

Thomas Ernst

Wie übersetzt man 'Wir haben es nicht gewusst'?

Zur niederländischsprachigen Untertitelung deutschsprachiger Spielfilme über den Nationalsozialismus

Die Transformation filmischer Erinnerungsdiskurse über den Nationalsozialismus und die Shoah in der Gegenwart.

Eine Einführung

Im Laufe des Jahres 2010 verbreitete sich auf der Videoplattform *youtube* ein Videoclip der australischen Künstlerin Jane Korman, das sie selbst, ihren Vater Adam 'Adolek' Kohn, einen Überlebenden des Konzentrationslagers Auschwitz, und drei seiner Enkelkinder beim Tanzen zeigt. Kontrovers diskutiert wurde der Clip, weil er die drei Generationen auf dem Gelände ehemaliger Konzentrationslager wie Auschwitz, Dachau, Theresienstadt und vor anderen Gedenkstätten zeigt, wie sie – manchmal unbeholfen, meist lachend und auch mal mit Victory-Zeichen – den Titel des Videoclips, *Dancing Auschwitz*, zum freudvollen Party- und Minoritäten-Song *I Will Survive* von Gloria Gaynor in die Tat umsetzen.¹

Bereits in den Jahren zuvor wurden Filme wie *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) von Dani Levy, in dem Adolf Hitler vom Komödianten Helge Schneider als lachhafte Figur mit Psychotrauma inszeniert wird, oder *Inglorious Basterds* (2009) von Quentin Tarantino, in dem sich der Nationalsozialismus in seinem Propagandamedium Film gleichsam selbst

1 Da der Song unautorisiert genutzt wurde, ist das Video mit dem Song nur unter wechselnden Adressen erreichbar (am 30.8.2010 beispielsweise unter der URL: <http://www.youtube.com/watch?v=GUoanho82H4>). Ein stummgeschalteter Clip von *Dancing Auschwitz* sowie die beiden weiteren Teile der Installation können auch auf dem Channel von Jane Korman eingesehen werden, vgl. Jane Korman: *Dancing Auschwitz*. Unter: <http://www.youtube.com/user/janekorman>. Letzter Zugriff: 30.8.2010.

zerstört, ebenfalls zum Gegenstand medialer Auseinandersetzungen.² Diese aktuellen Beispiele belegen mehrerlei: Der digitale Medienwechsel und die veränderten Gedächtnisformen befördern zunehmend Filmarbeiten, die popkulturell-spielerisch mit dem Zeichenarsenal des Erinnerungsdiskurses selbst umgehen; die filmischen Erinnerungsdiskurse über den Nationalsozialismus und die Shoah werden zum Gegenstand öffentlicher Debatten; in diesen werden die Fragen nach dem Filmproduzenten und seinen Interessen, den beteiligten Akteuren, den Stätten der Aufnahme und dem Zielpublikum immer wieder thematisiert, zudem geben sie Aufschluss über die Transformation der Erinnerungsdiskurse in einer jeweiligen Nationalkultur.

Die kollektive Erinnerung spielt weiterhin eine konstitutive Rolle bei der Konstruktion einer nationalen Kultur, wobei sie, wie Jan Assmann für die frühen Hochkulturen gezeigt hat, immer als ein "Akt der Semiotisierung"³ funktioniert und über das (Re-)Arrangement von Zeichenarsenalen einen spezifischen Bedeutungszusammenhang herstellt. Im vereinigten Deutschland seit 1989/90 sind in diesem Sinne die Erinnerungsdiskurse an die Zeit des Nationalsozialismus und die Shoah in einer neuen Form thematisiert und verschoben worden. Schon in den 1990er Jahren stellte beispielsweise das Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung fest: "Es ist zu beobachten, daß die Bemühungen um eine *Normalisierung* deutscher Geschichte und Gegenwart kontinuierlich an Boden gewinnen." Hinter dieser 'Normalisierung' verberge sich, so Margret und Siegfried Jäger, die "Rückkehr zum Bild eines Deutschland, das die Spuren seiner Vergangenheit mehr oder minder deutlich getilgt hat und das sich wieder als 'ganz normaler' moderner Staat gebärden möchte."⁴

Diese 'Normalisierung der Erinnerung' zeigt sich nicht mehr so häufig in konkreten politischen und juristischen Auseinandersetzungen um die Form einer 'authentischen Erinnerung', da es immer weniger Zeitzeugen des Nationalsozialismus und Überlebende der Konzentrationslager gibt. Die Erinnerungsdiskurse werden zunehmend weitergeführt durch mediale und künstlerische Inszenierungen, wobei dem Massenmedium Film hier eine herausragende

2 Vgl. *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. USA/D 2007, Dani Levy. Sowie: *Inglorious Basterds*. USA/D 2009, Quentin Tarantino.

3 Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992. S. 77.

4 Jäger, Margret/Jäger, Siegfried: *Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Baustellen. Beiträge zur Diskursgeschichte deutscher Gegenwart*. Duisburg: DISS 1996. S. 5.

Rolle zukommt.⁵ Selbstverständlich ist diese Tendenz der deutschen Filmproduzenten, sich mit ihren Filmen den Erinnerungsdiskursen an den Nationalsozialismus zu widmen, bereits Gegenstand einiger wissenschaftlicher Auseinandersetzungen geworden.⁶ Weniger wissenschaftlich als vielmehr polemisch hat der Filmkritiker Dietrich Kuhlbrodt – unter anderem ausgehend von den Filmen *Der Untergang* und *Napola – Elite für den Führer* (beide 2004)⁷ – die Formel geprägt: *Deutsches Filmmwunder: Nazis immer besser* (2006).⁸

Während die eingangs beschriebenen kontroversen Formen der aktuellen filmischen Erinnerungskultur von Korman, Levy und Tarantino als Teil einer neuen und zunehmend transnationalen Erinnerungskultur diskutiert werden, müssten die in Deutschland produzierten Filme – so Kuhlbrodt – als Teil einer normalisierten und identitätsstiftenden nationalen Erinnerungskultur betrachtet werden. Christoph Vatter stellt angesichts der neueren deutschen Filme über den Nationalsozialismus und die Shoah zumindest fest, “dass in der Abgrenzung der ‘guten Deutschen’ von den ‘bösen Nazis’ und auch von den Opfern des Holocaust eine Konstante besteht, die sich von den ersten Filmen der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart (...) fortsetzt.”⁹ Sowohl die These Kuhlbrodts als auch die These Vatters legen jedenfalls die Frage nahe, wie in anderen nationalen Erinnerungskulturen mit diesen spezifisch deutschen Formen der Erinnerung umgegangen wird und inwiefern die deutsche Perspektive auf die Vergangenheit in die Erinnerungsdiskurse anderer Nationalkulturen übertragen und dabei modifiziert wird.

