Gesagte zusammen zu fassen wenn der Charakter einer Person im Mittelpunkt steht, denn verdichtete Übersetzungen bestünden meistens aus „seelenloser Sprache“, in der die Persönlichkeit des Akteurs nicht mehr wiedergespiegelt werde. Freie und zusammenfassende Redewiedergaben kämen für O-Töne in Frage, in denen die abstrakte sprachliche Information im Mittelpunkt steht.

Die Gefahr bei wörtlichen Übersetzungen sei, dass sie zu lang werden. Das Risiko sei gerade bei der deutschen Sprache hoch, da sie eine besonders „lange“, wortreiche Sprache sei, die viel Zeit für die Informationsübertragung beanspruche (RK).

Hinzu komme, dass viele Sprachen, z.B. das Spanische, schneller gesprochen werden als das Deutsche (WW).

Kröner empfiehlt, im erzählerischen Feature knapp zu übersetzen, also nur die wichtigsten Sätze eines O-Tons wörtlich ins Deutsche zu übertragen. Dadurch bleibe die Authentizität der Form erhalten, ohne zu viel Raum zu beanspruchen.

Auch Zindel spricht sich für knappe und präzise Übersetzungen aus (Zindel 2007: 110), gibt aber zu bedenken, dass wort-wörtliches Übersetzen manchmal nicht möglich sei, da es für viele fremdsprachige Äußerungen keine Entsprechung im Deutschen gäbe. Seiner Meinung nach trafen freie Übersetzungen die Stimmung eines O-Tons oft besser und seien damit auch authentischer.

5.3.2.2 Indirekte Rede

Ein Ich-Erzähler, der die Übersetzungen selbst spricht, kann im Gegensatz zum Synchronsprecher die Übersetzungen auch erzählerisch in indirekter Rede wiedergeben.

Beispiel

Ethnothriller - Reise ins der Land der Iboga-Esser

Willy Lützenkirchen

Der Autor macht sich als Ich-Erzähler auf die Suche nach der mächtigen Sekte der Iboga-Esser und seinem „Papst“ Filomenum im westafrikanischen Land Äquatorial-Guinea. Anlass der Reise ist eine Agenturmeldung über einen Fetischpriester dieser Sekte, der im Drogenrausch sechs Menschen geopfert und zum Teil gegessen haben soll.

Der Autor zeichnet ein apokalyptisches Bild von einem „zweiichtigen Kleinstaat“, der durch eine rücksichtslose Herrscherfamilie in einem „Delirium der Gewalt“ versinke. Eine „kafkaesque“ Wirklichkeit, die für die Einheimischen nur durch die Einnahme der halluzinogenen Droge Iboga erträglich werde. Das aus einer Wurzel gewonnene Rauschmittel und der damit verbundene Glaube an Zauber und Fetischkult sei fester Bestandteil der lokalen Kultur. Auch die Herrscherfamilie bediene sich der Magie der Droge.

Auf seiner Reise spürt der Autor die Sekte und seinen „Papst“ im Dschungel auf und nimmt die Iboga während einer religiösen Zeremonie ein.

Atmo: exotisches Vogelgezwitscher

Erzähler: Wir sind tatsächlich am Ziel: Im höchsten Tempel der Ibogaesser. Einige Frauen mustern uns mit gespannter Mine. Die Augen zusammengekniffen. Sie scheinen die Wächterinnen dieses Heiligtums zu sein. Aus einer Hütte tritt ein stämmiger Mann mit Koboldkopf und großen Augen, etwa 50 Jahre alt, auch er ganz in weiß. Einen Augenblick scheint er verblüfft und hält inne, dann

kommt er jedoch mit festen Schritten näher, lachend und winkend, als ob er uns schon lange erwartet habe.

O-Ton: Bon soir! Buenas tardes!

Erzähler: Ja, es ist Filomeno Mbaesono, das Oberhaupt der Sekte Neues Leben, der gefürchtete Papst der Ibogaesser. Langes Händeschütteln, raues Lachen, ein verwirrendes Empfangen in diesem Tempeldorf einer offenbar gewalttätigen Sekte.

O-Ton *Ça va? Danach ist der O-Ton nur noch schwach unter der Übersetzung zu vernehmen.*

Erzähler: Ein tiefes Unbehagen bleibt jedoch angesichts dieser lautstarken Begrüßung, die eine seltsame Komik enthält. Vor seinem neugierigen Hofstaat aus Frauen und Kindern empfängt uns Filomeno wie weit gereiste Pilger, offenbar geschmeichelt durch den Besuch der weißen Männer. Er hat die Statur eines Feldwebels und bewegt sich mit der trägen, geschmeidigen Art eines Buschläufers. Als einziger trägt er einen breiten Strohhut und einen hölzernen Fetischstab in der Hand. Feiner roter Staub lässt seine Haut schimmern. Starke Muskeln treten hervor. Das breite Narbengesicht ist von roher Heiterkeit mit harten virilen Zügen, in den vorstehenden Augen liegt ein durchdringender, lauernder Blick. Mimik und Lachen wechseln verwirrend schnell, so dass ich ihm die arglose Natur nicht glauben will. Wir sitzen auf wackeligen Stühlen im Schatten. Filomeno wirkt wachsam, aber gelassen.
(..)

Freimütig erzählt der Ibogapapst, dass er früher Fernfahrer und Soldat war. Ich vermute, dass er zu den Todesschwadronen, des Präsidenten Masias gehörte. Seit seiner Jugend habe er Iboga gegessen und viele Erleuchtungen gehabt. Eine alte Priesterin Mama Rosa, habe ihn nach göttlichen Erleuchtungen zum Papst der Ibogaesser gemacht.

(..)

Freistehende O-Töne sind bis auf einige Begrüßungsfloskeln nicht zu vernehmen. Sie werden von der Erzählung des Autors überdeckt. Am Ende des Ausschnitts werden Redebeiträge von Filomeno vom Erzähler in indirekter Rede wiedergegeben, eingeordnet und mit eigenen Gedanken ergänzt.

Da das Feature eine subjektive Form ist, steht es dem Autor frei, die Übersetzungen von Synchronsprechern oder vom Erzähler selbst vortragen zu lassen. Die Verwendung des Ich-Erzählers macht den Autor in seinen Gestaltungsmöglichkeiten freier. Er kann Übersetzungen in direkter, oder als Teil des Autorentextes in indirekter Rede wiedergeben. Er kann so den Erzählfluss stärker kontrollieren und im Laufe der Übersetzung den Akteur zugleich charakterisieren und einschätzen (Zindel 2007: 111). Beispielsweise fügt er Filomenos Behauptung, er sei Soldat gewesen, die Vermutung an, er habe unter den Todesschwadronen gedient.²⁶

Zwar kennzeichnet der Autor die indirekte Rede durch den Konjunktiv und schreibt eigene Gedanken sich selbst zu („Ich vermute...“). Nichtsdestotrotz nimmt die Trennschärfe zwischen Redewiedergabe und eigener Meinung ab (AB), da der Autor satzweise hin und her springt und der Wechsel nicht durch einen Sprecheraustausch markiert wird.

