

Lea • Hopp

Sulgi • Lie

Carol • O'Sullivan

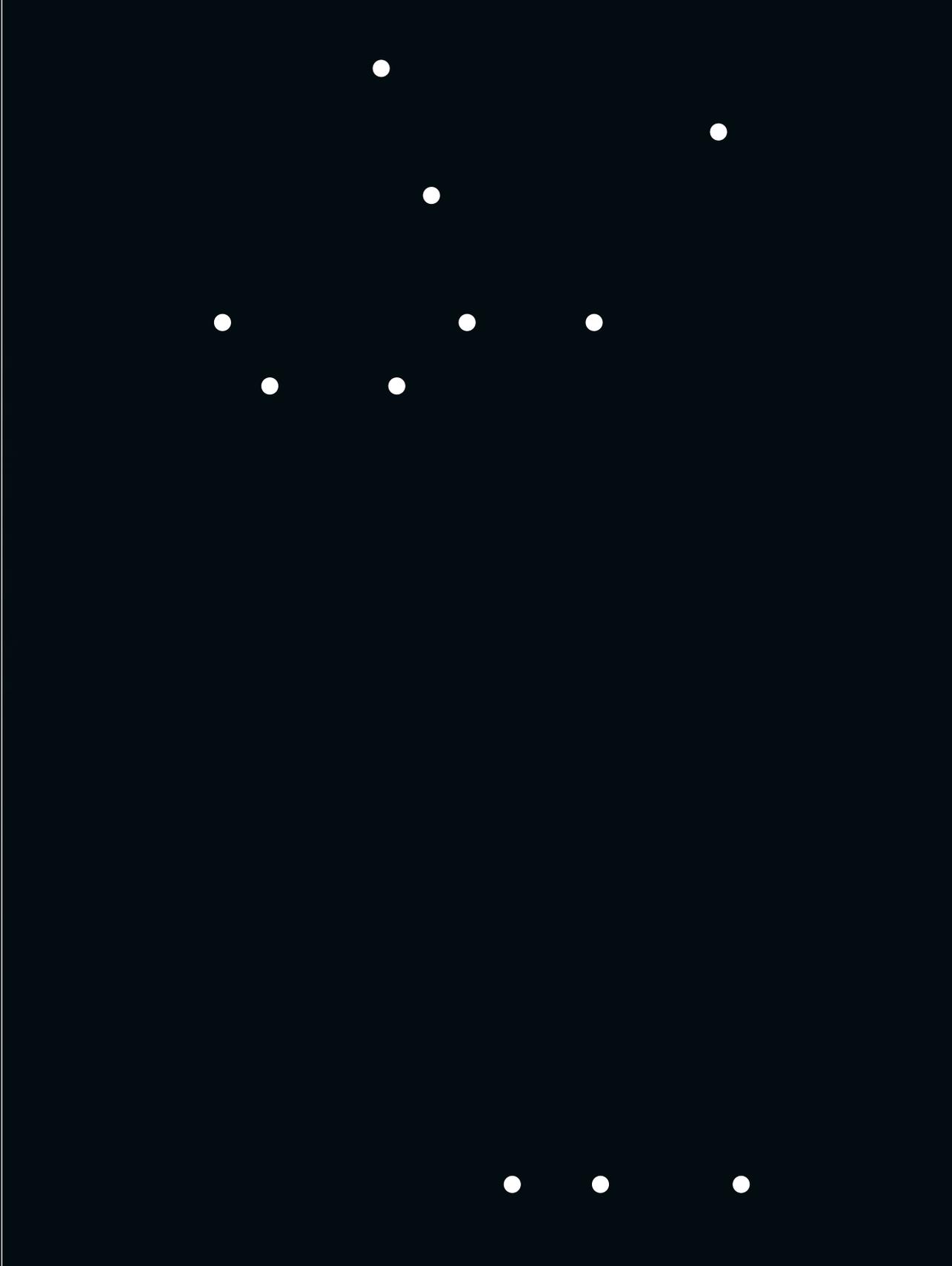
*At • the • Bottom •
of • the • Frame*

con • stel • la • tions

Temporal Communities



RENGASHIS'
ROOM



(Quelqu'un, sans nom, descendit, égaré, à la chambre
souterraine, disant: *je cherche une valise ...*)

ON T'OBLIGE PAS A TE LE LIRE

*Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti,
Charles Tomlinson: *Renga* (1971)

con • stel • la • tions 06

con•stel•la•tions showcases the results of collaborative research at the intersection of artistic and academic practice in blended formats and explorations that go beyond canonical forms of academic publishing within the humanities.

The series is a project of the eponymous hub for networked and transdisciplinary projects conceived within the framework of the Cluster of Excellence 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* at Freie Universität Berlin. Entering into close dialogue with cultural institutions such as museums, theatres, archives and libraries, CONSTELLATIONS conjoins methods and perspectives from scholarship, the arts and knowledge formations beyond the university.

con•stel•la•tions publiziert kollaborative Wissenszusammenhänge, die an der Schnittstelle von künstlerischer und akademischer Praxis entstanden sind. Die Formate bewegen sich an den Grenzen oder jenseits klassischer geisteswissenschaftlicher Publikationsformen.

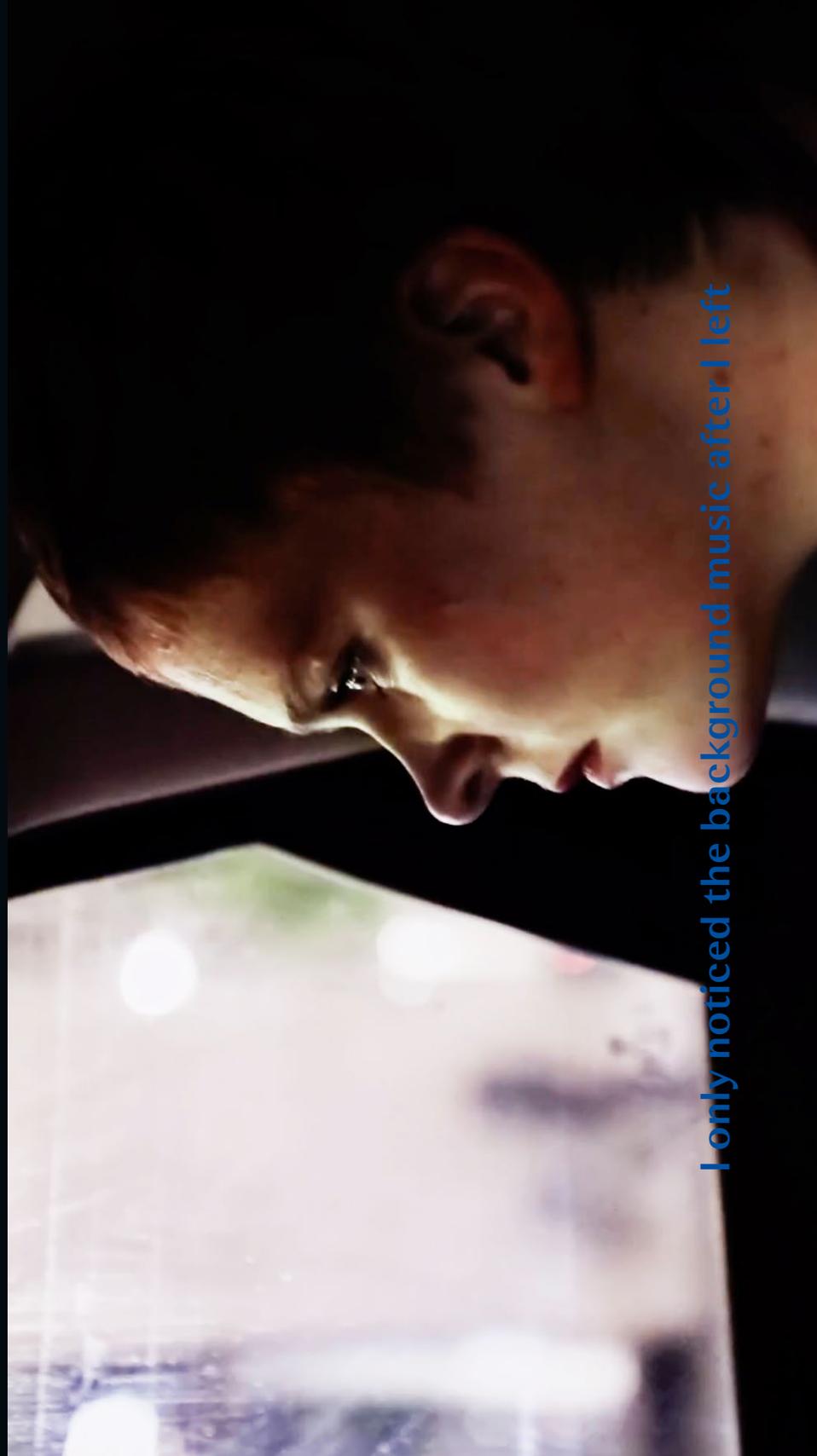
con•stel•la•tions ist die Publikationsreihe der gleichnamigen Plattform für kollaborative, vernetzte und transdisziplinäre Formate des Exzellenzclusters 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin. Im engen Dialog mit außeruniversitären Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen – Museen, Theatern, Archiven, Bibliotheken – verbindet der Bereich Perspektiven und Methoden aus Kunst und Wissenschaft.