Dieser Fragestellung widmet sich der vorliegende Forschungsbeitrag, indem er am Beispiel dreier exemplarischer deutschsprachiger Filme über den Nationalsozialismus aus den Jahren 2004 und 2005 sowie ihrer Untertitelung für den niederländischen Sprachraum nach dem Maß, den Formen und den Inhalten von problematischen Übersetzungen fragt. Dabei konzentriert er sich auf die sprachliche Ebene des audiovisuellen Mediums Film, um einen überschaubaren

5 Vgl. Vatter, Christoph: *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 10, 45.

6 Vgl. u.a. Vatter: *Gedächtnismedium Film*, sowie: Wende, Waltraud (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2002.

7 Vgl. *Der Untergang*. A/D/I 2004, Oliver Hirschbiegel [im Folgenden zitiert als DU]. Sowie: *Napola – Elite für den Führer*. D 2004, Dennis Gansel [im Folgenden zitiert als NA].

8 Vgl. Kuhlbrodt, Dietrich: *Deutsches Filmmwunder: Nazis immer besser*. Hamburg: konkret 2006.

9 Vatter: *Gedächtnismedium Film*. S. 327.

Untersuchungsgegenstand zu definieren. Die Untersuchung geht von der Vermutung aus, dass man – angesichts der hochgradig aufgeladenen nationalen Erinnerungsdiskurse über die Zeit des Nationalsozialismus in den Ländern Mitteleuropas sowie der höchst fragilen sprachlichen Form der Untertitelung fremdsprachiger Filme – gerade aus einer solchen Fragestellung auch verwertbare Antworten auf die Frage erhält, inwiefern die Diskurse einer Ausgangskultur, in diesem Fall Deutschlands, durch die Übersetzung in eine Zielkultur, in diesem Fall Flanderns und der Niederlande, einer Transformation unterworfen werden.

Die Übersetzung filmischer Zeichensysteme. Theoretische und praktische Probleme des interkulturellen Wissenstransfers

Beim Film handelt es sich in erster Linie um ein visuelles Medium, das jedoch im Regelfall nicht nur einen bildsprachlichen, sondern auch einen verbal- und schriftsprachlichen Zeichenraum konstruiert. Während die bildsprachlichen Elemente eines Filmes keine gesonderte Übersetzung erhalten, wenn sie in einer anderen Kultur präsentiert werden, werden die verbal- und teilweise auch die schriftsprachlichen Elemente im Regelfall übersetzt, wenn der Film in einer anderen Sprachkultur vertrieben wird. Für diese Übersetzung gibt es vor allem zwei Verfahren: Einerseits kann der Film in die neue Sprache synchronisiert werden, wobei die Form der Synchronisation variiert – in Deutschland und Frankreich werden eigene Synchronsprecher für jede Figur verpflichtet; beispielsweise in Russland und Polen spricht teilweise eine männliche Erzählstimme alle Texte, während der Originalton leiser im Hintergrund läuft. Andererseits kann der Film mit Untertiteln in der Zielsprache versehen werden, der Originalton bleibt dann erhalten – dies ist das im Regelfall in Flandern und den Niederlanden angewandte Prinzip.

Die Diskussion über die Vor- und Nachteile von Synchronisation und Untertitelung kann an dieser Stelle nicht aufgegriffen werden, hier interessiert vielmehr, inwiefern diese Techniken einerseits die Möglichkeiten zur Übersetzung formal begrenzen und andererseits die jeweilige kulturelle Wahrnehmung präformieren. So wurde die Synchronisation ausländischer Filme in Deutschland

nach 1945 auch im Sinne einer "Zensynchronisation"¹⁰ genutzt, um die Thematisierung des Nationalsozialismus in Dialogen ausländischer Filme durch 'unverfängliche Inhalte' zu ersetzen, beispielsweise in einem Klassiker wie *Casablanca*, in dem die Figur Victor Laszlo erst in der Neusynchronisation von 1975 von einem schwedischen Atomwissenschaftler wieder zu einem tschechischen Anti-Nazi-Kämpfer wurde. Auch das Dilemma, wie mit deutschsprachigen Sätzen in fremdsprachlichen Filmen bei der deutschsprachigen Synchronisation zu verfahren sei, lässt sich nicht angemessen klären. Zwar hat sich die Fremdsprachenkenntnis – insbesondere der englischen Sprache – seit den Nachkriegsjahren in Deutschland deutlich verbessert, doch selbst das Angebot des Zwei-Kanal-Tons war zuletzt – unter anderem aus lizenzrechtlichen Gründen – im Rückgang begriffen, was den Eindruck, die globale Medienwelt sei auf die deutsche Sprache konzentriert, im monolingualen Deutschland weiterhin verfestigt (wobei allerdings die jüngere Generation über das Internet und Musiksender wie *VIVA* und *MTV* viel stärker mit anderen Sprachen konfrontiert wird).

Für die Untertitelung von Filmen gibt es internationale Standards, die sich aus wahrnehmungspsychologischen und bildpragmatischen Anforderungen speisen und nur leicht variieren.¹¹ So hat die *European Association for Studies in Screen Translation* einen *Code of Good Subtitling Practice* vorgegeben, der einerseits ganz konkrete Vorgaben macht ("The number of lines in any subtitle must be limited to two"; "No subtitle should appear for less than one second or (...) stay on the screen for longer than seven seconds"), andererseits jedoch einigen Spielraum für die kreativen Entscheidungen der Übersetzer lässt ("Songs might be subtitled where relevant"; "Obvious repetition of names and common comprehensible phrases need not always be subtitled"). Bemerkenswert ist, dass den Übersetzern bereits hier unvereinbare Vorgaben gemacht werden: Sie sollen beispielsweise ihre Übersetzungen zwar an das im Film gesprochene Sprachregister anpassen ("The language register must be appropriate and correspond

10 Vgl. Mühlbauer, Peter: *Zensynchronisation. Eine Unterschriftenaktion will mehr Untertitel und Zweikanalton im Fernsehen*. Unter: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/30/30731/1.html>. Letzter Zugriff: 30.6.2010.