Ralf Kröner gibt zu Bedenken, dass die Wiedergabe der Übersetzung in indirekter Rede, immer eine Distanz zwischen Akteur und Autor erzeuge, sei es zeitlich oder die Meinung betreffend.

Helmut Kopetzky bevorzugt seit einigen Jahren die Verwendung eines Ich-Erzählers, der die Übersetzungen selbst spricht. Dabei übermittelt er Übersetzungen in direkter, als auch in indirekter Rede, je nachdem welche Wirkung er entfalten will. Für ihn ist das Radio ein erzählendes Medium, in dem ein Erzähler versuche, durch subjektiven Zugang zum Thema, Nähe zum Hörer aufzubauen. Die Ich-Perspektive sei die ehrlichere Form. Der Autor mache transparent, wie er in bestimmte Situationen geraten sei und was er über sie denke.

5.3.3 Sprecherische Kongruenz

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob der Synchronsprecher die Sprechweise des Akteurs nachspielen oder eher eine neutrale Sprechlage einnehmen soll. Zudem soll dargelegt werden, ob die Stimme des Sprechers dem Akteur ähneln soll und ob jeder Protagonist seine eigene Sprecherstimme zugeordnet bekommen soll.

Manchmal benötigt der Autor keinen Sprecher, sondern kann auf die Übersetzung eines Dolmetschers im O-Ton zurückgreifen. Auf die Rolle des Dolmetschers im Feature und seiner Übersetzungen wird zum Abschluss dieses Kapitels eingegangen.

5.3.3.1 Reproduktion

Kehren wir noch einmal zum Beispiel 6 zurück. In ihr berichtet ein russischer Veteran über sein Kriegstrauma. Mehrmals bricht seine Stimme, er stockt, schluchzt. Der Sprecher imitiert

²⁶ Es erscheint jedoch journalistisch fragwürdig, ob es sinnvoll ist, Mutmaßungen „ins Blaue hinein“ zu äußern.

die Gefühlsregungen des alten Mannes. Er seufzt, variiert die Sprechdynamik, Lautstärke und Satzmelodie. Mit dieser Sprechhaltung versucht der Autor sehr nah am Akteur zu sein.

Alle der im Laufe dieser Arbeit interviewten Personen warnen vor einem Imitieren der inneren Haltung durch den Sprecher. Malte Jaspersen ist der Meinung, dass die deutsche Stimme ausschließlich die verbale Bedeutung des fremdsprachigen O-Tons transportieren sollte. Der Sprecher habe eine neutrale, indifferente Haltung einzunehmen – die Übersetzung als akustischer Untertitel sozusagen.

Die Originalemotion könne man gar nicht nachempfinden, meint Udo Zindel. Schließlich sei der Sprecher ja nie im Krieg gewesen.

Karin Hutzler sieht die Gefahr, dass zuviel vom Original verloren gehen könne und eine zu dynamische Übersetzerstimme den O-Ton „totschlage“. Ein emotionaler O-Ton in Verbindung mit einer empathischen Übersetzung bewirke nur eine schräge Doppelung. Die Emotionen sollen ausschließlich über den O-Ton transportiert werden.

Das bedeutet also, dass emotionale O-Töne besonders knapp übersetzt werden sollten, damit umso mehr O-Ton freistehen kann (UZ).

Eine zurückhaltende Stimme sei erst recht bei emotional gefassten Akteuren angebracht, sagt Helmut Kopetzky. Der Akteur solle den Hörern keine Emotionen vormachen, da er sonst Klischees bedienen könnte. Eine verzweifelte Mutter müsse nicht unbedingt schreien. Es könne viel dramatischer erscheinen, wenn ein Akteur über etwas Schreckliches mit ruhiger Stimme berichte.

Wolfram Wessels sagt, dass unter bestimmten Umständen eine emotionale Sprechhaltung, die am Akteur orientiert sei, funktionieren könne. Angenommen in einem Feature bediene sich der Autor der O-Töne und Zitate eines fremdsprachigen Akteurs und lasse die Übersetzungen vom gleichen Synchronsprecher einsprechen, um dem Hörer die Quellenzuordnung zu erleichtern. Der Schauspieler könne nun den O-Ton imitierend übersetzen und die Zitate in neutraler Stimmlage vortragen, um die Verschiedenheit der Quellen zu unterstreichen. Auf alle Fälle müsse der O-Ton freistehen, um von der empathisch vorgetragenen Übersetzung nicht erdrückt zu werden.

Auch sind sich die Fachleute einig, dass die gesprochenen Übersetzungen sich am Rhythmus und Tempo des fremdsprachigen O-Tons orientieren müssen.

Daher spielt Malte Jaspersen den Sprechern vor der Aufnahme die O-Töne vor, damit sie sich in den Sprachduktus des Akteurs einhören können.

Karin Hutzler sieht dagegen im Vorspielen der O-Töne die Gefahr, die Schauspieler könnten versuchen, den Akteur nachzuahmen. Stattdessen gibt sie während der Aufnahmen den Synchronsprechern die gewünschte Rhythmik und das Tempo durch Regieanweisungen vor.

Jens Jarisch ist bei seinem Feature „Lifestyle“ einen völlig anderen Weg gegangen. Er holte sich Laiensprecher aus den jeweiligen Kulturkreisen der Akteure ins Studio. Die Sprecherin der Fabrikarbeiterin Mai, war eine nordvietnamesische Studentin. Im Studio hörte sie über Kopfhörer die O-Töne und übersetzte spontan. Dadurch, erhofft sich der Autor, seien die Übersetzungen besonders authentisch gestaltet, da die Sprecherin bei der Übertragung ins Deutsche, ihren kulturellen Hintergrund eingebracht hätte.

5.3.3.2 Einsatz von Synchronsprechern

5.3.3.2.1 Anzahl

Andreas Boueke glaubt, dass der Einsatz von separaten Sprechern die Attraktivität der Sendung erhöhe. Zudem würde eine klare Trennung zwischen Erzählertext und Akteurstext gezogen, die verdeutliche, dass es sich bei der Übersetzung nicht um eine Interpretation des Autors handle.²⁷

Auch Udo Zindel glaubt, dass mehrere Stimmen ein Stück radiophoner machen können. Es gelte jedoch wirtschaftliche Aspekte zu bedenken, da das Engagement von professionellen Schauspielern sehr kostspielig sei.

Karin Hutzler empfiehlt mehrere Sprecher einzusetzen, wenn die gleichen Akteure mehrere Male im Feature auftauchen²⁸. Dadurch seien die einzelnen Akteure erstens besser voneinander zu unterscheiden und zweitens leichter wieder zu erkennen. Umgekehrt können mehrere Akteure, die nur punktuell auftauchen und als Person wenig präsent seien von einer Sprecherstimme übernommen werden. Dies gelte besonders für Akteure, deren Stimmen ähnlich klingen, oder die eine gemeinsame Funktion haben (z.B. Illustrationsfunktion).