Lea Hopp
Sulgi Lie
Carol O’Sullivan

At the Bottom of the Frame
Über Untertitel

Textem Verlag

09	Lea Hopp Rengashis' Room (I)
25	Sulgi Lie <i>Lesbare Bilder. Eine kleine Theorie der Untertitel</i>
49	Lea Hopp Rengashis' Room (II)
65	Carol O'Sullivan × Lea Hopp <i>Speaking between the lines: A discourse on the power of subtitles</i>
89	Lea Hopp Rengashis' Room (III)
106	Appendix



I only noticed the background music after I left



Instead I sat alone at this huge counter again



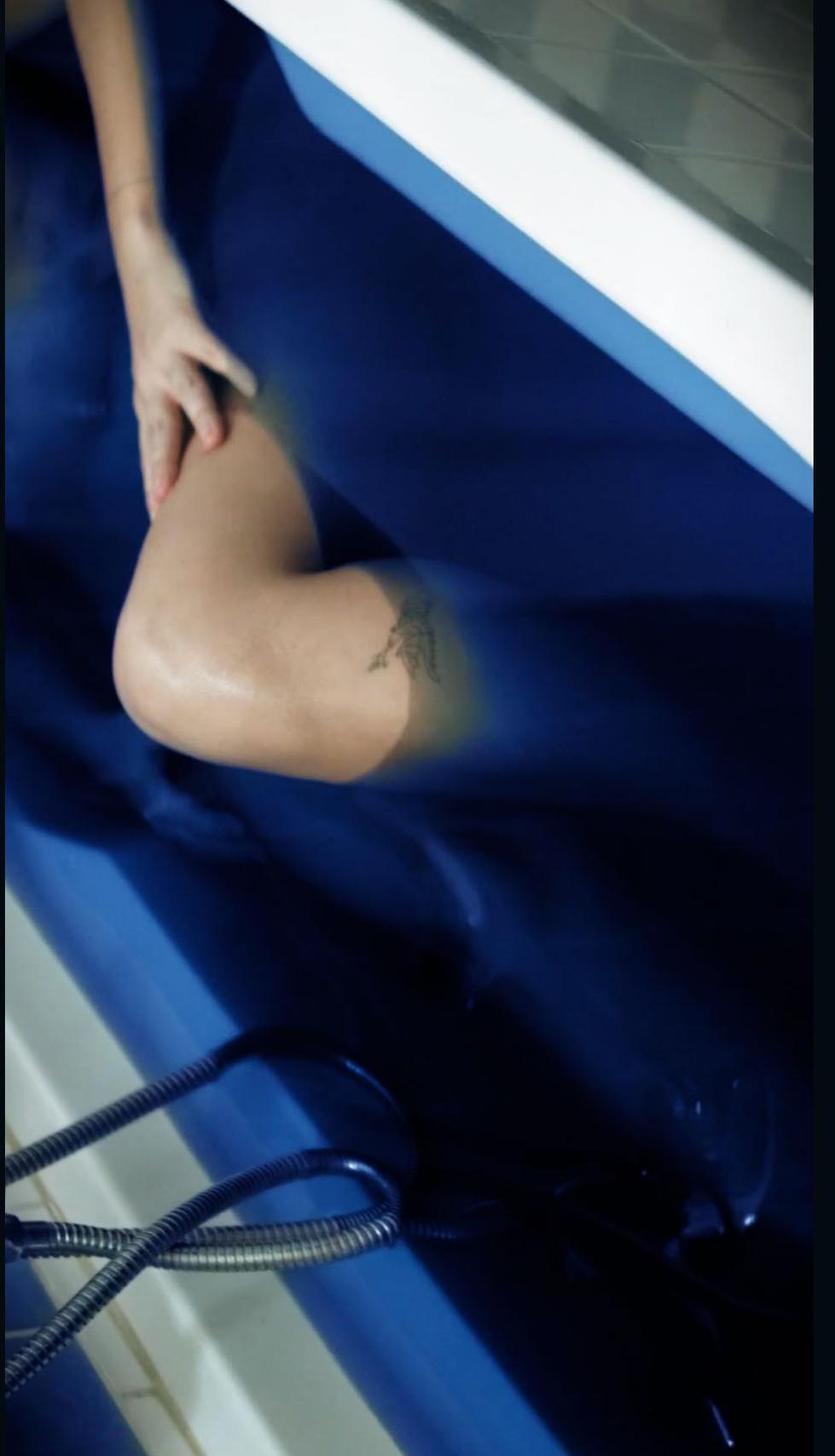
Ναι, ναι, δεν ήθελα να κοιμηθώ μαζί σου, αλλά
κοιμήθηκα μαζί σου



Και πρέπει να γράψεις 27 στίχους, Θεέ μου.









ce serait de se dire que fine allemande on pourrait avoir



Est-ce qu'il y a une forme de mesrine?



France Un Faux «Mais T'es Oú?»



Schaum Conneries a marqué le monde du cinéma.



Jetzt sitzen da 3 Minuten

Sulgi Lie
Lesbare Bilder.
Eine kleine Theorie der Untertitel

1. FILMISCHE HIEROGLYPHEN: DAS REDENDE BILD

Gilt die Definition von Film als einem audiovisuellen Medium als unstrittig, so geht in dieser Bestimmung doch etwas unter, was neben dem Sehen und Hören von Bild und Ton untrennbar zur Filmerfahrung dazugehört und oft aus dem Blick gerät: das Lesen. Ist der Film nicht auch ein großes Buch, das uns mit einem Universum von Schriftzeichen konfrontiert, die wir lesend entziffern müssen, während wir Bilder sehen und Töne hören? Seien es Untertitel, Filmtitel, Vorspann und Abspann, seien es die Zwischentitel im Stummfilm oder seien es die verschiedensten Formen der Schrift, die in Medien von Büchern, Briefen, Desktops, Logos, Notizen, Nummernschildern, Plakaten, SMSen, Tafeln, Werbungen, Zetteln etc. intendiert oder zufällig in der diegetischen Welt des Films erscheinen – wir lesen permanent vor, nach, zwischen und in den Bildern des Films. Die visuelle Wahrnehmung des Films konstituiert sich somit im Spannungsfeld zwischen der ikonischen Unmittelbarkeit des Bewegungsbilds und der symbolischen Mittelbarkeit von heterogenen Graphemen: Das Auge, das liest, und sei es bloß, um für den Bruchteil einer Sekunde ein unbedeutendes grafisches Zeichen im Hintergrund der Einstellung zu taxieren, ist ein Auge, das unerschwellig immer hermeneutisch arbeitet; es ist ein textuelles Auge, dem die ikonische Unähnlichkeit der Schrift immer wieder buchstäblich in den Blick fällt. Indem sich die Textsplitter im filmischen Bild zerstreuen, haben sie auch das Potenzial, die Aufmerksamkeit der Zuschauer-innen zu zerstreuen und auf Details diesseits der Audiovision zu verschieben. Diese Textsplitter entgehen auch der Vorschrift des Drehbuchs und des Storyboards, die im narrativen Kino die Gestalt jeder Einstellung mehr oder weniger prävisualisieren



und Dialoge präverbalisieren. Aber die Mikrologie der Schrift lässt sich von der Makrologie des Scripts nicht gänzlich kontrollieren, die Schrift entwischt dem Drehbuch, auch weil die Kamera als passiv registrierende Apparatur dingliche Details einer Welt aufzeichnet, die von der auktorialen Autorität eines Künstler·innensubjekts nicht gänzlich präformiert werden können. In einer grundlegenden Arbeit zur Schrift im klassischen Hollywoodkino hat Tom Conley auf den Eigensinn einer filmischen *écriture* aufmerksam gemacht, die ihrem ›skripturalen‹ Sinn, narrativer Funktionsträger zu sein, entgegenarbeitet:

Writing was seen to complement and deviate from the contexts in which it was said to be found. It was remarked, further, that graphic forms on the field of the image not only confirm what happens on the narrative but also, and more decisively, allow the viewer to ›read‹ the film against the grain or gist of its meaning, because writing is *not* of the matter of film, its form intervenes and brings forward things that cannot be assimilated or entirely controlled by the film or its editing.¹

Rückblickend auf die Zwischentitel des Stummfilms lässt sich diese mikrologische Devianz der Schrift als grafische Erinnerungspur in der Textur des Tonfilms verstehen: Mittels der Schrift gedenkt der Tonfilm unbewusst dem Stummfilm, den er selbst zu Grabe getragen hat. Konstituiert sich mit der audiovisuellen Synchronisierung von Bild und Ton im Tonfilm die naturalisierende Dominanz des Dialogs als Bild sprechender Körper, erinnert das Erscheinen der Schrift im Tonfilm an die vorgängige Asynchronität von Sprache und Körper im Stummfilm und verschriftlicht damit den technischen Naturalismus des Dialogs. Das hörbare Bild war einmal ein zu lesendes Bild.