11 Die Untertitelung von Filmen und Fernsehprogrammen dient übrigens nicht nur der Übersetzung fremdsprachlicher Beiträge, sondern ist beispielsweise in Flandern für die öffentlich-rechtlichen flämischen Sender auch gesetzlich festgelegt worden als Videotextoption für taube Zuschauer.

with the spoken word”), aber zugleich soll ihre Übersetzung grammatikalisch korrekt und sprachlich vorbildlich sein (“The language should be (grammatically) ‘correct’ since subtitles serve as a model for literacy.”) – was unter anderem eine angemessene Untertitelung gesprochener Dialekte unmöglich macht.¹²

Bei der Analyse einer jeden Untertitelung muss somit berücksichtigt werden, dass sie im Regelfall auf die Reduktion des ausgangssprachlichen Materials ausgerichtet ist, da sie innerhalb deutlich geringerer Grenzen operieren und sprachlich viel näher an der Hochsprache sein muss als die gesprochene Vorlage. Gleichzeitig besitzt jede Untertitelung auch kreative Freiräume, ihre eigene Ästhetik und Regularien zu entwickeln, wie der jeweilige Film am besten zu übersetzen sei. Diese Balance zwischen adäquater und genauer Übersetzung möglichst aller Nuancen der Vorlage bei gleichzeitiger Kürzung und sprachlicher Verbesserung der Vorlage muss zwangsläufig in verschiedene Dilemmata führen, die sich nicht immer befriedigend lösen lassen. Jede Untertitelung hat daher ihre problematischen und kritikwürdigen Seiten. Im Kontext dieser Untersuchung soll jedoch vor allem die Frage in den Fokus rücken, wie diese Probleme in den Übersetzungen gelöst werden und an welchen Stellen die Untertitelungen selbst Übersetzungsprobleme produzieren, die sich nicht primär aus der Vorlage ableiten lassen.

Neben den Problemen, die jeder Übersetzungsprozess auf einer praktischen Ebene bereits vorgibt, lässt sich die Untertitelung fremdsprachlicher Filme auch als eine Form des interkulturellen Wissens- und Sprachtransfers beschreiben. Homi K. Bhabha beschreibt Kulturen als ursprungslose und komplexe Prozesse, die als fundamental hybrid verstanden werden müssen. Seine Kulturtheorie basiert letztlich auf einer Zeichentheorie, in der jede Wiederholung eines Zeichens immer sowohl different als auch differentiell wirkt, was beispielsweise das Ideal einer philologischen Genauigkeit, die sich auch in einer ‘korrekten Übersetzung’ zeigen könnte, als statisch und unterkomplex zurückweist. Im Gegensatz dazu müsse, so Bhabha, die Annahme eines direkten Realitätsbezugs des Übersetzungsinhaltes und einer herstellbaren statischen Einheit einer jeweiligen Kultur ersetzt werden durch eine dynamische und transformatorische Vorstellung von Kultur, die eben immer schon “transnational and translatio-

12 Alle Zitate stammen aus: *European Association for Studies in Screen Translation: Code of Good Subtitling Practice*. Unter: <http://www.transedit.se/code.htm> (vgl. auch: <http://www.esist.org/Code.pdf>). Letzter Zugriff: 30.6.2010.

nal¹³ und vor allem auch in sich selbst differenziert sei, da jede Kultur schon zu ihrer Konstitution auf Übersetzungsprozesse angewiesen ist:

By translation I first of all mean a process by which, in order to objectify cultural meaning, there always has to be a process of alienation and of secondariness *in relation to itself*. In that sense there is no 'in itself' or 'for itself' within cultures because they are always subject to intrinsic forms of translation."¹⁴

Vor diesem Hintergrund interessiert sich Bhabha für die Prozesse der Übersetzung; er fordert "a tribe of interpreters of such metaphors – the translation of the dissemination of texts and discourse across cultures".¹⁵ Eine Analyse von Übersetzungsprozessen kann nun nicht mehr von der Möglichkeit ausgehen, zwischen einer 'korrekten' und einer 'inkorrekten Übersetzung' zu unterscheiden, vielmehr muss sie die Frage zu beantworten versuchen, inwiefern die jeweilige Übersetzung mit den hybriden und sprachlich vermittelten Selbstkonstruktionen der Ausgangskultur aus einer alteritären Perspektive umgeht. Für die Analyse von Übersetzungen vom deutsch- in den niederländischsprachigen Raum eignen sich künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus natürlich in ganz besonderer Weise, weil hier sehr virulente und stereotype Selbst- und Fremdbilder aufeinander treffen.

Deutsche Filmproduktionen über den Nationalsozialismus. Tendenzen seit den 1990er Jahren

Christoph Vatter hat für den deutschen Film über den Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren drei Tendenzen beschrieben: Erstens werde die Dichotomie zwischen nationalsozialistischen Tätern und – vor allem – jüdischen Opfern zunehmend aufgelöst, beispielsweise indem die Filme Liebesgeschichten zwischen

13 Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. New York: Routledge 1994. S. 247.

14 Rutherford, Jonathan: *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*. In: ders. (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart 1990. S. 207-221. Hier: S. 210. Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, dass Kulturen auch in sich selbst fortlaufend auf Übersetzungsprozesse angewiesen sind – zum Beispiel zwischen dem politischen und dem ästhetischen Diskurs. Vgl. Ernst, Thomas: *Übersetzungsprobleme zwischen den und innerhalb der Kulturen am Beispiel von Deutschland und Polen. Die satirischen Diskurse der 'Neuen Frankfurter Schule' und ihr intra- und interkulturelles Konfliktpotenzial*. In: Kremberg, Bettina/Pelka, Artur/Schildt, Judith (Hg.): *Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen. Sprachliche Vermittlungspfade – Mediale Parameter – Europäische Perspektiven*. Frankfurt am Main et al.: Lang 2010. S. 125-141.