Helmut Kopetzky warnt davor, zu viele Stimmen einzusetzen. Im Radio präsentiere eine Stimme immer einen Menschen. Würde beispielsweise bei einem Gruppeninterview jeder einzelne Akteur eine eigene Stimme zugeteilt bekommen, würde das dem Hörer eine Verdoppelung der Anwesenden suggerieren, was der realen Interviewsituation nicht entspräche. Eine intime Gesprächssituation am Kamin könne so in eine „Kakophonie der Stimmen“ ausarten.

Auch Wolfram Wessels bevorzugt die Verwendung eines Sprechers, wenn viele Akteure in der Sendung zu Wort kommen, da die Gefahr bestünde, der Hörer könne die vielen Stimmen durcheinander bringen. Besonders bei Collagen sei es angeraten, die Verwendung von einigen wenigen Sprecherstimmen in Erwägung zu ziehen.

²⁷ Hörbeispiel: „Kein Müll! Kinder! Straßenjungen in Guatemala“ von Andreas Boueke SWR 2 Dschungel 2004

²⁸ Hörbeispiel: „Love Police“ von Krister Moltzen; Deutsche Fassung: Karin Hutzler SWR 2 Dschungel 2007

5.3.3.2 Zuteilung

In der Regel werden die Sprecher den Akteuren nach dem Klang ihrer Stimme (hell/tief) zugeordnet (WW, KH).

Jens Jarisch hat sich in seinem Feature „Lifestyle – Warum Vietnamesen keine Adidaschuhe tragen“ für Sprecher entschieden, die aus dem Kulturkreis der Akteure kommen und eine entsprechende Spracheinfärbung im Deutschen haben. Es verstärke den Bezug zwischen Akteur und Sprecherstimme, meint Jarisch. Zudem habe der Hörer beim Einsatz eines solchen Sprechers für kurze Zeit das Gefühl, als ob er tatsächlich die Fremdsprache verstehe. Malte Jaspersen gibt zu bedenken, dass diese Methode nicht bei allen Fremdsprachen funktioniere. So glaubt er, dass es bei einem japanischen Akzent zu Verständnisschwierigkeiten kommen könne.

5.3.4 Umgang mit Dolmetschern

Der Autor Andreas Boueke meidet den Gebrauch von Dolmetschern. Ein Journalist solle der Sprache des Landes, in dem er recherchiert, mächtig sein. Ansonsten sei es schwierig für ihn überhaupt etwas vom Land zu erfahren, da er vom Dolmetscher grundsätzlich nur gefilterte Aussagen bekomme und mit den Menschen nicht in direkten Kontakt treten könne. Zudem hindere die Verwendung eines Dolmetschers die Interviewten, in eine Erzähllaune zu kommen, da sie ständig unterbrechen müssen, um dem Dolmetscher die Gelegenheit zu geben, zu übersetzen. Um aber auch Menschen, die nur seltene Sprachen beherrschen, zu Wort kommen zu lassen, bleibe dem reisenden Journalisten letztendlich nichts übrig, als sich mit dem Thema auseinander zu setzen.

Wenn ein Autor die Inanspruchnahme eines Dolmetschers beschließt, so kann die Wahl des Dolmetschers für das Gelingen des Features entscheidend sein. Es bringe nichts, einen „steifen Konferenzübersetzer“ mit auf die Recherchereise zu nehmen, der die Interviewpartner daran hindere in Erzählstimmung zu kommen (HK). Der Dolmetscher muss also neben sprachlichen auch bestimmte soziale Fertigkeiten mitbringen.

Hat der Autor einen Dolmetscher bei seiner Recherchereise dabei, muss er sich anschließend entscheiden, ob er die Stimme des Dolmetschers in die Sendung hereinnimmt, oder ob er sie aus den O-Tönen vollständig ausschneidet.

Die Hereinnahme des Dolmetschers knüpft Malte Jaspersen an bestimmte Bedingungen. Er solle eine schöne, angenehme Stimme haben, sowie gut und hörerfreundlich übersetzen. Es komme jedoch vor, dass der Dolmetscher des Deutschen nicht mächtig sei und in andere Sprachen, z.B. ins Englische übersetze. Englische Übersetzungen, sollten herausgeschnitten werden, da man den Akteur sukzessiv übersetzen würde. Ratsamer sei es den Akteur direkt durch einen Sprecher übersetzen zu lassen (MJ).

Eine sukzessive Übersetzung benötigt einen größeren Zeitraum, da noch eine dritte Sprache ins Spiel kommt, die zwischen der Sprache des Akteurs und der Leitsprache des Features vermittelt. Es gibt jedoch Gründe, die den Zeitaufwand einer sukzessiven Übersetzung rechtfertigen. Andreas Boueke lässt zu Beginn seines Features „Arm, aber solidarisch – Die junge Mayafrau Maria Ixcoy“ einen in der Mayasprache Quiché gesprochenen O-Ton der Mutter der Hauptprotagonistin 17 Sekunden lang frei stehen. Danach übersetzt die Tochter ins Spanische, das wiederum vom Deutschen over-voiced wird. Boueke lässt die Mayasprache frei stehen, um den Hörer die wahrscheinlich noch nie gehörte Sprache erleben zu lassen und die Tochter übersetzen, um sie als Protagonistin einzuführen.

Helmut Kopetzky zieht es vor, Dolmetscher ein Teil der Erzählung werden zu lassen, in der er neben seiner Übersetzungstätigkeit z.B. auch die Handlung vorantreibt oder Aussagen der Akteure einordnet und bewertet. Ein Beispiel ist das in dieser Arbeit bereits zitierte Stück „Auch ich war ein Bittschön“, in dem die tschechische Dolmetscherin den Spuren ihrer Kindheit nachgeht.

Wenn der Autor beschließt die Stimme des Dolmetschers im O-Ton zu belassen, dann muss er in der Sendung erklären wer da spricht (HK). Im Manuskript könne der Dolmetscher nur eine Hilfsfunktion haben, doch in der Sendung sei die Stimme des Dolmetschers den anderen gegenüber in jedem Fall gleichberechtigt.

Berichtet der Journalist aus Ländern mit eingeschränkter Presse- und Meinungsfreiheit, möchte Udo Zindel wissen, welchen persönlichen Hintergrund der Dolmetscher hat. Schließlich könne er vom Regime gestellt sein und die Beiträge der Akteure in seinen Übersetzungen manipulieren.