Wann immer wir im Film lesen müssen, so meine Hypothese, entfaltet sich eine differenzielle Spaltung zwischen der audiovisuellen Unmittelbarkeit der hörbaren Rede und der graphemischen Autonomie der Schrift. Sind pragmatisch betrachtet die Zwischentitel des Stummfilms Ausdruck einer Defizienz, ein Notbehelf, um wenigstens einige der unhörbaren Dialoge schriftlich zu verbalisieren, so erzählt die Schrift im Tonfilm eine ganz andere Geschichte: Die Schrift,

¹ Conley, Tom: *Film Hieroglyphs. Ruptures in Classical Cinema*. University of Minnesota Press, 2006, S. x. Conley schreibt dies in einem neuen Vorwort aus dem Jahr 2006 über sein 1991 erschienenes Buch, daher die Vergangenheitsform.

die aus den Tonbildern vertrieben wurde, kehrt wieder in diese ein. Und auch wenn diese Schrift vielleicht nicht mehr die Gestalt von Zwischentiteln hat (aber auch dafür gibt es in der Tonfilmgeschichte Beispiele), sucht sie die Audiovision als Textsplitter heim und gemahnt daran, dass Sehen und Hören, Sehen und Lesen und nicht zuletzt Hören und Lesen sich immer wieder gegenseitig in die Quere kommen. Theodor W. Adorno hat in einem Aufsatz aus dem Jahr 1942 die ideologische Formierung dessen, was er das »redende Bild« nennt, mit der Eliminierung der Schrift in Zusammenhang gebracht. Für Adorno stellt sich der technische Fortschritt des Tonfilms als ein ästhetischer Rückschritt dar und das redende Bild als ein modernes Äquivalent der ägyptischen Hieroglyphe, in der die Differenz zwischen Bild und Schrift durch eine synthetische »Bilderschrift« einkassiert werde:

Die Tendenz zur Hieroglyphe hat in der bisherigen Geschichte der Massenkultur Epoche gemacht. Sie nämlich markiert den Übergang vom stummen zum Tonfilm. Im alten Film alternierten noch Schriftzeichen und Bild, und ihre Antithese verliert dem Bildcharakter der Bilder Nachdruck. Diese Dialektik war gleich jeder anderen für die Massenkultur unerträglich. Sie verscheuchte die Schrift als Fremdkörper aus dem Film, aber nur um die Bilder selber ganz zu der Schrift zu machen, die sie absorbieren. Als Bewußtsein dieses Vorgangs im Material gewinnt Chaplins geduldige Sabotage des Tonfilms, zumal der vereinsamte Magazintransparent, den er *Modern Times* voranstellte, seine Legitimation. Die redenden Bilder aber sind Masken; das Urphänomen der neuesten Bilderschrift gleicht dem ältesten.²

Nach Adorno reproduziert der Tonfilm die hieroglyphische Verklebung von Bild und Schrift in der Substitution der Schrift durch die Rede, die damit zum Anhängsel des Bilds wird, wie umgekehrt das Bild der Rede subsumiert wird und damit seinen eigentlichen Bildcharakter einbüßt. Die Rede haftet am Bild wie das Bild an der Rede, bis sich ihre Differenz verschleift. Adorno verweist hier darauf, dass die Bildlichkeit des filmischen Bilds, also sein Scheincharakter, erst in der dialektischen Konfrontation mit der Schrift zur Geltung kommt und in diesem Sinne das Bild der Schrift bedarf, um sich

² Adorno, Theodor W.: »Das Schema der Massenkultur«. In: *Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Schriften* 3, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, 1981, S. 333.

als ästhetisches Bild in Distanz zur empirischen Realität zu setzen. Wenn aber die Schrift als Rede in das Bild einwandert, maskiert sich die schriftliche Mittelbarkeit als audiovisuelle Unmittelbarkeit, erschleicht sie sich eine falsche Identität als ein Bild, das seinen Scheincharakter verleugnet. Auch das redende Bild bleibt Bilderschrift, wie Adorno mit Nachdruck behauptet, aber indem es die Schrift als Rede naturalisierend mit dem Bild verschaltet, fällt es in die Indifferenz der ägyptischen Hieroglyphe zurück, in der Bildzeichen und Schriftzeichen nicht voneinander geschieden sind.

Im Gegensatz zu den Zwischentiteln des Stummfilms, die intermittierend den Bilderfluss unterbrechen und zeitlich in einem asynchronen Verhältnis zu den Bildern stehen, die ihnen folgen oder vorausgehen, entledigt sich der Tonfilm dieser Montage durch eine synchrone Verschaltung von Rede und Redner-in und maskiert so den Schriftcharakter des aufgezeichneten Tons zugunsten einer lebhaften Lebendigkeit sprechender Körper oder sprechender Mäuler. Dieser falsche Schein von Unmittelbarkeit und Gegenwartigkeit macht das redende Bild für Adorno zu einer ideologischen Konfiguration, in der sich Okularzentrismus und Phonozentrismus verschränken. Die Rhetorik des redenden Bilds, so Adornos genereller Verdacht, zielt auf die unvermittelte Interpellation der Zuschauer-innen/Zuhörer-innen als Empfänger-innen einer sich selbst als Rede vergegenwärtigenden Schrift: Das redende Bild versucht, die Abwesenheitseffekte der Schrift zu tilgen. Über die grundlegende Nicht-Präsenzhaftigkeit der Schrift schreiben Peter Brunette und David Wills aus einer dekonstruktiven Perspektive wie folgt:

For our purposes the most important characteristic of writing, one that is germane to all language, is the question of distancing, which brings with it the idea of mediation. This is most obvious in the case of the written, that form of language by definition enacted in the expectation of a certain absence. That is, the act of writing assumes (at least structurally) that writer and reader are involved in a *rendez-vous manqué*: they will not both be present at the same time, now or in the future, or there would be no need for writing. By extension, writing comes to cover all forms of reproducible language, including those that leave traces, like a voice on a tape.³

3 Brunette, Peter und David Wills: *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton University Press, 1989, S. 60–61.

In diesem Sinne schreibt der Phonograph Töne auf und der Kinematograph Bilder und Töne, aber anders als in der gedruckten Schrift zeigen sich im Akt der Projektion die aufgezeichneten Bilder und Töne im Gewand einer imaginären Anwesenheit einer realen Welt, in der die (Ab-)Bilder so zu reden scheinen wie die realen Menschenkörper, denen sie abgelauscht sind. Auch die redenden Bilder können niemals ihre gewesene und abwesende Schriftlichkeit transzendieren, aber die synchronisierte Mündlichkeit des Tonfilms erzeugt die Illusion einer anwesenden Abwesenheit, einer vergegenwärtigten Vergangenheit, in der es anders als in der Begegnung zwischen Text und Leser-in vielleicht doch zu so etwas wie einem geglückten Rendezvous kommt: Trifft nicht das redende Bild auf die hörenden und sehenden Zuschauer-innen in Kopräsenz? Doch natürlich ist auch diese Kopräsenz eine imaginäre, das Rendezvous letztlich doch verfehlt, da auch die Zuschauer-in zu spät kommt, das redende Bild eben nur als Absenz präsent und die Stimme technisch wiedergegeben ist. Auch wenn man Adornos Kritik nicht vollständig folgt, hilft sie doch dabei, die Augen und Ohren so zu justieren, dass man im Hören der Stimme im audiovisuellen Medium immer auch die Schrift präsent hält, die vom redenden Bild absorbiert zu werden droht.