15 Bhabha: *The Location of Culture*. S. 141.

Deutschen und Juden während des Zweiten Weltkriegs erzählen. Bei Filmen wie *Aimée & Jaguar* oder *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod* (beide 1999)¹⁶ handele es sich um Beispiele von “gut gemachten (Genre-)Filmen, die vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus spielen.”¹⁷ Daneben stehen zweitens realistisch-dokumentierende Filme, die sich um eine “möglichst authentische Darstellung” der historischen Ereignisse bemühen und auf die “historische Forschung”¹⁸ beziehen. Als Beispiele nennt Vatter den Film *Der Untergang* (2004), der sich auf Joachim Fests Abhandlung *Der Untergang, Hitler und das Ende des Dritten Reiches* bezieht,¹⁹ und *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005),²⁰ für dessen Drehbuch verschiedene historische Quellen hinzugezogen wurden. Drittens stellt Vatter als auffällig fest, “dass sich das Genre der Komödie zunehmend des Themas annahm.”²¹ Als Beispiele nennt er unter anderem *Schtonk!* (1992), *Goebbels und Geduldig* (2002) und *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007).²²

Nun finden natürlich nicht alle in Deutschland produzierten Filme auch einen Verleiher für alle anderen Sprachkulturen, so dass sich der Korpus einer Untersuchung der niederländischen Untertitelung deutschsprachiger Filme über den Nationalsozialismus noch einmal reduziert. Besonders auffällig für die Untersuchung ist dabei, dass ein interkulturelles Problem schon vor den Untertitelungen wirksam wird: Keine der genannten in Deutschland produzierten Komödien über den Nationalsozialismus hat einen Verleiher in Flandern oder den Niederlanden gefunden, so dass dieses Genre auf seine niederländischsprachige Untertitelung nicht näher untersucht werden kann.²³ Dass offenbar jedoch das

16 Vgl. *Aimée & Jaguar*. D 1999, Max Färberböck. Sowie: *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod*. D/HUN 1999, Rolf Schübel.

17 Vatter: *Gedächtnismedium Film*. S. 248.

18 Ebd., S. 249.

19 Fest, Joachim: *Der Untergang. Hitler und das Ende des Dritten Reiches*. Berlin: Alexander Fest 2002.

20 Vgl. *Sophie Scholl – Die letzten Tage*. D 2005, Marc Rothemund [im Folgenden zitiert als *SO*].

21 Vatter: *Gedächtnismedium Film*. S. 249.

22 Vgl. *Schtonk!*. D 1992, Helmut Dietl. Sowie: *Goebbels und Geduldig*. D 2002, Kai Wessel. Sowie: *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. D 2007, Dani Levy.

23 Die genannten Filme fanden nicht nur keinen Verleih, sie wurden auch nicht in einer niederländischsprachigen DVD-Version veröffentlicht und sind in den Stadtbibliotheken von Amsterdam, Antwerpen, Brüssel (in der niederländischsprachigen HOB) und Rotterdam – die

Filmpublikum in diesen während des Zweiten Weltkriegs von Deutschland besetzten Gebieten auch im 21. Jahrhundert noch keine Lust verspürt, sich mit den – auch in Deutschland kontroversen – Komödien über den Nationalsozialismus bzw. dessen Folgen zu beschäftigen, ist ein erstes relevantes Untersuchungsergebnis. Auf diese Weise wird in Flandern und den Niederlanden zugleich das Stereotyp reproduziert, die "Aufarbeitung der Vergangenheit" sei in Deutschland durchweg eine Sache ernster Selbstvergewisserung oder – in Adornos Worten – "als Aufklärung [eine] Wendung aufs Subjekt, Verstärkung von dessen Selbstbewusstsein und damit auch von dessen Selbst."²⁴ Von der von Außen an den deutschen Erinnerungsdiskurs herangetragenen Self-fulfilling-prophecy, es mangle ihm an Humor, Ironie und Witz, die sich beispielsweise in Filmen wie Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940), Roberto Benignis *La vita è bella* (1997) oder John Cleese' Performance des deutschen Stechschritts und dem Ausruf "Don't mention the war!" in der Folge *The Germans* aus der Serie *Fawlty Towers* (1975)²⁵ sehr wohl finden lasse, wird später noch die Rede sein.

Die Untersuchung wird sich daher im Folgenden auf drei in Deutschland produzierte und (vor allem) deutschsprachige²⁶ Filme über den Nationalsozialismus konzentrieren, die exemplarisch für die von Vatter benannten ersten beiden Kategorien stehen können sowie im niederländischsprachigen Raum durch

hier pars pro toto für den niederländischsprachigen Raum stehen sollen – nicht vorhanden, was sich für zahlreiche andere deutsche Filmproduktionen über den Nationalsozialismus anders darstellt. Dies ist umso bemerkenswerter, als zum Beispiel *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* in Europa insgesamt 894.026 Zuschauer in die Kinos brachte, während unter anderem *Napola – Elite für den Führer* nur 556.830 sahen, dieser Film jedoch im niederländischsprachigen Raum sehr wohl rezipiert wird (vgl. <http://lumiere.obs.coe.int>. Letzter Zugriff: 3.11.2010; siehe auch Fußnote 27).

24 Adorno, Theodor W.: *Was bedeutet: Aufklärung der Vergangenheit*. In: ders.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959-1969*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. S. 10-28. Hier: S. 27.

25 Vgl. *The Great Dictator*. USA 1940, Charlie Chaplin; *La vita è bella*. I 1997, Roberto Benigni; *Fawlty Towers*. UK 1975, John Howard Davies (1. Staffel, 5. Teil, Folge *The Germans*, Erstaussstrahlung am 24.10.1975).

26 In internationaler Zusammenarbeit entstandene und teilweise deutschsprachige Spielfilme wie *Fateless. Roman eines Schicksallosen* (D/HUN/UK 2005, Lajos Koltai), *Valkyrie* (USA/D 2008, Bryan Singer) oder *Inglorious Basterds* (USA/D 2009, Quentin Tarantino), die multilingualer organisiert sind und somit andere Übersetzungsprobleme aufwerfen, konnten daher nicht berücksichtigt werden.

einen Verleih oder eine Untertitelte DVD-Version verbreitet worden sind.²⁷ Bei den Genrefilmen handelt es sich um das Coming-of-Age-Drama *Napola – Elite für den Führer*. Der Film verfolgt den Versuch des 17-jährigen Arbeiterkindes und Boxtalents Friedrich, sich auf der 'Nationalpolitischen Lehranstalt Altona' unter hartem Drill zu einem Elite-Nationalsozialisten ausbilden zu lassen. Als sich sein bester Freund, der weniger am Militär als an der Kunst interessierte Sohn des Gauleiters, umbringt und Friedrich daraus seine Konsequenzen zieht, bricht seine Karriere auf der Napola abrupt ab.