Auch beim Schnitt stellen seltene Sprachen ein Problem dar, bemerkt Andreas Boueke. Beim Schneiden von O-Tönen in z.B. Maya-Sprachen sei es schwer abzuschätzen, welcher Satz welche Bedeutung habe, wo ein Satz anfangen, wo er aufhören. Zudem sei die Qualität der Übersetzungen des Dolmetschers kaum überprüfbar. Eine professionelle Übertragung ins Deutsche durch einen Fachmann sei zu zeit- und kostenaufwendig (UZ).

Eine besondere Art des Umgangs mit Dolmetschern im O-Ton wählt Jens Jarisch in seinem Feature „Lifestyle“.

Beispiel 7

„Lifestyle – Warum Vietnamesen keine Adidas-Schuhe tragen“.

Der Autor möchte herausfinden wo und unter welchen Umständen der Laufschuh Lifestyle der Marke Adidas hergestellt wird. Zu diesem Zweck reist er nach Vietnam und trifft die junge

Fabrikarbeiterin Mai. Der Vietnamese Tuan, der einige Zeit in Deutschland gearbeitet hat, hilft ihm bei der Kontaktaufnahme und der Übersetzung.

Atmo (feistehend): *Straßenlärm, ein Fernseher läuft 9 Sekunden*

Erzähler: Am Rand einer der großen Transportstraßen, auf denen unaufhörlich die großen Fabrikcontainer zum Hafen rollen, sitzen Jungs, die den Tag lang Holzklappstühle für IKEA hergestellt haben in ihren Arbeitsklamotten herum und lachen und rauchen.

Atmo (freistehend): *5 Sekunden*

Erzähler: Hinter dem Fernseher liegt ein Gang mit sechs oder sieben Zimmertüren. In einem der Zimmer wohnt Mai.

Mai: *Vietnamesisch 23 Sekunden*

Tuan: Adidas... Adidas... It's a sehr sehr, it's a sehr sehr gut Qualität. Es ist seh gut Qualität und sehr schöne Form. Sehr schöne Form. Eigent... braucht sie is a nicht Adidas oder Nike. Sie brau is a nur eine schöne Schuhe aber sicher 30

Mai: *Vietnamesisch 11 Sekunden dann heruntergeblendet*

Übersetzerin: Ich komme aus der Provinz Dingsang. Nach der zwölften Klasse hab ich meinen Schulabschluss gemacht, dann bin ich hierher ich die Stadt gezogen, um zu arbeiten. Natürlich ist das Leben auf dem Land besser. Dort sind meine Eltern, Großeltern, meine Freunde und Nachbarn. Nur wegen des Geldes muss ich in die Stadt ziehen. Das mach ich nicht freiwillig. Das Leben hier ist nicht so wie das auf dem Land. Ziemlich kompliziert, unruhig und nicht warmherzig. Auf dem Land gibt es nicht so viele Sachen, aber es gibt Gefühle.

Erzähler im O-Ton: Ist die Arbeit hier besser, als auf dem Land?

Übersetzerin: Welche Arbeit schwerer ist, kann man nicht sagen. Denn wenn ich auf dem Feld arbeite, gehört die Arbeit zu mir. Ich kann arbeiten wann ich will und wenn ich müde bin, kann ich einfach nach Hause gehen. Das

ist mein Recht. Das ist aber nicht so, wenn ich für die anderen arbeite. Ich muss pünktlich sein und ich muss immer arbeiten.

Atmo (freistehend): *4 Sekunden*

Erzähler: Die letzten neun Monate hat Mai von morgens bis abends weiße Schnürsenkel in Adidasschuhe gefädelt. 5

Jens Jarisch nutzt zuerst die Stimme des Dolmetschers im O-Ton, um einen Teil des Inhalts ins Deutsche übersetzen zu lassen. Später übernimmt eine Sprecherin. Allerdings kann man in diesem Fall nicht wirklich von dolmetschen sprechen, da der Inhalt der Übersetzung keinen Sinn ergibt. Es ist zudem kognitiv sehr anstrengend den Worten Tuans zu folgen. Das Ziel des Autors ist es nicht, den Inhalt zu transportieren, sondern mit der schlechten Übersetzung Annäherungsschwierigkeiten zu zeigen, die ein deutscher Journalist im vietnamesischen Sweatshop-Millieu habe. Er hätte auch sagen können, dass es schwierig sei, sich mit Vietnamesen zu verständigen, doch ein Feature mache sich interessant, wenn es etwas zeige, sagt Jarisch. Im Verlauf der Szene setzt er schließlich eine Sprecherin ein, um auch wichtige Inhalte übermitteln zu können.

5.3.5 Fremdsprachige O-Töne ohne Übersetzung

In einigen Features sind O-Töne aufzufinden, die überhaupt nicht übersetzt werden. Sie lassen sich zwei Gruppen zuordnen. Entweder setzt der Autor gewisse Fremdsprachenkenntnisse beim Hörer voraus, insbesondere im Englischen ist das öfter der Fall, oder der Verfasser möchte mit der fehlenden Übersetzung eine bestimmte Aussage treffen.

5.3.5.1 Fremdsprachenkenntnisse werden vorausgesetzt

Beispiel 8

Autonome "Mai-Festspiele" – Der gelebte Widerspruch Helmut Kopetzky

Der Autor thematisiert das Demonstrations- und Gewalt-Ritual der Autonomen Szene am 1. Mai im Stadtteil Berlin-Kreuzberg. Im Gespräch mit Autonomen verschiedener Richtungen versucht er herauszufinden, wofür sie leben. Bei seinen Recherchen trifft er auch auf eine internationale Gruppe europäischer Ethnologen, die während der Krawalle Feldforschung betreiben.

(..)

- Erzähler: First of May traditions in Berlin Kreuzberg. 16 internationale Ethnologen treiben Feldforschung.
- O-Ton/Erzähler: Which people are they according to your observations?
- O-Ton/Akteur 1: Like, we´re acting like we are brutal that we like violence.
- O-Ton/Erzähler: They´re acting like? Is there any message that you get from those people?
- O-Ton/Akteur 2: Just some young people come out on the first of May and they say ok I am against. I want freedom and that´s all. We can call these demonstrations like a ritual because people every year are coming just to say something and then whole year ok. And then it´s like the tension is released.
- Erzähler: Schlachtenbummler.
- O-Ton/Akteur 3: Eigentlich bin ich hier extra von Stuttgart angereist. Wollt da mal dabei sein.
- O-Ton/Erzähler: Du bist von Stuttgart hier?
- O-Ton/Akteur 3: Ja. Von Stuttgart noch mal 40 Kilometer weiter.
- (..)

Die englischsprachigen O-Töne der ersten beiden Akteure werden nicht übersetzt. Sie werden lediglich vom Erzähler einleitend benannt. Zwar bringen die Beiträge der Ethnologen inhaltlich nichts Neues, doch der Hörer, der dem Englischen nicht mächtig ist, könnte womöglich wissen wollen, wie das Phänomen Mai-Krawalle aus ethnologischer Perspektive gedeutet wird.