Das Erscheinen der Schrift im Tonfilm kratzt damit an der ikonischen Ähnlichkeit der filmischen Realitätsillusion und reißt als abwesende Unähnlichkeit Risse in die Evidenz des redenden Bilds. Wie Tom Conley bemerkt, wird durch diese grafische Infiltration auch die epistemische Konsistenz des Sichtbaren in Zweifel gezogen:

The gap between what a film would wish to say or mean and the impact of writing in the field of the image was discerned as an effect of *rupture*: wherever graphic traits interceded in the film (in the credits or icons, in signboards within landscapes, in subtitles, in toponyms on maps shown in the field of the image), it was sustained that the illusion of reality seen within the frame became subject to graphic treatment that might forcibly call cinematic illusion into question. Whatever was visible became equally legible.⁴

Affiziert von Graphemen, so argumentiert Conley, verliert das Sichtbare seine Selbstevidenz und wird selbst zur piktoralen Chiffre, zu einem Bild, das zugleich gesehen und gelesen werden muss. Im

4 Conley: *Film Hieroglyphs*, S. x.

Unterschied zu Adorno plädiert Conley im Anschluss an Alexandre Astrucs Idee des *caméra-stylo*, der »Kamera-Feder«,⁵ mittels derer Filmemacher-innen in Bildern schreiben, für ein positives Konzept der filmischen Hieroglyphe als eine heterogene Bilderschrift, die Bedeutungen nicht *vorschreibt* (so Adorno), sondern die Bilder verärselt und so unerwartete Ideogramme hervorbringt:

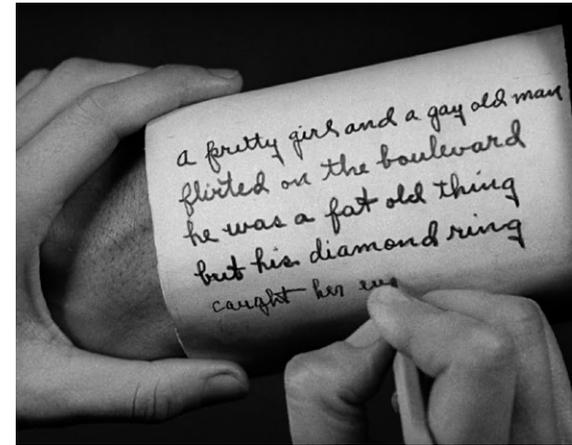
Implicit in the concept of *caméra-stylo* is a film hieroglyph, a writing that unites and divides word and image; that invokes memory to recall analogous forms of legibility and meaning, which serve and contradict what is before our eyes; that fashions rebuses or unforeseen combinations of pictures and writing that are controlled neither by the film or the viewer.⁶

Dass diese Verschriftung der Bilder auch eminent komische Effekte zeitigen kann, wird exemplarisch deutlich in einer der letzten Szenen von Charlie Chaplins *Modern Times*, dem Adorno deshalb eine Kritik des redenden Bilds zuschrieb, weil *Modern Times* ein Tonfilm ist, der sich noch 1936 dem Dialog und insbesondere der akustischen Preisgabe von Chaplins eigener Stimme verweigert und scheinbar anachronistisch an einer idiosynkratischen Mischung aus stummer Pantomime, experimentellen Geräuscheffekten und melodramatischer Musik festhält. Doch am Ende des Films scheint auch für Chaplin der Moment gekommen, sich dem redenden Bild zu stellen: Der Tramp wurde als singender Kellner in einer Music Hall engagiert und soll vor dem wartenden Publikum einen Song zum Besten geben. Offenbar hat er den Liedtext zuvor einstudiert, vergisst ihn aber vor lauter Aufregung kurz vor seinem Auftritt. Als Gedächtnisstütze schreibt ihm deshalb seine Geliebte den Text auf ein Blatt Papier und heftet dieses an seinen Ärmel.

Noch bevor der Song akustisch Gestalt angenommen hat, antizipiert die Schrift wie ein Notentext bereits die Musik, die erklingen wird. Wie um das ästhetische Primat der Schrift im Film

5 Astruc, Alexandre: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«. In: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, hg. von Theodor Kotulla, Piper, 1964, S. 111–15. Wenn die Kamera zum Federhalter wird, so Astruc, bedeutet es, »daß der Film sich nach und nach von der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen (*l'image pour l'image*) der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache« (S. 112).

6 Conley: *Film Hieroglyphs*, S. xxv.



Modern Times (1936)

zu bekräftigen, setzt *Modern Times* hier eine Art diegetischen Zwischentitel ein, der die Worte der einsetzenden Stimme bereits vorwegnimmt. Der Tramp wird wohl in seinem Song genau diese Zeilen singen, deren Inhalt gemäß den Schemen der Massenkultur von dem Flirt eines hübschen Mädchens mit einem Millionär handelt. Aber Chaplin wäre nicht Chaplin, wenn er das Stereotyp reproduzieren würde: Die Übersetzung des geschriebenen Songs in musikalische Laute wird das Verhältnis von Schrift und Wort radikal

denaturalisieren. Auf der Bühne fühlt sich der Tramp bei seinen bekannten Tanzbewegungen sichtbar wohl, verpasst aber mehrmals seinen vokalen Einsatz – auch weil der Spickzettel auf seinem Ärmel verloren gegangen ist. In dieser Notsituation eilt ihm seine Geliebte zu Hilfe, indem sie ihm auf den Mund zeigend in Zwischentiteln folgende Worte zuruft: »Sing!! Never mind the words.« Als wenn der Tramp in einem einzigen Augenblick sprechen gelernt hätte, geschieht nun das Wunder: Der Tramp singt, wir hören seine Stimme!

Aber die Worte, die aus seinem Mund kommen, sind nicht die englischen Worte, die ihm seine Geliebte zuvor aufgeschrieben hatte, und es sind auch nicht die Worte einer klar identifizierbaren (Fremd-)Sprache. Charlies erste Laute entstammen einer (Nicht-)Sprache, die er improvisierend erfindet. David Robinson hat dieses Kauderwelsch transkribiert:

Se bella piu satore, je notre so catore,
Je notre qui cavore, je la qu', la qui, la quai!
Le spinahs or le busho, cigaretto toto bello,
Ce rakish spagoletto, si la tu, la tu, la tua!
Senora pelafima, voulez-vous le taximeter,
La zionta sur le tita, tu le tu le tu le wa!⁷

Bei allem Unsinn ist dieses Kauderwelsch von einem völlig asemantischen Gebrabbel weit entfernt; stattdessen kann man in

7 Robinson, David: *Chaplin. Sein Leben. Seine Kunst*. Diogenes Verlag, 1989 (Erstveröffentlichung in Englisch, 1985), S. 540.

den Wortfetzen ein Mischmasch aus französischen und italienischen Wort- bzw. Lautfetzen erkennen. Die koketten Gesten von Charlies Pantomime machen dabei unmissverständlich deutlich, dass es hier um eine wort- und körpergetreue Um- und Übersetzung der Verführung geht, von der auch auf dem Notizzettel die Rede war. Wenn Adorno von Chaplins Sabotage des Tonfilms gesprochen hat, dann betreibt Chaplin diese Sabotage auch dann noch, wenn er vordergründig dem technologischen Imperativ des Tonfilms nachgegeben hat. Charlie singt, aber er spricht nicht wirklich – er tut, was ihm seine Geliebte aufgetragen hat: *Singing without minding the words*. Die musikalische Pantomime markiert in ihrer vorgängigen Vermittlung durch die Schrift die Schriftlichkeit der Stimme.

Im Unsinn des Kauderwelschs wird ein latentes, der Verständlichkeit widerstrebendes Element der Sprache manifest, ein Unkommunizierbares. In diesem Sinne lässt sich Charlies erster vokaler Auftritt als Subversion der Hieroglyphe verstehen, in der die problematische Synthesis von Bild und Schrift, die der Tonfilm nach Adorno von der ägyptischen Hieroglyphe geerbt hat, von Chaplin wieder in ihre Differenz aufgebrochen wird. Auch Chaplin chiffriert die Sprache wie eine Hieroglyphe, aber er tut es nicht zum Zwecke einer eindeutigen Bestimmung, ganz im Gegenteil: In der hieroglyphen Verschlüsselung wird das Kauderwelsch in ein musikalisches Esperanto transformiert, das nicht durch das Charakteristikum der Verständlichkeit maßgeblich bestimmt ist, sondern die universelle Medialität der Sprache selbst ausstellt.