Exemplarisch für die historisch-authentischen Filme werden die auch von Vatter genannten Filme *Der Untergang* und *Sophie Scholl – Die letzten Tage* analysiert. *Der Untergang* thematisiert aus der Perspektive von Hitlers Privatsekretärin Traudl Junge die Ereignisse, die sich in den letzten Kriegstagen im sogenannten 'Führerbunker' in Berlin abspielen, in dem sich führende Figuren des Nationalsozialismus wie Adolf Hitler, Eva Braun oder Joseph Goebbels aufhielten. Diese nehmen sich im Laufe des Films allesamt das Leben, während Junge schließlich die Flucht durch die russischen Linien gelingt, wobei sie allerdings mit den großen Leiden der Berliner Zivilbevölkerung konfrontiert wird. Im Gegensatz zu diesem Bericht über die letzten Tage der höchsten Vertreter des Regimes präsentiert *Sophie Scholl – Die letzten Tage* das Lebensende der 21-jährigen Widerstandskämpferin Sophie Scholl, die gemeinsam mit ihrem Bruder Hans und einigen Freunden als Gruppe *Die weiße Rose* Flugblätter gegen das national-

27 *Der Untergang* war noch vor *Das Parfum* (D/ES/FR 2006, Tom Tykwer) die erfolgreichste deutschsprachige Produktion im niederländischsprachigen Raum und wurde von 315.717 Zuschauern in Belgien (eigene Zahlen für Flandern liegen nicht vor) sowie von 377.822 in den Niederlanden gesehen und spielte dort jeweils um die zwei Millionen Euro ein. *Sophie Scholl – Die letzten Tage* war ein eher durchschnittlicher Erfolg und erreichte mit 24.885 (Belgien) bzw. 35.191 (Niederlande) Zuschauern ein Publikum, das etwa in der Größe anderer erfolgreicher und in Deutschland produzierter Spielfilme in Belgien bzw. den Niederlanden liegt, zum Beispiel *Die fetten Jahre sind vorbei* (D/AT 2004, Hans Weingartner) oder *Auf der anderen Seite* (D/TR 2007, Fatih Akin) (vgl. <http://lumiere.obs.coe.int>. Letzter Zugriff: 3.11.2010). *Napola – Elite für den Führer* fand zwar keinen Verleih, liegt jedoch in einer DVD-Version mit niederländischsprachiger Untertitelung vor, die beispielsweise in den Stadtbibliotheken von Amsterdam, Antwerpen und Brüssel (niederländischsprachige HOB) ausgeliehen werden kann, dasselbe gilt für *Der Untergang* und *Sophie Scholl*, die zusätzlich noch in der Stadtbibliothek Rotterdam ausleihbar sind. Hiermit sollte die These belegt sein, dass in Deutschland produzierte Komödien über den Nationalsozialismus im niederländischsprachigen Raum nicht bis kaum rezipiert werden, dies für Genrefilme und solche mit einer historisch-authentischen Ausrichtung jedoch anders aussieht (siehe auch Fußnote 23).

sozialistische Regime verteilt hat und dafür vom Volksgerichtshof in einem Schauprozess zum Tode verurteilt wird.²⁸

Alle Filme sind in Deutschland zum Gegenstand kritischer Debatten geworden: Während sich bei Sophie Scholl die Debatten an Fragen der historischen Genauigkeit und der Konstruktion der Protagonistin entzündeten, wurde den beiden anderen Filmen aus unterschiedlichen Gründen vorgeworfen, den Nationalsozialismus zu verharmlosen, indem sie eine rein introspektive Perspektive einnehmen und dabei führende Nationalsozialisten, wie beispielsweise Hitler in *Der Untergang*, in einzelnen Momenten sympathisch zeichnen. In *Der Untergang* wird mit dem Arzt Ernst-Günter Schenck ausgerechnet eine historische Figur als positiver Held und Verteidiger der Zivilbevölkerung inszeniert, die als SS-Arzt Menschenversuche im KZ Mauthausen durchgeführt hat, welche im Film jedoch nicht thematisiert werden.²⁹

Die Beispiele zeigen, dass diese filmischen Beiträge zu den Erinnerungsdiskursen der Ausgangskultur bereits in hohem Grade problematisch und umstritten sind, bevor sie auch noch über das Medium der Untertitel in die Zielkultur übersetzt werden. Die Zielkultur ist zudem ebenfalls im Kontext der folgenden Analyse eine problematische Kategorie, da es im Folgenden nicht möglich sein wird, zwischen einer flämischen und einer niederländischen Untertitelung und Rezeption der Filme zu unterscheiden. Die niederländischsprachige Untertitelung der drei Filme, die in den Niederlanden und Flandern relativ bis sehr erfolgreich gelaufen sind, gibt jedoch einige interessante Tendenzen preis, wie im Folgenden gezeigt wird.

28 Neben diesen beiden sehr erfolgreichen Filmen gibt es noch zahlreiche weitere semidokumentarische Filme, vor allem über führende Nationalsozialisten und ihre Ideologie wie Josef Mengele, Heinrich Himmler, Albert Speer oder Josef Goebbels: *Nichts als die Wahrheit* (D/USA 1999, Roland Suso Richter), *Das Himmler-Projekt* (D 2000, Romuald Karmakar), *Speer und Er* (D 2004, Heinrich Breloer) oder *Das Goebbels-Experiment* (D 2004, Lutz Hachmeister). Da diese Filme jedoch – teilweise auch aufgrund ihrer eher experimentellen Anlage – außerhalb Deutschlands keine oder nur geringe Beachtung fanden, werden sie aus dieser Untersuchung ausgeblendet.

29 Vgl. Kopke, Christoph: *Der 'Ernährungsinspekteur der Waffen-SS': Zur Rolle des Mediziners Ernst-Günter Schenck im Nationalsozialismus*. In: ders. (Hg.): *Medizin und Verbrechen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Walter Wuttke*. Ulm: Klemm & Oelschläger 2001. S.208-220.

Die niederländischsprachige Untertitelung deutscher Filmproduktionen über den Nationalsozialismus in der Gegenwart: *Der Untergang* (2004), *Napola – Elite für den Führer* (2004) und *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005)

Wenn im Folgenden einige Differenzen zwischen den deutschsprachigen Dialogen in Filmen über den Nationalsozialismus einerseits und ihrer niederländischsprachigen Untertitelung andererseits beschrieben und kategorisiert werden, so kann dies keinesfalls als Beleg dafür missverstanden werden, dass dieser deutsche Erinnerungsdiskurs *in toto* bewusst fehlübersetzt würde. Erstens konnte bereits gezeigt werden, dass sich jede Untertitelung eines Filmes in – sowohl kulturtheoretische als auch ganz praktische – Dilemmata begibt, die sie gar nicht adäquat lösen kann, und dies trifft natürlich auch auf das vorliegende Material zu. Zweitens handelt es sich beim Film um ein audiovisuelles Medium, das über die Ebene der Bilder und ihre spezifische Montage sowie über eine Ebene des gesprochenen und abgebildeten Textes verfügt, die wiederum Bedeutung über ein “Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander” produzieren. Vor diesem Hintergrund ist es eigentlich, so Knut Hickethier, “beim Film wenig ergiebig”, die “einzelnen Zeichenebenen voneinander zu isolieren und getrennt zu betrachten.”³⁰ Die weiteren Ausführungen werden jedoch zeigen, dass bereits eine auf die Untertitelung reduzierte Analyse der Filme einige relevante Ergebnisse produziert, allerdings im Bewusstsein, dass einerseits eigentlich zusätzlich noch die Bildebene analysiert werden müsste und die folgenden Ausführungen andererseits auf die nummerisch relativ wenigen wirklichen sprachlichen Übersetzungsprobleme und -differenzen fokussieren.