Die Leitsprache sei zwar Deutsch, sagt Helmut Kopetzky, doch bei Hörern des Kultur- und Informationsradios, in dem Features laufen, könne man von englischen Grundkenntnissen ausgehen. Einfache englische Sätze, die erzählerischen Inhalt transportieren, könne man daher unübersetzt stehen lassen. Ein Vorteil dieses Verfahrens sei, dass das Tempo der

Sendung nicht gedrosselt würde. Es müsse aber darauf geachtet werden, dass wichtige Inhalte auf Deutsch wiederholt würden.

Wolfgang Bauernfeind warnt davor, Englischkenntnisse bei den Hörern voraus zu setzen. Gerade in Ostdeutschland, wo die Menschen früher statt Englisch Russisch in den Schulen lernten, würde diese Methode viele Hörer ausschließen.

5.3.5.2 Fehlende Übersetzung als inhaltliche Aussage

Fehlende Übersetzungen bei fremdsprachigen O-Tönen müssen nicht bedeuten, dass der Hörer das Original selber übersetzen muss. Im Folgenden soll anhand von drei Beispielen von Helmut Kopetzky gezeigt werden, wie mit fremdsprachigen O-Tönen ohne jegliche Übersetzung trotzdem eine Aussage getroffen werden kann.

Beispiel 9:

Hinauf! Irland steigt auf den heiligen Berg Croagh Patrick

Helmut Kopetzky

Jedes Jahr steigen am letzten Juli-Sonntag 30000 Pilger auf den heiligen Berg der Iren, den 800 Meter hohen Croagh Patrick. Der Autor pilgert mit und führt Gespräche mit Pilgern, Organisatoren der Pilgerfahrt und Bewohnern des angrenzenden Dorfes. Auf dem Pilgerweg trifft der Autor auf einen schwätzenden Iren.

Atmo: Stimmengewirr, Schritte auf einem Pfad

O-Ton: *Ein irischer Pilger spricht ohne Pause mit schneller, monotoner Stimme 75 Sekunden lang.*

Erzähler

(über den O-Ton montiert): Es gibt Pilger, die wirst Du nicht los. Die kleben an Dir. Und sie schwätzen und schwätzen... Wo nimmt der bloß die Luft her?

Der O-Ton belegt die vom Autor benannte Geschwätzigkeit des Pilgers. Der Autor überlässt den Hörern keine Wahl und tischt ihnen diesen langen unverständlichen O-Ton auf. Auch sie werden diesen Pilger nicht los. Auch an ihnen klebt er. Die fehlende Übersetzung entlarvt das Gerede des Pilgers als leere, nervende Worthülsen.

Beispiel 10

Hinauf! Irland steigt auf den heiligen Berg Croagh Patrick

Helmut Kopetzky

Auf dem Gipfel des 800m hohen Berges, beschreibt der Autor die dortige Stimmung.

(...)

Atmo: Windgeräusche, Stimmengewirr, Schritte auf Steinen, ein Kaplan predigt 16

Erzähler: Der Wind ist scharf und kalt und riecht nach Atlantik. Zweitausend Leute drängen sich auf dem Plateau. Kein Gott hier oben und kein Heiliger. Ein frierender Kaplan liest in schlechtem Schulirisch die Messe. Zwanzig Priester teilen sich den Job im Halbstundenrhythmus. Gleich daneben wird gebeichtet.

O-Ton: *Predigt auf Gälisch ... Halleluja. Halleluja. Amen.*

*Der Kaplan und die Gemeinde sprechen zusammen ein Gebet.
Amen. 48 Sekunden*

Erzähler: ... und küsst die Steine. Um die kleine Kirche kreist man fünfzehn Mal, wenn´s noch geht. Dann trägt man seinen Kummer in das Tal zurück. 10

Der Autor schildert in seinem Text auf sehr nüchterne Weise den Höhepunkt der Pilgerfahrt, nämlich die Ankunft auf dem Gipfel des Croagh Patrick. Ein ungemütlicher („Der Wind ist scharf und kalt ...“, „Ein frierender Kaplan ...“), entzauberter Ort („Kein Gott hier oben und kein Heiliger.“) an dem die Gläubigen in Massen („Zweitausend Leute drängen sich ...“) an mehreren Stationen wie am Fließband („Gleich daneben wird gebeichtet.“) mehr schlecht als recht („... schlechtem Schulirisch...“) abgefertigt werden. Er lässt die Predigt und das Gebet 44 Sekunden lang freistehen. Der Hörer bekommt so die Möglichkeit diese widersprüchliche Situation zwischen Spiritualität und Massenabfertigung auf sich wirken zu lassen. Der feierliche Ton des Kaplans, das Murmeln der Gemeinde und die international verständlichen Schlüsselwörter „Halleluja“ und „Amen“ identifizieren den O-Ton deutlich als Predigt und Gebet.

Beispiel 11

**„Auch ich war ein `Bittschön´“ – Ortstermin im früheren Sudetenland
Helmut Kopetzky**

Der Autor macht sich auf eine Reise in die eigene Vergangenheit. Er besucht, zusammen mit einer Kollegin des tschechischen Rundfunks sein Geburtshaus im früheren Sudetenland, das

heute Teil der Tschechischen Republik ist. In der folgenden Szene befindet sich der Autor in seinem Geburtshaus in Šumperk, wo er seit seiner Vertreibung im Kindesalter nicht mehr gewesen war. Im O-Ton sind der aktuelle Hausbesitzer und Kopetzky's Dolmetscherin zu hören.

(...)

O-Ton:

Hausbesitzer: Mi sme zaplatili tenkrát, maminka zato zaplatila mislim ale 120.000. 6

Dolmetscherin: Ich denke, meine Mutter hatte damals 120.000 Kronen für dieses Haus bezahlt.

Erzähler im O-Ton: An den Staat?

Hausbesitzer: Staat, no.

Dolmetscher: Das war viel Geld.

O-Ton: Man hört ein 12 Sekunden lang eine freistehende Unterhaltung zwischen Hausbesitzer und Dolmetscherin. Nach 12 Sekunden beginnt der Erzählertext, der O-Ton wird sehr langsam ausgeblendet

Erzähler: Während ich so zuhörte und nichts verstand, wanderten die Augen durch die Obstgärten der Nachbarhäuser auf die Straße, zu den Hügeln. Lebenslang vertraute Ansichten, Kalenderbilder, Postkartenmotive. Ein Gemisch aus Erzähltem und Erinnerungen, meine Heimat.

O-Ton vollständig ausgeblendet. Insgesamt 45 s unübersetzter O-Ton.

(...)

Erstens unterstützt die fehlende Übersetzung die Aussage des Autors, er verstehe das Gesagte nicht. Zweitens bezeichnet der Autor im Text seine Heimat als „Gemenge aus Erzähltem und Erinnerungen“. Dadurch erzählt die übersetzte O-Ton-Sequenz, dass ihm diese Heimat fremd geworden sei und erzeugt auch beim Rezipienten, der kein Tschechisch versteht, ein Gefühl der Fremdheit.