2. UNTERTITEL: ÜBERSETZUNG ALS ÜBERSCHREIBUNG

Stellen wir uns die vorangestellte Notiz auf dem Ärmel des Tramps einmal als synchrone Untertitel vor, die am unteren Bildrand das unverständliche Kauderwelsch des Songs in verständliche Worte übersetzen würden, so müssten wir notgedrungen in Unkenntnis der Sprache, die nur Chaplin spricht, die Übersetzung als eine dem Original adäquate Bedeutungstransposition annehmen. Untertitel übersetzen die Fremdsprache in die Eigensprache oder eine Sprache, die uns verständlich ist – das ist die informative, pragmatische und kommunikative Funktion der Untertitel, seit der Tonfilm die globale Pluralität der Sprachen medial aufzeichnet und eine neue babylonische Sprachverwirrung in die Welt setzt. Ohne Untertitel

würden wir das Englisch nicht verstehen, das Chaplin in seinem nächsten Film, *The Great Dictator* (1940), sprechen wird, wenn wir als Sprecher-in des Deutschen oder des Japanischen, des Koreanischen oder einer anderen beliebigen nicht-englischen Sprache kein Englisch verstehen. Eigentlich verstehen wir die Fremdsprache nur dann vollständig, wenn sie aufhört, Fremdsprache zu sein und Eigensprache wird – das Englisch zu Deutsch oder das Deutsch zu Englisch. Genau dies passiert in der Praxis der Synchronisation, die zum Beispiel im deutschsprachigen Raum in Kino und Fernsehen noch immer vorherrschend ist: Im synchronisierten Dialog wird Übersetzung zur Ersetzung, zu einer monolingualen Substitution, in der alle Figuren des Films eben nur die Sprache der Zuschauer-innen/Zuhörer-innen sprechen. Die Synchronisation favorisiert also eine monolinguale Praxis und Politik der Übersetzung, in der das redende Bild erst einmal von der fremden Originalsprache befreit wird, um die eigene Sprache als neues Original zu setzen: ›Es lebe die Einsprachigkeit!‹

Es kann an dieser Stelle nicht auf die komplexe Geschichte und Ästhetik des Dubbing im Kino eingegangen werden, die bei Weitem nicht auf eine Naturalisierung der Einsprachigkeit reduziert werden kann – so war beispielsweise in bestimmten Fällen des italienischen (Genre-)Kinos die Nachsynchronisation ohne Originalton eine gängige Produktionsmethode, sodass die Schauspieler-innen ihre eigenen Stimmen nachträglich über ihre Münder legten, als würden sie sich selbst synchronisieren. Im Sinne einer schematischen Gegenüberstellung von Synchronisation und Untertitelung kann hier die Feststellung genügen, dass die Synchronisation mittels der monolingualen Ersetzung der Originalsprache zugleich das unangetastet lässt, was man die ›Monovisualität‹ des redenden Bilds nennen könnte, während die Untertitelung als eine Praxis und Politik der Übersetzung verstanden werden kann, die mittels einer ›Überschreibung‹ des redenden Bilds durch eine dem auditiven Original fremde Sprache eine bilinguale Hieroglyphe aus Bild, Stimme und Schrift ins Werk setzt. ›Ins Werk setzen‹ ist vielleicht eine besonders passende Formulierung für eine nachträgliche Verschriftungspraxis, die eben Untertitel als lesbare Schrift in Erscheinung bringt, indem diese, wie in der analogen Phase des Kinos üblich, direkt in das Zelluloid ›eingesetzt‹, also einkopiert, eingebrannt, eingestanzelt wird. Aber man könnte das ›Ins Werk setzen‹ auch so verstehen, dass die Untertitel etwas dem eigentlichen Werk Fremdes in das Werk ›setzen‹, also die originale Gestalt und die monovisuelle Geschlossenheit des Werks mit einer externen Schrift, einer Außenschrift sozusagen,

überschreiben. Natürlich wird auch in der Synchronisation in die Ursprungsgestalt eines Films eingegriffen; tatsächlich ist der Eingriff hier vielleicht ein noch massiverer, da ja die Stimmen ausgetauscht werden. Aber doch wird in ihr die ursprüngliche Textur des Bilds nicht berührt. Gerade diese Reinheit und Unbeflecktheit des filmischen Bilds wird von den Untertiteln verunreinigt, die Textur textualisiert, auch wenn die Untertitel im digitalen Zeitalter nicht mehr in die Kopie eingeschrieben sind, sondern als Datei dem DCP-File hinzugefügt sind, ein- und ausgeschaltet werden können wie in der DVD/Blu-ray, heruntergeladen werden können aus dem Internet oder, wie manchmal auf Festivals üblich, auf die Projektion des Films nochmals mit einem zweiten Projektor (über)projiziert werden. In allen diesen Fällen werden Bilder überschrieben und so zu differenziellen Hieroglyphen umgeschrieben. Es ist ein Irrtum zu glauben, dass Untertitel im Gegensatz zur Synchronisation eine ›werktreuerer‹ Form der Übersetzung sind: Zwar substituieren sie nicht die Originalstimmen, ein Vorgang, den Cinephile beinahe schon als akustische Fälschung empfinden. Aber sie ›supplementieren‹ das Bild im Sinne von Derrida mit einer grafischen Externalität, um die Stimme auf diese Weise in der Übersetzung nachträglich zu ersetzen. Das Supplement, so Derrida, oszilliere zwischen Ersetzung und Addition: »Aber das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-die-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so, wie man eine Leere füllt.«⁸ Weiterhin schreibt er, dass

das Supplement, ob es hinzugefügt oder substituiert wird, *äußerlich*, d. h. äußerliche Ergänzung oder Ersatz ist; es liegt außerhalb der Positivität, der es sich noch hinzufügt, und ist fremd gegenüber dem, was anderes sein muss als es selbst, um von ihm ersetzt zu werden. Im Unterschied zum *Komplement* ist das Supplement eine ›äußerliche Addition‹.⁹

Supplementcharakter haben die Untertitel durch diese »äußerliche Addition« der Schrift zum Bild, in der es zu einer paradoxen Verschränkung von Addition und Subtraktion kommt: Indem die Untertitel das redende Bild mit einer grafischen Spur überschreiben,

8 Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Suhrkamp Verlag, 1983 (Erstveröffentlichung in Französisch, 1967), S. 250.

9 Derrida: *Grammatologie*, S. 250–51.

fügen sie etwas zu, addieren ein Element zur Audiovision hinzu, aber gleichzeitig entziehen sie dem Bild auch die Rede, die sie übersetzen. Anders formuliert: Durch das Surplus der Schrift wird die Stimme dem Körper immer auch entzogen, die Stimme verliert ihre phonozentrische Konsistenz durch die Auf- und Abspaltung des Lesbaren vom Hörbaren. Soll das Lesbare das Hörbare nur supplementieren, höhlt es das Hörbare durch den schriftlichen Zusatz und Ersatz zugleich aus; das Surplus wird zur Subtraktion. Die additive Schrift subtrahiert vom Bild die Stimme, ohne sie eigentlich anzutasten. Die Substanz der Stimme wird durch die bloße Existenz einer Schrift angegriffen, die dem Film nur *äußerlich* anhaftet. Und diese Äußerlichkeit ist im Fall der Untertitel besonders wörtlich zu nehmen, handelt es sich bei ihnen um eine Schrift, die wie Logo-, Vorspann- und Abspanntitel nicht zur diegetischen Welt des Films gehört, also eindeutig extradiegetisch sind, aber auf ihre Weise noch externer als diese sind, weil sie eigentlich gar nicht zum Film selbst gehören, dem Film *radikal* äußerlich sind. Anders als Logo und Credits, die Teil der integralen Gestalt des Films sind und die nicht einfach entfernt werden können, ohne die primäre Erscheinungsform des Films zu verändern, sind die Untertitel sekundäre Supplemente, deren Entnahme nichts am Werk selbst verändern würde, wie auch Michel Chion in seiner umfassenden Studie über *Words on Screen* festhält:

The subtitled original version of a foreign film involves a simultaneous meeting of two languages, one heard and the other seen. Almost always done after the fact, subtitling is not an integral part of the work, so it can be replaced by other texts in other translations, including other sets of subtitles in the same language (this is a frequent case for new editions on DVD that ›modernize‹ older subtitles).¹⁰

Aus der Perspektive des Werks sind Untertitel im Grunde genommen nicht nur überschüssige, sondern eigentlich überflüssige Übersreibungen, aber einmal ins Werk gesetzt, schicken sie sich an, dieses gerade *in ihrer* und *durch ihre* Äußerlichkeit zu deformieren. Als ob jemand über ein Bild kritzeln und schreiben würde, beflecken die Untertitel zumindest die untere Seite des filmischen Bilds immer

10 Chion, Michel: *Words on Screen*. Hg. und übers. von Claudia Gorbman, Columbia University Press, 2017 (Erstveröffentlichung in Französisch, 2013), S. 139.

dann, wenn gesprochen wird: Was den Zweck hat, den Mangel der fremdsprachlich bedingten Unverständlichkeit zu beheben, bringt einen grafischen Makel hervor, der die unauflösliche Differenz zwischen der hörbaren Unverständlichkeit und der lesbaren Verständlichkeit buchstäblich ins Bild setzt. Insofern ist die ironische Distanz, die Chaplin in der oben diskutierten Szene zwischen dem Kauderwelsch und der Übersetzung einzieht, vielleicht als eine vorweggenommene Allegorie einer Untertitelung zu lesen, die Hörbares und Lesbares *nicht* synthetisiert und sowohl der Stimme ihren Unsinn als auch der Schrift ihren Eigensinn zugesteht.