Zunächst finden sich in den Untertitelungen aller Filme³¹ die obligatorischen kleinen Fehler und Inkonsistenzen, so wird beispielsweise vom “Potsdamer Platz” (DU 1:22:07)³² geschrieben; die unpräzise Einblendung, dass es

30 Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 23.

31 Die Untertitelungen stammen von der AV Media Factory bv (*Napola – Elite für den Führer*), von YLF-vertalingen (*Sophie Scholl – Die letzten Tage*) sowie von Frank Bovelanders (*Der Untergang*).

32 Es ist eigentlich üblich, die zitierten Dialogauszüge als ‘Von-Bis-Struktur’ zu zitieren. Da in diesem Text auch noch die Untertitelungsauszüge angegeben werden müssten, die sich zu meist mit der Dauer der Dialogauszüge nicht decken, müsste dies zum Beispiel so aussehen:

“fast 40 Nationalpolitische Erziehungsanstalten mit über 15.000 Schülern” gab, wird leicht abweichend als “40 Napola’s (...) met 15.000 leerlingen” (NA 1:43:24) übersetzt. Insbesondere die Frage, ob das ‘Sieg Heil!’-Gebrülle noch untertitelt werden müsse, wird in den Filmen recht unterschiedlich beantwortet, wobei teilweise die Filme selbst keine klare Linie finden. Eine weitere Schwierigkeit sind deutschsprachige Redewendungen, die im Niederländischen keine Entsprechung haben. In *Napola* hat sich die *AV Media Factory bv* dabei sogar neue Redewendungen ausgedacht, die sich beide um das Motiv des Nasenschleims, allerdings eher in der Konnotation von ‘Rotz’, drehen. Die beruhigende Ansage vor dem ersten Boxkampf, “Keine Angst, die kochen auch nur mit Wasser”, wird übersetzt als “Maar ook zij hebben snot in hun neus, hoor.” (NA 1:39); die Ansage des Napola-Sportlehrers, dass die Schüler nun gedrillt würden, “bis euch das Wasser im Arsch kocht!”, wird übersetzt als “tot je het snot voor ogen hebt.” (NA 25:47). Die Übersetzung nationalsozialistischer Terminologien variiert stark: Teilweise werden die originalen Begriffe wie “Reichssport-schule” (NA 46:22, 1:36:10), “Waffen SS” (NA 1:01:26; 1:22:38) oder “Gestapo” (SO 49:55) einfach in die Untertitelung übernommen, größtenteils werden sie jedoch übersetzt, wodurch ihre – für das deutsche Publikum klar erkennbare – spezifisch nationalsozialistische Bedeutung verloren geht. So wird die “Kinderlandverschickung” zu einer “kinderuitzending” (NA 10:13), der “Endkampf” zum “strijd” (NA 1:43:29), der “Endsieg” zur “overwinning” (SO 1:09:37), die “Wehrmachtsführungsämter” zu den “instanties” (DU 9:52) oder die “Nervenklinik” zur “vakgroep Psychologie” (SO 24:30), wobei es noch zahllose weitere Beispiele für diese jeweiligen Praxen gäbe.

Bis hierhin handelt es sich jedoch um Indifferenzen, die aus guten Gründen entstehen und sich kaum als Ausdruck einer Übersetzung der Ausgangsinhalte nicht nur in eine andere Sprache, sondern auch als ihre Übertragung in einen anderen Erinnerungsdiskurs begreifen lassen. Im Gegensatz dazu stehen zahlreiche andere Beispiele, in denen die klar als nationalsozialistisch einzustufenden Redewendungen durchaus in die niederländische Sprache übersetzbar wären, jedoch offenbar in der Übersetzung um ihre (schon in der Ausgangskultur höchst problematischen) ideologischen Gehalte bereinigt werden. In *Sophie Scholl* wird aus dem “Heldenkampf von Stalingrad” der “strijd bij Stalingrad”

‘(DU 1:22:06-1:22:10; 1:22:07-1:22:09)’. Da dies den vorliegenden Beitrag recht unlesbar machen würde, wird immer nur ein Zeitverweis angegeben, um den herum im Regelfall Dialog und Untertitelung zugleich gesetzt sind.

(SO 1:24:46), aus den “200.000 deutsche[n] Brüder[n]”, die im Kampf gefallen sind, werden “200.000 soldaten” (SO 39:00), aus dem “Herrenvolk” wird “een heersend volk” (SO 1:32:12) und der von einem SS-Mann als “Zwergenaufstand der Studenten” diffamierte Widerstand wird als “de opstand” (SO 25:25) übersetzt. In *Napola* wird das “1000-jährige[] Reich[]” zum “Derde Rijk” (NA 18:45) und die Diffamierung der deutschen Gegner wird deutlich abgeschwächt: In der Vorlage ist die Rede von “feindlichen Terrorangriffe[n]”, in der Übersetzung von “de vijand” (NA 1:05:29), und als der Gauleiter die *Napola*-Schüler zur Jagd auf geflohene Kriegsgefangene auffordert mit dem Hinweis, diese hätten “hinterrücks zwei Wachen erdrosselt”, bleibt das auf die Heimtücke der Feinde (die sich später als abgemagerte Kinder herausstellen) verweisende ‘hinterrücks’ unübersetzt. In ähnlicher Weise wird auch das von Goebbels in *Der Untergang* ausgesprochene Versatzstück der NS-Ideologie, “Wir sind das letzte Bollwerk gegen die asiatischen Horden” (DU 18:58), nicht übersetzt, und der ebenfalls höchst problematische, weil rein ideologische Nebensatz in Hitlers Aussage über den “Ersten, dem Reich aufgezwungenen, Weltkrieg” (DU 1:26:20), wird ebenfalls nicht übersetzt. Auch Hitlers diffamierende Ausführungen über das “Geschwätz der Schweine-Pfaffen” werden abgemildert zu einem “gezwets van een geestelijke” (DU 1:13:18). Schließlich wird die pejorative und in ihrer unangemessenen Singularisierung rassistische Bezeichnung “dem Russen” (von ‘der Russe’) neutral in die Pluralform “de Russen” (DU 1:32:19, 2:11:27) übertragen.