6 Diskussion

Die im vierten Kapitel aufgeworfene Frage nach Alternativen zur Voice-Over-Methode, wurde bereits in der Darstellung der dialogischen Verfahren und Mischformen beantwortet. Wie steht es aber mit der Frage nach der optimalen Umgangsform mit fremdsprachigen O-Tönen?

Der klassische Voice-Over überdeckt den Großteil des O-Tons und erhält den radiophonen Reichtums des O-Tons nicht. Er ist daher keine geeignete Methode für die Charakterisierung eines Akteurs. Die meisten interviewten Experten lehnen ihn im Feature ab.

Allerdings ist eine Beschreibung des Akteurs nicht notwendig wenn es ausschließlich um den sprachlichen Inhalt des O-Tons geht. Es ist auch vorstellbar, dass ein Autor durch den Einsatz des Voice-Overs Distanz zu den Aussagen des Akteurs ausdrücken möchte. Schließlich „quatscht“ er ihn zu, schneidet ihm das Wort ab.

Bessere radiophone Auflösungen werden mit dialogischen Verfahren erreicht. Sie geben den O-Tönen einen größeren Raum, lassen sie nahezu vollständig freistehen. Mit der Verwendung von langen O-Ton-Blöcken gibt der Autor dem Protagonisten viel Raum, in dem jedes seiner Worte Gewicht hat, da keine darüber gelegte Übersetzung ablenkt. Die Technik sollte also bei besonders attraktiven, z.B. emotionalen O-Tönen eingesetzt werden. Der Autor kann aber durch lange freistehende Blöcke seinen Respekt vor dem Akteur ausdrücken oder die Wichtigkeit des Akteurs hervorheben, weil er ihm nicht wie beim Voice-Over ins Wort fällt. Der Autor sollte sich gut überlegen, ob er diese Technik anwenden möchte. Sie kostet viel Sendezeit und birgt die Gefahr, das Tempo der Sendung zu verlangsamen. Letztendlich müssen die Form des O-Tons und sein Inhalt so interessant sein, dass sie den Hörer über längere Zeit bei der Stange halten können.

Das verdichtete Blockverfahren kann das Tempo und die Dynamik einer Sendung hoch halten und Sendezeit sparen. Obwohl in diesem Fall die O-Töne vollständig freistehen, kann sich der Hörer nicht in die Stimme einhören, da durch viele Schnitte der O-Ton verkürzt und der charakteristische Sprachduktus des Akteurs verfälscht wird. Eine Kombination aus langen und kurzen Blöcken ist vorstellbar, wenn der Autor dem Hörer zu Beginn des O-Tons Gelegenheit geben will sich mit der Akteursstimme vertraut zu machen, um anschließend durch Verdichtung das Tempo der Sendung zu beschleunigen.

Die eleganteste aber schwierigste und zeitaufwendigste Methode ist wohl die dialogische Verzahnung, da durch sie die Authentizität des O-Tons in besonders hohem Maße erhalten bleibt. In die Sprechpausen des Akteurs werden knappe Übersetzungen eingeschoben, so dass möglichst viel des ungekürzten O-Tons freisteht und somit Original und Übersetzung zu einem Gesamtklang verschmelzen. Der natürliche Sprachduktus des Akteurs und das Tempo

der Erzählung bleiben erhalten. Da die Übersetzungseinschübe sehr kurz sein müssen, können keine komplexen Zusammenhänge sprachlich dargestellt werden. Die Methode eignet sich daher primär für die Charakterisierung des Akteurs.

Es ist zu betonen, dass die dialogische Verzahnung eine sehr aufwendige Methode ist, für die viel Produktionszeit benötigt wird. Unsauberes Arbeiten kann zu „Tonbrei“ führen. Zudem verlangt diese Methode gute Rezeptionsbedingungen beim Hörer.

Je nach Länge des ausgeblendeteten O-Tons ist die Methode näher am dialogischen Block-Verfahren oder am Voice-Over. Ist der O-Ton-Block vor seiner Ausblendung einige Sätze lang zu hören, wird dem Charakter des Akteurs Raum gegeben. Der Hörer hat Zeit, sich mit der Stimme auseinanderzusetzen. Wird der Einspieler gleich nach den ersten Worten des Akteurs heruntergedreht, liegt die Bedeutung primär auf seinen sprachlichen Äußerungen, die in der Übersetzung transportiert werden. Gemein ist beiden Varianten, dass ein Teil der nachfolgenden Übersetzungen nicht im O-Ton belegt ist. Angenommen, der Autor kann oder will die Übersetzungen nicht vollständig belegen, so hat er die Möglichkeit, dem Hörer die Unvollständigkeit des O-Tons signalisieren. Dies ist eine transparente Alternative zu Übersetzungen, die der Autor inkongruenten O-Tönen zuordnet, während er davon ausgeht, dass der Hörer die Abweichung nicht registriert. Weitere Gründe für die Ausblendung können sein, dass Sendezeit gespart werden muss, oder dass die Übersetzung ohne ablenkende O-Ton-Unterlegung hörbar sein soll. Es bleibt festzustellen, dass das Ausblenden eines O-Tons ein unnatürliches Ende einer sprachlichen Handlung ist, vergleichbar mit einem Schnitt an einer Stelle, an der die Stimme „oben“ ist. Der Autor sollte sich darüber im Klaren sein, dass er mit dem Ausblenden des O-Tons den Akteur förmlich „abwürgt“.

Die Insel-Methode ist eine einfache Montageform, die Sendezeit spart. Sie ist ein Kompromiss zwischen dialogischer Verzahnung und Voice-Over. Durch sie können auch komplexe Zusammenhänge in der Übersetzung erzählt werden, ohne ganz auf Einblicke in die Stimme des Akteurs zu verzichten. Als O-Ton-Inseln bieten sich emotionale Sequenzen, prägnante Sätze, international verständliche Schlüsselwörter oder das Ende eines alten und der Beginn eines neuen Sinnabschnitts an.

Die Inhalte der Übersetzungen sollten im O-Ton belegt sein. Ansonsten besteht vor allem bei geläufigen Fremdsprachen wie Englisch und Französisch die Gefahr, dass der sprachlich versierte Hörer den „Betrug“ merkt. Der Hörer könnte darüber ins Grübeln kommen, anstatt der Geschichte zu folgen. Im schlimmsten Fall wird er der Aussage des Journalisten misstrauen.

Grundsätzlich hat der Featureautor die Möglichkeit, die Übersetzung des fremdsprachigen O-Tons in direkter oder indirekter Rede wiederzugeben. Durch eine erzählende Übersetzung kann der Autor stärker den Erzählfluss kontrollieren und mit der Übersetzung gleichzeitig den

Gesprächspartner charakterisieren. Allerdings schafft die indirekte Rede automatisch Distanz zum Akteur. Durch die direkte Rede baut der Autor Nähe zum Akteur auf. Der Sprecher schlüpft in seine Haut.