Hinzu kommt noch, dass im Unterschied zu anderen Übersetzungskontexten der Anspruch einer vollständigen Übertragung des Gesprochenen ins Geschriebene in der Untertitelung aus rein praktischen Gründen gar nicht erst existiert – im Gegenteil gilt die Regel, eine bestimmte Zeilen- und Zeichenanzahl nicht zu überschreiten, um zum einen die Leser:innen nicht mit zu viel Text zu überlasten, zum anderen wohl auch, um eine übermäßige Ausdehnung der Schrift zu begrenzen, die Überschreibung des Bilds also nur auf einem bestimmten Segment des Bilds zuzulassen. Es ist eine phänomenologische Tatsache, dass die Untertitel – egal welcher Sprache, Schriftgröße, Farbe oder Type – die überschriebenen Teile des Bilds eben auch überdecken. Und so minimal diese Überdeckung auch sein mag, stören diese Textsplitter wie Kratzspuren die volle Sichtbarkeit des Bilds. Nicht nur, was den Inhalt der Übersetzung betrifft, ist die Untertitelung eine fragmentierte, partielle Praxis, die notwendigerweise mit Verknappungen und Verkürzungen arbeitet (Untertitel sollen Verständnisstütze sein und keine ›richtige‹ Übersetzung, heißt es in Untertitelungsregeln), sondern auch die Überschreibung fragmentiert das Bild, überzieht es mit Kratzspuren. Das Auftauchen von Untertiteln produziert also bei den Zuschauer:innen eine subtile Bildstörung auf zwei Ebenen: Erstens zwingt das Lesen das wahrnehmende Auge zu einer Art Multitasking, es muss gleichzeitig oben sehen und unten lesen. Entscheidet man sich dafür, nur zu lesen, wird man wenig sehen; umgekehrt führt der reine Fokus auf das Sehen zu einem Verständnisverlust. Zweitens blockiert das Lesbare direkt das Sichtbare, es erzeugt blinde Flecken auf dem Bild. Auch wenn die Untertitel permanent fluktuieren und in ihrem Erscheinen und Verschwinden gerade in ihrer digitalen Form keine permanenten Spuren mehr auf dem Bild hinterlassen, durchlöchern sie punktuell die Bildoberfläche, ohne selbst eine plastische Tiefe zu haben.

Michel Chion zufolge besetzen Untertitel als »Überlagerungen«, wie er sie nennt, den Vordergrund des diegetischen Raums: »I will refer to overlays or overlaid writing when written text is nondiegetic and in the foreground, standing before the diegetic space. This applies to [...] subtitles translating foreign languages or speech that is inaudible to the viewer.«¹¹ Im nicht-diegetischen Vordergrund des diegetischen Raums schwebend, lenken die Untertitel als flache Überlagerungen und Überschreibungen minimal von der illusionären Dreidimensionalität des diegetischen Raums ab und verweisen auf die Flächigkeit der Leinwand als einer offenen Einschreibefläche, die vor supplementären und parasitären Markierungen nicht geschützt ist. Die Beschriftung der Bilder durch Untertitel impliziert auch ihre latente Verflachung, denn zum Schreiben bedarf es einer Oberfläche. Das beschriftete Bild stört damit auch die Bereitschaft der Zuschauer:innen zur vollständigen Diegetisierung des Sichtbaren, weil das lesende Auge an der nicht-diegetischen Fläche entlanggleitet, während doch das sehende Auge in der Tiefe der diegetischen Welt versinken möchte.¹²

Um den intrusiven und parasitären Effekt der Untertitel möglichst im Zaum zu halten, werden die Untertitel konventionell nach unten versetzt und bei der DVD/Blu-ray, aber auch auf YouTube oftmals der besseren Lesbarkeit wegen in einen schwarzen Balken gesetzt – vielleicht auch, um die »Welt« des Films besser vor der Schrift zu schützen. Aber sind Untertitel dazu verdammt, ihr Dasein immer am unteren Bildrand zu fristen? Können Untertitel nicht auch ihre Lage wechseln und Obertitel oder Seitentitel werden? Das zeitgenössische Musiktheater zum Beispiel arbeitet mit Obertiteln, die bei fremdsprachigen Opern von oberhalb der Bühne angebrachten Monitoren ausgestrahlt werden. Unter Mixed-Media-Bedingungen ziehen so die Untertitel gattungsfremd in die Oper ein, um das Mitlesen des Librettos zu ermöglichen, und erklären somit gewissermaßen auch die Bühne zu einem lesbaren Bild.

Sind die Operntitel also Obertitel, dann sind Seitentitel im Film durchaus keine Seltenheit, sobald man einen Seitenblick auf andere historische Epochen und nicht-westliche Filmkulturen wirft, die andere Schreib- und Leserichtungen als die von links nach rechts kennen: Im Chinesischen, Japanischen und Koreanischen werden

¹¹ Chion: *Words on Screen*, S. 4.

¹² Zum Begriff der Diegetisierung vgl. Odin, Roger: »Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion«. In: *Das Buch zum Vorspann*, hg. von Alexander Böhnke et al., Vorwerk 8, 2006, S. 34–41.

die Zeichen traditionell von oben nach unten geschrieben, die Waagerechte der lateinischen Schrift kippt also in die Senkrechte. Auch wenn sich durch die Verwestlichung in diesen Schriften die Waagerechte zunehmend durchgesetzt hat, gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass die waagerechte Platzierung der Titel auf der unteren Hälfte des Filmbilds kein unverrückbares Phänomen, sondern von der rechtsläufigen Direktionalität der lateinischen Schrift determiniert ist. Aus der Perspektive ostasiatischer Schreibsysteme wäre es ebenso natürlich, Seitentitel anstelle von Untertiteln zu setzen, deren Zeilen zudem noch linksläufig gelesen werden müssen.

Ein faszinierendes Beispiel für solche Seitentitel findet sich in der Frühphase des koreanischen Kinos, in einem Film aus dem Jahr 1941, an dem nicht zuletzt eine politische Übersetzungsideologie deutlich wird, die in diesem besonderen Fall trotz der Bilingualität des zu lesenden Bilds eine hochproblematische Monolingualität propagiert. Die Rede ist von *Bandoui bom* [반도의 봄, *Spring in the Korean Pensinsula*], der unter der Regie von Lee Byung-il während der Zeit der japanischen Kolonialherrschaft über Korea (1910–1945) gedreht wurde. Die sogenannte *Naisen Ittai*-Politik, die sich in etwa als »Korea und Japan bilden einen Körper« übersetzen lässt, zielte seit den 1930er Jahren auf die totale Ersetzung der koreanischen durch die japanische Sprache: Die Koreaner-innen sollten durch die Abschaffung ihrer eigenen Sprache und die Aneignung der Kolonialsprache zu gefügigen Japaner-innen gemacht werden. Die Kolonialpolitik Japans basierte also auf einem monolingualen Autoritarismus, der die sprachliche Identität der Koreaner-innen komplett auszulöschen trachtete. Anfang der 1940er Jahre wurde die offizielle Verwendung des koreanischen Schriftsystems verboten und in den Schulen der koreanische Sprachunterricht eingestellt. Japanisch wurde zur offiziellen Amtssprache erklärt und der gesamte Schulunterricht sowie der gesamte institutionelle Schriftverkehr auf Japanisch durchgeführt. Diese Sprachpolitik ging sogar so weit, dass die Koreaner-innen gezwungen wurden, auch ihre Namen in japanische zu ändern:

It is important to note that the *naisen ittai* policy mandated not only the abandonment of the Korean language, but also the acquisition of the Japanese language. Learning Japanese and using it for the regimentation of the modern body were fundamental to the primacy of order, especially of fascist principles. One must understand, interpret, and redeploy

language so as to adjust the movements of the body and its health, critical in maintaining both social and military order.¹³

Was *Naisen Ittai* für die koreanische Filmproduktion bedeutete, lässt sich an *Bandoui Boom* exemplarisch studieren, da der Film nichts anderes als eine Geschichte des Filmemachens unter kolonialen Bedingungen erzählt. Ein koreanisches Filmteam, das an einer Adaption der berühmten *Chunhyang*-Legende arbeitet, sieht sich mit ökonomischen und künstlerischen Widrigkeiten konfrontiert, bis schließlich die Rettung in Form eines neu gegründeten japanischen Filmkonsortiums kommt: Die Zukunft des koreanischen Films, so will es die propagandistische Botschaft, liegt in Japan. Am Ende von *Bandoui bom* brechen die Filmemacher-innen nach Tokio auf, um dort ihr Handwerk neu zu lernen. Nicht nur mit diesem Ende wird eine *mise en abyme* der kolonialen Filmproduktion in Szene gesetzt, denn tatsächlich wurde Lee Byung-il, der Regisseur des Films, in den japanischen Nikkatsu-Studios ausgebildet. Wie es der Film trotz der manifesten Unterwerfung unter die japanischen Propaganda- und Zensurregeln auf eine subtile Art und Weise schafft, die koloniale Ideologie ästhetisch zu unterwandern, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden. Aber allein die Tatsache, dass die Figuren des Films sowohl Koreanisch als auch Japanisch sprechen, vermittelt den einzigartigen Eindruck einer historischen Situation, in der die koreanische Sprache noch nicht vollständig aus dem redenden Bild eliminiert ist, *Naisen Ittai* sich zumindest im Kino noch nicht totalisiert hat.