Immer wieder werden zudem grammatikalische oder inhaltliche Aktiv- und Passivkonstruktionen verdreht, abgeschwächt oder weggelassen, was angesichts der Täter- und Opferdichotomien in Filmen über den Nationalsozialismus ein auffälliger Befund ist. Weniger relevant ist dies in *Sophie Scholl*, die zu Filmbeginn noch passiv-verträumt Schuberts heiterem *Forellenquintett* lauscht, dies jedoch in einem Brief an eine Freundin ausdrücklich passivisch formuliert: “Liebe Lisa, ich lass mir gerade das Forellenquintett vorspielen.” In der Untertitelung wird es demgegenüber bereits aktivisch übersetzt: “Lieve Lisa, ik luister naar het Forellenquintet.” (SO 7:04). Stärker stellt sich dies an einzelnen Stellen in *Napola* und vor allem in *Der Untergang* dar. Während Friedrich der *Napola* verspricht, dass er “Führer, Volk und Vaterland *in einer verantwortungsvollen Stelle* dienen will”, und somit auf seine Position im Ganzen des Apparats abhebt, verweist die Untertitelung darauf, dass er “Führer, volk en vaderland *actief* wil dienen.” (NA 06:39; Hervorhebung T.E.), also auf seine individuelle Tätigkeit und Verantwortung. In *Der Untergang* wird ein Satz der Hitler-Freundin Eva Braun

nicht übersetzt, der sie – trotz des Aggressors an ihrer Seite – als lebenslustige und aktive Frau darstellt (“Ich hab oben ein Fest vorbereitet.”, DU 24:06). Und die Beginn-Sequenz, in der Hitlers ehemalige Privatsekretärin Traudl Junge in einer Dokumentation auftritt und sich zunächst rhetorisch als ‘unbeteiligtes Kind’ inszeniert, das nicht versteht, “in was es da hineingeraten ist”, wird aktivisch übersetzt: Sie habe nicht verstanden, “waarmee ze zich inliet” (DU 00:42).

In *Der Untergang* wird auf die Untertitelung der häufig im Hintergrund zu hörenden Rufe der Zivilbevölkerung, die ihr Leid spürbar machen sollen, verzichtet. Die explizite Klage über “die entsetzlichen Leiden der Zivilbevölkerung Berlins” wird ebenfalls abgeschwächt als “het lijdten van de inwoners van Berlijn” (DU 2:03:32) übersetzt.³³ Zudem wird die von den Filmen häufig vorgenommene Binnendifferenzierung der nationalsozialistischen Gesellschaft nach Milieus subtrahiert, die die in *Sophie Scholl* – als Kampf zwischen der aristokratischen Widerstandsgruppe und den proletarischen Nationalsozialisten – und in *Napola* – als Aufstieg eines Arbeiterjungen auf der Anstalt der Funktionärskinder – erzählten Geschichten in ihrer innergesellschaftlichen Dimension eigentlich erst verständlich machen. So werden die Dialekte der Wehrmachtssoldaten und SS-Leute, die sich beispielsweise in der Figur des Lohner in *Sophie Scholl* (SO 28:30, 45:40; siehe ähnlich auch 1:22:38, 1:40:19) oder in der Anfangssequenz von *Napola* zeigen,³⁴ in die niederländische Hochsprache übersetzt. An anderen Stellen werden Informationen einfach weggelassen, so sagt der Münchener Universitätsrektor zu Sophie Scholl, nachdem er ihr Flugblatt gelesen hat: “Das hat Folgen. Auch hier an meiner Universität” (SO 13:40) – wobei die Bemerkung ‘auch hier’, die das nationalsozialistische System als eines mit verschiedenen Regeln für unterschiedliche Gesellschaftsbereiche kennzeichnet, in der Untertitelung weggelassen wird. Dies gilt auch für Weglassungen aus den kurzen Passagen, in denen auf andere (im ersten Fall: angebliche) Widerstandskämpfer wie Ludwig Thoma (SO 30:51) oder Georg Elser (SO 1:02:15, 1:03:20) hingewiesen wird – diese Bezüge werden weggelassen bzw. gekürzt.

33 Unübersetzt bleiben unter anderem der in der deutschen Version klar vernehmbare Ruf eines Soldaten im Lazarett “Ah, mein Bein, hilf mir doch!” (DU 29:10) oder die Frage einer Krankenschwester: “Hat hier jemand B positiv?” (DU 49:04)

34 Hier wird die Handlung zunächst in “Berlin-Wedding, nazomer 1942” (NA 0:52) verortet (wobei die Konnotation des Arbeiterviertels Wedding den meisten Betrachtern außerhalb Deutschlands wohl unklar ist), um dann einen mit einem österreichischen Akzent sprechenden Napola-Studenten (NA 1:58) mit dem Berliner Dialekt der Boxhalle zu konfrontieren (NA 4:40).

Ähnliches lässt sich auch für die wenigen witzigen oder humoresken Momente der beschriebenen Filme konstatieren. In *Der Untergang* erklärt ein sturz-betrunkenen SS-Mann: „Jawoll, die Lage ist aussichtslos, aber sozusagen beschissen“, wobei die tragikomische Komponente in der Übersetzung „Jawel, die situatie is knap bescheten“ (DU 1:36:35) nur gemildert transportiert wird. Auch die saloppen, im Dialekt gehaltenen und dadurch komisch wirkenden Auskünfte eines Soldaten an einen ranghöheren SS-Mann („Sagnse ma, bin ick Hellseher oda wat?“ sowie „Aba passense ma uff dat se’t nischt jewischt krign.“) werden äußerst nüchtern übersetzt und damit um ihre Komik reduziert („Hoe moet ik dat weten?“ sowie „Pas goed op“, DU 33:09, 33:14). In *Napola* wird der korpulente Schüler Wilhelm von seinen ‘Kameraden’ als „Hefe“ bzw. „der kleine Klops hier“ ironisiert, dieser pubertäre Humor findet jedoch keinen Eingang in die Untertitelung, in der nur vom „Dikke“ bzw. von „hij“ die Rede ist (NA 20:34, 20:40).