Die sprachliche Gestaltung der Übersetzung hängt vom Featuregenre ab. Im subjektiven, erzählerischen Feature sollte sie nah am Original formuliert werden. In einigen Fällen können aber auch freie Übersetzungen den O-Ton authentischer wiedergeben. Zusammenfassende Übersetzungen können verwendet werden, wenn die Übermittlung von abstrakten Inhalten und nicht der Akteur im Mittelpunkt steht. Der Autor kann aber auch eine Wertung durch die sprachliche Gestaltung der Übersetzung vornehmen. Beispielsweise kann er eine Übersetzung in gestelzter Sprache aufsetzen, um einen notorischen Rechthaber zu charakterisieren.

Der Einsatz zusätzlicher Sprecher neben dem Erzähler kann eine Sendung attraktiver und radiophoner gestalten. Ein Sprecherwechsel sorgt für akustische Abwechslung, markiert unterschiedliche Sprecherrollen, z.B. Erzähler/Akteur/Zitator und macht Akteure voneinander unterscheidbar. Allerdings gilt nicht der Grundsatz, je mehr Sprecher desto besser. Die Verwendung von mehreren Sprechern macht nur Sinn, wenn die Akteure innerhalb des Features mehrmals auftauchen. Bei punktuell erscheinenden Protagonisten würde eine hohe Sprecheranzahl den Rezipienten eher verwirren. Zudem ist bei O-Tönen, in denen mehrere fremdsprachige Akteure auftreten, zu bedenken, dass der Einsatz von zusätzlichen Sprechern eine Verdoppelung der Stimmen bedeuten würde, die den Hörer durcheinander bringen könnte. Die Beschränkung auf nur eine Erzählerstimme hat den Vorteil, dass die Sendung an Einfachheit gewinnt. Zudem hält sie die Produktionskosten niedrig, da der Einsatz jedes zusätzlichen professionellen Sprechers teuer ist.

Die Sprachmelodie und -dynamik des Akteurs sollte in der Übersetzung nicht imitiert werden. Eine zurückhaltende und neutrale Sprechhaltung belässt den originalen Emotionen im O-Ton mehr Gewicht. Dagegen sollte sich der Rhythmus des Sprachdukus des Akteurs in der reproduzierten Übersetzung widerspiegeln. Selbstverständlich genießt der Autor die Freiheit die Synchronsprecher anderweitig zu instruieren, wenn er eine bestimmte Aussage damit machen will.

Die Verwendung eines Dolmetschers im O-Ton sollte an die Hörerfreundlichkeit seiner Stimme und seiner Übersetzungen geknüpft sein. Sukzessive Übersetzungen sind umständlich und sollten vermieden werden. Allerdings können auch mit unverständlichen Übersetzungen eines Dolmetschers oder mit der Offenlegung einer sukzessiven Übersetzung journalistische Aussagen im Feature getroffen werden.

Zumindest die wichtigsten Aussagen eines englischen O-Tons müssen übersetzt werden, um Hörer nicht auszuschließen. Umgekehrt kann der Autor Nähe zu englischsprachigen Hörern

aufbauen. Sie könnten sich geschmeichelt fühlen, dass ihnen das Verständnis von englischsprachigen Aussagen zugetraut wird.

Dagegen sind andere Fremdsprachen nicht ausreichend verbreitet, als dass Grundkenntnisse beim Hörer vorausgesetzt werden könnten.

Die oben aufgeführten Beispiele verdeutlichen, dass fremdsprachige O-Töne unübersetzt belassen werden können, solange sie keine sprachliche Aussage transportieren.

In der Bewertung wird deutlich, dass es die optimale Umgangsform für fremdsprachige O-Töne nicht gibt. Wie hier im Speziellen, gilt auch für das Feature im Allgemeinen, dass alles erlaubt ist. Der Autor muss sich fragen, welche Methode seine Aussage am besten befördert. Jede Umgangsform hat im Feature ihre Berechtigung. Es gibt keine falschen Methoden. Es gibt lediglich Techniken, die falsch eingesetzt werden. Beispielsweise ist es ungünstig, einen O-Ton zu over-voicen, wenn die Absicht des Autors die Charakterisierung des Akteurs ist. Somit ist die Übersetzung und ihre Montage ein eigenständiges Gestaltungsmittel des Features, mit dem eine Aussage getroffen werden kann. Der Autor ist gefordert, kreativ mit fremdsprachigen O-Tönen umzugehen und immer wieder neue Umgangsformen zu entwickeln. In manchen Fällen kann sogar eine fehlende Übersetzung eine Ausdrucksform sein.

7 Fazit

Das Thema dieser Arbeit war der Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen in Radio-Features, mit der Absicht, unterschiedliche Methoden des Einsatzes aufzuzeigen. Zudem wurde die Frage aufgeworfen, ob es eine optimale Umgangsmethode für fremdsprachige O-Töne in Features gebe.

In den einzelnen Kapiteln wurden die für den Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen relevanten Aspekte Feature, O-Ton und fremdsprachiger O-Ton ausführlich dargestellt. Danach sind Fragestellungen und Untersuchungsmethoden entwickelt worden. Die daraus hervorgegangenen Ergebnisse wurden vorgestellt und bewertet.

Abschließend werden nun die gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst und mit einem Schlusskommentar bewertet.

Im ersten Kapitel wurde beschrieben, dass das Radio-Feature eine Mischform ist, deren Inhalt journalistisch recherchiert und dann zum Teil mit künstlerischen Mitteln aufbereitet wird. Anhand eines Schaubilds wurde verdeutlicht, dass sich erstens die Form eines Features zwischen objektiver Berichterstattung und subjektiver Erzählung, zweitens seine Themenbreite zwischen bedeutenden Nachrichten und regionalen Randereignissen und drittens die Umsetzung zwischen Autorentext und radiophonen Gestaltungsmitteln bewegt.

Der O-Ton ist das Hörfunkspezifische Instrument *par excellence*, da er Akteure, Gegenstände und Ereignisse authentisch zum Klingen bringen kann.

Der O-Ton basiert auf akustischem Ausgangsmaterial, das auf einem Datenträger aufgezeichnet wurde und darauf folgenden Bearbeitungsschritten unterliegt. Die Aufnahme wird manipuliert, d.h. dass ihre zeitlichen und qualitativen Eigenschaften verändert werden. Durch die Herausstrennung einer Sequenz aus dem Ausgangsmaterial wird sie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen. In einer Sendung wird sie einem Autorentext oder anderen O-Tönen gegenübergestellt und so in einen neuen Zusammenhang eingeordnet. Dieser neue Zusammenhang muss der ursprünglichen Aussage des Akteurs entsprechen. Der O-Ton stützt eine journalistische Aussage. Seine Quelle und Entstehungszeit müssen benannt werden.