Wenn der Film auf der Tonspur durch diese eigentümliche bilinguale Polyphonie charakterisiert ist, sind die am rechten Bildrand eingesetzten Seitentitel strikt monolingual: In der Fassung, die das koreanische Filmarchiv auf seinem YouTube-Channel *Korean Classic Film* hochgeladen hat, sind nur japanische Seitentitel zu lesen, keine koreanischen:

The privileging of the imperial language is also evident on the extra-diegetic level of subtitling. When the dialogue is in Korean, Japanese subtitles appear to translate the dialogue. However, when the dialogue is in Japanese, the same courtesy is not offered for Korean-speaking audiences. The Japanese-speaking

¹³ Kim, Kyung Hyun: *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*. Duke University Press, 2011, S. 68.

audience (both bilinguals and monolinguals) is clearly privileged, and monolingual Korean speakers are left in the dark. The use of subtitling to translate the Korean language, in effect, marks Korean as foreign and exotic.¹⁴

Da von den koreanischen Zuschauer:innen erwartet wird, dass sie japanisch verstehen können, vor allem aber sollen und müssen, und deshalb die Seitentitel einer Schrift nicht benötigen, deren Sprache ja gerade ausgelöscht werden soll, sind die japanischen Seitentitel für ein japanisches Publikum sowohl in Korea als auch in Japan reserviert, das sich somit imperial über die Sprache der Kolonisierten erhebt.

Während das japanische Publikum also gleichzeitig den Klang des Koreanischen als exotische Beute konsumieren kann, werden diejenigen Koreaner:innen, die sich vielleicht noch nicht sprachlich japanisiert haben, von den Seitentiteln wie von einem militärischen Befehl adressiert: dem Befehl, die japanische Schrift zu verinnerlichen. Ganz im Sinne von Adornos Hieroglyphe haben wir es bei den japanischen Seitentiteln von *Bandoui bom* mit einer Schrift zu tun,



Bandoui bom (1941)

die in erster Linie Vorschrift für die kolonisierten Koreaner:innen ist: die Vorschrift, nicht nur die japanische Sprache lernen zu müssen, sondern in der Unterwerfung unter diese Schrift selbst japanisch zu werden. Während auf der Tonspur das Koreanische in der Zweisprachigkeit ein letztes Refugium hat, setzt sich auf der Schriftspur der Untertitel/Seitentitel *Naisen Ittai* rigoros ins Bild: *Bandoui bom* bezeugt, dass auch das lesbare Bild wieder zu einer herrschaftlichen Hieroglyphe gerinnen kann – sei sie nun priesterlich-ägyptisch oder imperial-japanisch.

Entgegen dem monolingualen Imperativ, der in diesem historischen Beispiel zum Ausdruck kommt, erprobt die Künstlerin Lea Hopp in ihrem Film *Rengashis' Room* (2022) eine multilinguale Dissemination der Untertitel, die Übersetzung und Verständigung voneinander abkoppelt. Sind bi- und multilinguale Filme im heutigen

¹⁴ Kwon, Nayoung Aimee: »Spring in the Korean Peninsula. Transcolonial mise en abyme«. In: *Rediscovering Korean Cinema*, hg. von Sangjoon Lee, University of Michigan Press, 2019, S. 90.

(Welt-)Kino keine Seltenheit mehr, so sind Untertitel doch zumeist monolingual und reduzieren so, zu kommunikativen Zwecken, die Pluralität der Sprachen. Im Kontext der Globalisierung bedarf es wohl keiner Erklärung, warum die Einsprachigkeit der Untertitel in der Regel die Einsprachigkeit des Englischen bedeutet: Als globale Verkehrssprache ist das Englische selbstverständlich auch für die Praxis der Untertitelung der Standard, damit die Filme für ›alle‹ mehr oder weniger verständlich um die ganze Welt zirkulieren können – als Festivalkopien, Blu-rays, DVDs oder Files.¹⁵ Wenn Lea Hopp in ihrer Arbeit verschiedene Sprachen (Chinesisch, Deutsch, Arabisch, Französisch, Japanisch etc.) durch verschiedene Untertitelsprachen (Griechisch, Französisch, Deutsch, Chinesisch, Englisch etc.) übersetzen lässt, dann wird zum einen die unhinterfragte Standardisierung des Englischen denaturalisiert, zum anderen damit aber das Nichtverstehen von gesprochener und geschriebener Sprache ins Zentrum gerückt: Wenn wir die gesprochene Sprache nicht verstehen, können und müssen wir uns auf die Untertitel verlassen, aber in *Rengashis' Room* sind diese notorisch unzuverlässig. Und zwar nicht nur wegen ihrer ausgestellten Multilingualität, sondern auch, weil sich nach und nach Skepsis einschleicht, ob die Untertitel überhaupt das Gesprochene intelligibel machen wollen oder nicht vielmehr ihre eigene Agenda des Eigensinns, und auch: Unsinn haben.

Dass es diesem Film in erster Linie nicht um die kommunikative Funktion der Sprache geht, macht auch sein formaler Aufbau deutlich: In verschiedenen Episoden sieht man Menschen unterschiedlicher Herkunft in anonymen Hotelzimmern im Bett, im Bad oder beim Frühstück. Alle sind sie allein, aber sie sind von einem Sprachkontinuum umgeben: Sei es, dass sie am Telefon reden, Radio hören, Fernsehen gucken oder Stimmen aus dem Off als Voiceover hörbar werden – diese isolierten Menschen im Hotel befinden sich diegetisch in keiner dialogischen Situation und senden doch per Untertitel chiffrierte Botschaften an die Zuschauer:innen, die von den Untertiteln adressiert werden, ohne den Inhalt der Message

¹⁵ Fast schon komisch anachronistisch mutet es angesichts dieser Hegemonie des Englischen an, wenn französische Blu-rays/DVDs manchmal keine englischen, sondern ausschließlich französische Untertitel anbieten: In dieser Kuriosität kommt vermutlich der kulturelle Nationalismus einer ehemaligen Kolonialmacht zum Ausdruck, die sich darin gedemütigt sieht, dass sich die Sprache einer anderen ehemaligen Kolonialmacht als Weltsprache durchgesetzt hat.

dekodieren zu können. Aber auch wenn man meint (je nach individueller Sprachkenntnis natürlich), eine inhaltliche Synchronität von Gesprochenem und Geschriebenem ausmachen zu können, macht sich eine ironische Sprachverwirrung breit: so zum Beispiel in der Episode, in der ein junger Mann am Badezimmerfenster sitzt und ein französisches Radiofeature über Sean Connery hört. Während die französischen Untertitel zunächst glauben machen, dass sie das Gehörte bloß verdoppeln, entfaltet sich bald eine homophone Komik im Zusammenspiel von Gehörtem und Untertitel: Aus »Sean Connery« wird »Schaum Conneries« und aus »James Bond« »J'aime-C'est-Bon«, aus Englisch wird Französisch und aus Französisch ein Unfranzösisch. Wie Chaplin in *Modern Times* eine spontane Nichtsprache erfindet, sprechen die Untertitel ihr eigenes Kauderwelsch, indem sie die Muttersprache parasitär verschleifen. Und wenn in der letzten Episode eine Japanerin ihr Japanisch durch eine Übersetzungs-App auf ihrem Handy simultan ins Englische übersetzen lässt, erscheinen die arabischen Untertitel schräg zu dieser digitalen Sprachtransaktion. *Lost in translation*, so zeigt uns *Rengashis' Room* auf spielerische Art und Weise, kann lustig und lustvoll sein.

3. SPRECHENDE UNTERTITEL: *THE ZONE OF INTEREST*

Im Gegensatz zu Adornos Skepsis gegenüber dem Tonfilm, der ihm zufolge die Hieroglyphe ideologisch naturalisiert, hat Gilles Deleuze in seiner Filmphilosophie ein ganz anderes Konzept des redenden oder sprechenden Bilds entwickelt, in der er die hörbare Rede nicht in ihrer abhängigen Relation zu den Bildern versteht, sondern als autonome »Sprechakte«, die nicht auf ihre Dialogfunktion reduzierbar sind. Deleuze denkt die Emergenz des Sprechakts im Tonfilm unabhängig vom Problem der Bild/Ton-Synchronisierung. Für ihn ist die Rede im Kern nicht etwas, was vom Bild visualisiert werden muss, sondern die selbst ein autonomes akustisches Bild darstellt:

Im Unterschied zum Zwischentitel, der ein anderes Bild als das visuelle vorstellte, werden das Sprachliche [parlant] und das Akustische gehört, allerdings als *eine neue Dimension und eine neue Komponente des visuellen Bildes. Gerade dies macht sie zu Bildern.* Wir haben es hier mit einer Situation zu tun, die von der des Theaters völlig abweicht. Seit diesem Zeitpunkt wurde es

wahrscheinlich, daß der Tonfilm das visuelle Bild verändert: insofern er gehört wird, *macht* er etwas im Bild *sichtbar*, das im Stummfilm nicht offen erschien. Man könnte sagen, das visuelle Bild sei denaturalisiert.¹⁶