Eine weitere Inkonsequenz zeigt sich in der (Nicht-)Übersetzung von Liedtexten oder Radioansprachen. So werden das Geburtstagsständchen für einen Gauleiter („Hoch soll er leben“; NA 58:48ff.) oder eine Radioansprache von Goebbels (SO 28:40ff.) sehr wohl untertitelt, während das von den Napola-Schülern gesungene und in Deutschland verbotene Lied *Vorwärts! Vorwärts! schmettern die hellen Fanfaren*, das unter anderem die Zeilen „Wir marschieren für Hitler / Durch Nacht und durch Not“ enthält, ununtertitelt bleibt (NA 19:50ff.). Schließlich werden auch kleine Passagen in russischer Sprache nicht übersetzt, wenngleich diese im Kontext der kriegerischen Auseinandersetzungen zweifelsohne eine Bedeutung besitzen. In *Der Untergang* verhandelt ein Vertreter des Nationalsozialismus auf Russisch mit den erfolgreichen Eroberern Berlins (DU 1:52:00); die von den Napola-Schülern angeschossenen Kriegsgefangenen drücken ihr Leid auf Russisch aus (NA 1:12:14, 1:12:56), ohne dass diese Stellen untertitelt würden. Dies kann ganz pragmatisch daran liegen, dass die ausgewählten Übersetzer auf die deutsche und die niederländische Sprache spezialisiert und nicht des Russischen mächtig sind, verstärkt aber jeweils den Eindruck einer starken Alterität. Die russische Sprache und ihre Kultur erscheinen dem niederländischen Sprachgebiet somit auch historisch fremder als das Deutsche, wenngleich die Sowjetunion während des Zweiten Weltkriegs als Alliiertes eigentlich an der Seite Belgiens und der Niederlande gegen Deutschland stand.

Noch immer jenseits einer transnationalen Erinnerungskultur. Ein Fazit

In einer Analyse der niederländischsprachigen Übersetzungen deutschsprachiger Literatur nach 1945 kommt Leopold Decloedt zu zwei zentralen Ergebnissen: Erstens stellt er fest, dass die Auswahl zu übersetzender Werke einen ganz eigenen Kanon produziert habe, denn das "Bild, das man sich in den Niederlanden und Flandern aufgrund der vorliegenden Übersetzungen von der deutschsprachigen Literatur machen kann, weicht in manchen Fällen stark von der literarischen Realität im deutschsprachigen Raum ab."³⁵ Diese Beobachtung lässt sich in Teilen auch für die niederländischsprachige Untertitelung deutschsprachiger Filme über den Nationalsozialismus bestätigen, allerdings in einer sehr spezifischen Form: Während sich in Deutschland die – ebenso problematische wie kontrovers diskutierte – Tendenz erkennen lässt, dass die Thematik des Nationalsozialismus zunehmend auch in Komödien thematisiert wird, finden ausgerechnet diese Filme in Flandern und den Niederlanden weder Verleih noch Untertitelung, was das bestehende Stereotyp der in diesem Erinnerungsdiskurs als überernst und humorlos dargestellten Deutschen noch verstärkt.

Daneben verweist Decloedt auf eine spezifisch flämische und niederländische Sicht auf die deutsche Kultur, die diese noch immer kritisch aus der Erfahrung der Besatzung betrachteten, weshalb vor allem (selbst-)kritische deutsche Literatur übersetzt werde: "Je schärfer der Autor mit dem eigenen Land ins Gericht geht, um so größer sind die Chancen, dass seine Werke ins Niederländische übersetzt werden."³⁶ Die Analyse der niederländischsprachigen Untertitelung der Filme *Der Untergang* (2004), *Napola – Elite für den Führer* (2004) und *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005) hat gezeigt, dass die Übersetzungen – trotz aller interkulturellen und praktischen Schwierigkeiten – zwar weitestgehend nachvollziehbar sind, jedoch an einzelnen Punkten auffällige Differenzen produzieren.

Die insbesondere von *Napola* und *Sophie Scholl* auch auf der sprachlichen Ebene vorgenommene Binnendifferenzierung der deutschen Gesellschaft bzw.

35 Decloedt, Leopold R. G.: *Über Sprachvirtuososen und Nestbeschmutzer. Niederländische Übersetzungen deutschsprachiger Literatur nach 1945*. In: Wiesinger, Peter (Hg.): *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: 'Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert'*. Band 11: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Hg. von Per Øhrgaard, Rae-Hyeon Kim und Yvonne Lucuta. Bern et al.: Lang, 2003. S. 97-103. Hier: S. 99.

36 Ebd., S. 100.

des nationalsozialistischen Systems wird an einigen Stellen in der Übersetzung durch bemerkenswerte Weglassungen oder die – allerdings übliche – Glättung des gesprochenen Dialekts aufgehoben. Die Präsentation von in Flandern und in den Niederlanden eher unbekanntem Widerstandskämpfern (wobei Ludwig Thoma in *Sophie Scholl* nur als solcher inszeniert wird) wird verkürzt oder weggelassen, witzige oder komische Sequenzen werden geglättet. Zudem werden Aktiv- und Passivkonstruktionen, die der (Selbst-)Konstruktion von Opfern und vor allem Tätern des Nationalsozialismus dienen, abgeschwächt, umgewandelt oder gar nicht untertitelt. Vor allem werden jedoch die zahlreichen nationalsozialistischen Redewendungen und Ideologeme um ihre ideologischen Gehalte bereinigt oder einfach nicht übersetzt – eine Entscheidung der Übersetzer, die natürlich nachvollziehbar ist, jedoch ein Schlaglicht wirft auf die Räume, die sich für die ungefilterte Darstellung nationalsozialistischer Ideologien im deutschen Film heute bereits wieder eröffnet haben.

Christoph Vatter hat für die seit den 1990er Jahren produzierten deutschen Filme über den Nationalsozialismus drei zentralen Tendenzen beschrieben: eine zunehmende Selbstreflexivität des Gedächtnisses, eine Pluralisierung der Erinnerungen und – in unserem Kontext relevant – eine “transnationale Dimension der Erinnerungskultur.”³⁷ Diese Untersuchung sollte gezeigt haben, dass auf der Ebene der Übersetzung von filmischen Erinnerungsdiskursen aus Deutschland in die Erinnerungskulturen Flanderns und der Niederlande noch immer Differenzen bestehen, die ebenso auf die hier weiterhin virulenten Stereotypen über Deutschland als auch auf die Normalisierungsversuche einer deutschen Erinnerung, wie sie sich auch im Medium Film zeigen, rückführbar sind.

37 Vatter: *Gedächtnismedium Film*. S. 65.