O-Töne belegen entweder eine journalistische Aussage oder die journalistische Aussage erschließt sich aus ihnen selbst (selbstständiger Informationsträger). Eine Aussage kann durch den Inhalt (Sprache) des O-Tons oder durch seine Form (sprecherische und räumliche Informationen) getroffen werden. Aufgrund seiner Authentizität ist der O-Ton für den Hörer besonders attraktiv und hat in der Sendung auch eine dramaturgische Funktion.

Ein besonderer Fall des O-Tons ist der Fremdsprachige. Der sprachliche Inhalt ist dem Rezipienten in der Regel nicht erschließbar. Dieser Mangel kann jedoch durch das Hinzufügen einer Übersetzung ausgeglichen werden. Die Form des O-Tons, mit seinen sprecherischen und räumlichen Merkmalen, ist dem Hörer nach wie vor zugänglich und kann nicht in der Übersetzung transportiert werden. Daher spielen auch unverständliche fremdsprachige O-Töne im Feature eine wichtige Rolle.

Basierend auf umfangreicher Sichtung von Features und Interviews von neun Experten wurden sechs Montageformen von fremdsprachigen O-Tönen beschrieben. Grundsätzlich lassen sich die Methoden dem Voice-over, bei dem die Übersetzung über den O-Ton gelegt wird, oder dem dialogischen Verfahren, das O-Ton und Übersetzung freistehen lässt, zuordnen. Zwei der beschriebenen Montagearten setzen sich aus Aspekten der beiden Grundformen zusammen.

Anschließend wurden verschiedene Mittel der Übersetzung dargestellt. Der Autor kann, wenn er einen Ich-Erzähler verwendet, zwischen direkter und indirekter Redewiedergabe wählen. Entscheidet er sich für Synchronsprecher, übersetzt er in direkter Rede, die im Gegensatz zur indirekten Wiedergabe keine Distanz zum Akteur erzeugt. Der Autor sollte darauf bedacht sein, keine Inhalte in den Übersetzungen zu transportieren, die nicht im zugeordneten O-Ton enthalten sind. In der Regel eignen sich knappe Übersetzungen im Feature, damit möglichst viel O-Ton freistehend bleibt. Wort-wörtliche Übersetzungen können den natürlichen Sprachduktus des Akteurs gut wiedergeben und sollten im erzählerischen Feature verwendet

werden. Dagegen lassen sich durch zusammenfassende Übersetzungen besser abstrakte und komplexe Informationen vermitteln. Von imitierenden Sprechhaltungen sollten die Synchronsprecher Abstand nehmen. Emotionen kommen über den O-Ton. Die Verwendung von Dolmetscher-O-Ton sollte an den sprachlichen und sprecherischen Fähigkeiten des Übersetzers gebunden sein, es sei denn, der Autor möchte mit z.B. qualitativ schlechten Übersetzungen Verständnisschwierigkeiten zeigen. Von unübersetzten fremdsprachigen O-Tönen, selbst einfachen englischen Sätzen, ist abzuraten, da viele Hörer dadurch ausgeschlossen werden. Geschickt in einen Autorentext eingebettet, können allerdings auch freistehende fremdsprachige O-Töne ohne Übersetzung allgemein verständliche Aussage transportieren.

Es wurde festgestellt, dass es keine optimale Umgangsform, keine allgemein gültigen Ge- und Verbote für fremdsprachige O-Töne gibt. Stets hängt die zu wählende Methode von der gewünschten Wirkung ab. Es gibt daher keine falschen oder schlechten Methoden, sondern nur solche, die falsch eingesetzt werden.

Ziel der Arbeit war es nicht die Erstellung einer vollständigen Liste der Umgangsformen mit fremdsprachigen O-Tönen. Vielmehr sollten Möglichkeiten für den feinfühligem Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen aufgezeigt werden. Er ist kein notwendiges Übel, der ausschließlich der sprachlichen Verständigung dient, sondern als eigenständiges Gestaltungsmittel im Feature zu begreifen, mit dem Aussagen getroffen werden können. Der Featureautor ist daher gefordert kreativ mit fremdsprachigen O-Tönen umzugehen und immer wieder neue Umgangsformen zu entwickeln.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Arnold, Bernd-Peter (1999): ABC des Hörfunks, Konstanz.
- Auer-Krafka, Tamara (1980): Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien.
- Häusermann, Jürg (2007): Zugespieltes Material – Der O-Ton und seine Interpretation; In: Harun Maye Original/Ton, Konstanz.
- Häusermann, Jürg (1998): Radio, Tübingen.
- Häusermann, Jürg (2007): Hörfunkanalyse - Vorlesungsskript Sommersemester 2004, <http://www.rhet.de/uploads/hoerfunkanalyse.pdf> 18.01.2008.
- Heringer, Hans Jürgen (2007): Interkulturelle Kommunikation, Tübingen.

- Jungen, Oliver (2007): What you hear is what you get – Das Originale als gefühlte Größe; In: Harun Maye (2007) Original/Ton, Konstanz.
- Kopetzky, Helmut (1981): Stimme als Werkstoff. Über den Umgang mit Original-Ton; In: medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse. Juni 1981.
- Kribus, Felix (1995): Das deutsche Hörfunkfeature, Dissertation an der Universität Tübingen.
- Tieke, Julia (2007): Doppelte Verwirklichung – Zur Verwendung von Originalton im Hörspiel *Pitcher*; In: Harun Maye (2007) Original/Ton, Konstanz.
- Von La Roche, Walter und Buchholz, Axel (Hrsg.) (2000): Radio-Journalismus, München.
- Wahrig – Fremdwörterlexikon (2001), München.
- Zindel, Udo und Rein, Wolfgang (1997): Das Radio-Feature, Konstanz.
- Zindel, Udo und Rein, Wolfgang (2007): Das Radio-Feature, Konstanz.

Interviews mit

- Wolfgang Bauernfeind
- Andreas Boueke
- Karin Hutzler
- Helmut Kopetzky
- Ralf Kröner
- Jens Jarisch
- Malte Jaspersen
- Dr. Wolfram Wessels
- Udo Zindel

Abbildungsverzeichnis

<i>Abbildung 1: Formvariationen des Features</i>	6
<i>Abbildung 2: Themenspektrum des Features</i>	9
<i>Abbildung 3: Radiophone Auflösung im Feature</i>	10
<i>Abbildung 4: Beispiel Voice-Over</i>	20
<i>Abbildung 5: Beispiel Dialogisches Verfahren - Lange Blöcke hart geschnitten</i>	28
<i>Abbildung 6: Beispiel Dialogisches Blockverfahren - Kurze Blöcke hart geschnitten</i>	31
<i>Abbildung 7: Beispiel Dialogische Verzahnung</i>	33
<i>Abbildung 8: Beispiel Ausgeblendeter O-Ton</i>	35
<i>Abbildung 9: Beispiel O-Ton-Inseln</i>	37