Denaturalisiert ist das redende Bild also deshalb, weil es zwischen Bild und Rede kein natürliches Verhältnis gibt, sondern das Auditive und das Visuelle autonome Entitäten verkörpern, deren Verbindung radikal indeterminiert ist. Daher ist es kein Zufall, dass sich Deleuze auch im frühen Tonfilm für jene Beispiele interessiert, in der sich der Sprechakt immer mehr von seiner Verankerung in »menschlichen Interaktionen«,¹⁷ also von seiner diegetisch-dialogisch-narrativen Funktionalität befreit und damit auch seine visuelle Verortbarkeit einbüßt: »Je autonomer der Sprechakt wird, indem er über bestimmte Personen hinausgreift, desto problematischer erweist sich das von ihm eröffnete Feld der visuellen Wahrnehmung [...].«¹⁸ Diese visuelle Entortung des Sprechakts, seine strukturelle »Akusmatisierung«,¹⁹ um mit Michel Chion zu sprechen, bringt Deleuze mit der Emanzipation des nicht-sichtbaren Felds – des sogenannten *hors-champ* – als einer Außenseite des Films zusammen, die er einerseits in ein relatives *hors-champ* und in ein absolutes *hors-champ* unterteilt: Während Ersteres sich potenziell immer wieder visualisieren, diegetisieren und deakusmatisieren kann, ist Zweiteres gewissermaßen a-relational dem Bild gegenüber, es harret nicht seiner Bestätigung durch das Bild, fragt nicht nach seinem visuellen Ursprung, sondern setzt sich selbst als eigene Welt der Töne und Sprechakte. Das akustische *hors-champ*, so Deleuze, spaltet sich als Teil des Bilds gleichzeitig vom Bild ab:

Gewiss, das *hors-champ* ist keine Erfindung des Akustischen, und doch wird es von ihm bevölkert; das Hörbare verleiht dem visuell Unzugänglichen eine spezifische Präsenz. Von Anfang an lautete das Problem des Akustischen folgendermaßen: Wie kann man es bewerkstelligen, dass Ton und Rede keine bloße

¹⁶ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Übers. von Klaus Englert, Suhrkamp Verlag, 1991 (Erstveröffentlichung in Französisch, 1985), S. 291 (Hervorhebungen von Gilles Deleuze).

¹⁷ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 290.

¹⁸ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 293.

¹⁹ Vgl. Chion, Michel: »Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino« Übers. von Birgit Flos (Erstveröffentlichung in Französisch, 1992), In: *Meteor. Texte zum Laufbild* 6, 1996, S. 48–58.

Redundanz des Gesehenen sind? Dies Problem leugnete nicht, dass das Akustische und Sprachliche ein Bestandteil des visuellen Bildes sind; ganz im Gegenteil, als spezifischer Bestandteil durfte der Ton gegenüber dem visuell Sichtbaren nicht redundant sein.²⁰

Diese Autonomisierung des akustischen *hors-champ* kommt in Deleuzes historischer Systematik im modernen Nachkriegskino zu seiner vollen Entfaltung, in dem der Sprechakt sich von jedem narrativen Interaktionsschema emanzipiert, sich quasi entdialogisiert und sich etwa in den Filmen von Marguerite Duras zu einem eigenen Hörfilm verwandelt, der zu dem visuellen Bild ein Verhältnis der irrationalen Disjunktion eingeht. Im modernen Kino, so Deleuze, zieht sich der »Sprechakt auf sich selbst zurück, er drückt keine Abhängigkeit vom visuellen Bild mehr aus, er wird zu einem vollwertig akustischen Bild, er gewinnt eine kinematografische Autonomie, und das Kino wird wahrhaft audio-visuell«.

Ein solcher disjunktiver Schnitt zwischen dem visuellen und dem akustischen Bild bildet die Grundlage für die experimentelle Anordnung, die Jonathan Glazer in *The Zone of Interest* von 2023 geschaffen hat, um in der langen Debatte um die Darstellbarkeit oder Undarstellbarkeit des Holocaust eine neue ästhetische Position zu beziehen, die einerseits dem Bilderverbot die Treue hält, andererseits gleichsam ein bilderloses Bild von Auschwitz als akustisches Bild konstruiert, wie Bert Rebhandl schreibt:

The Zone of Interest macht in dieser Form nur Sinn als ein Endpunkt ebendieser langen Geschichte von Darstellungen im Zeichen von Darstellungsoptimismus (Spielberg und viele andere) gegen implizite Sakralisierung des nicht Darstellbaren. Auschwitz als das negative Allerheiligste weist der Kunst einen Platz im Vorhof zu. In diesem Vorhof bewegt sich Glazer, wohl wissend, dass man sich kein Bild vom Innersten machen darf. Man kann es nur erschließen.²¹

The Zone of Interest macht sich kein Bild von Auschwitz, auch wenn das Lager im Film in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kleinbürgerparadies liegt, das sich Lagerkommandant Rudolf und seine

²⁰ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 301.

²¹ Rebhandl, Bert: »Gartenarbeit. Über *The Zone of Interest* von Jonathan Glazer«. *kolik.film* Sonderheft 41, 2024, S. 111.

Frau Hedwig Höß – fast nur einen Gartenzaun entfernt – errichtet haben. Aber der Film erschließt die Vernichtung in Tönen, die als diffuse Schüsse, Schreie, Hundegebell, Sprachfetzen hörbar werden. Grundiert werden diese Geräusche von einem an David-Lynch-Filmen erinnernden subliminalen industriellen Rauschen, das als monströser Ambient-Soundscape den Tag und Nacht arbeitenden Krematorien eine amorphe Gestalt verleiht. In der akustischen Rekonstruktion von Auschwitz misst der Film die Zone zwischen dem relativen und dem absoluten *hors-champ* aus: Denn einerseits sind diese Geräusche strikt diegetisch, sie sind nichts anderes als Hintergrundgeräusche aus dem Off, bilden gleichsam die akustische Alltagskulisse der Höß-Familie und könnten in dieser Hinsicht potenziell sichtbar gemacht werden. Andererseits sind sie als akustische Bilder des Bilderverbots undiegetisierbar. In diesem Sinne hat Jonathan Glazer von der Existenz von zwei Filmen in einem gesprochen, einem visuellen ›Film 1‹, der das Familienleben von Höß mittels eines televisuellen Überwachungsdispositiv aus multiplen Kameras aufzeichnet, und einem akustischen ›Film 2‹, der den »ambient genocide« wie Glazer es nennt, hörbar macht.²² In der dialektischen Arbeit von *The Zone of Interest* schlägt nun die Konjunktion beider Filme (die, räumlich gesprochen, nur einen Gartenzaun entfernt voneinander liegen) in eine disjunktive Montage um, die nicht zuletzt den Effekt hat, Risse in die hermetische Immanenz des visuellen Films einzufügen, in dem die Nazis die Hauptrolle spielen. Denn die Bewohner:innen von ›Film 1‹ haben sich nichts anderes zu ihrem Ziel gesetzt, als dem »ambient genocide« gegenüber völlig gleichgültig zu sein, sich taub zu machen gegenüber dem Verbrennungsrauschen, das auch nachts im Schlafzimmer von Rudolf und Hedwig Höß zu hören ist. Basiert das faschistische Wahrnehmungsregime, das hier verstörend zum Ausdruck kommt, auf einer totalen Indifferenz und Taubheit gegenüber dem akustischen Bild der Vernichtung, zwingt der Film die Zuhörer:innen zum Öffnen ihrer Ohren in äußerster Gespanntheit, zu einer akustischen Zeugenschaft des historischen Grauens. Gegen die faschistische Anästhetik, die in ›Film 1‹ vorgeführt wird und die von der klinischen Kälte der gleißenden Digitalbilder verdoppelt wird, setzt ›Film 2‹ auf eine gleichsam antifaschistische Poetik der Perception, die hörbar macht, was von den Nazis nicht gehört werden will. Aber die disjunktive Potenzialität des akustischen Bilds ist

²² Vgl. Zamora, Daniel: »»Ambient Genocide«. Jonathan Glazer's *The Zone of Interest*«. *Sabzian* (2024), online: sabzian.be.

nicht die einzige mnemotechnische Strategie, die der Film gegen die auditive Amnesie der faschistischen Selbstabschirmung und Körperpanzerung in Stellung bringt: Es sind nicht zuletzt Untertitel, die in einer höchst subtil gearbeiteten Szene eine zur visuellen und akustischen Sphäre heterogene, dritte Perspektive in Erscheinung treten lassen. Wie abschließend zu zeigen sein wird, subjektivieren sich in dieser Szene die namenlosen Opfer der Vernichtung in einem Sprechakt ohne hörbare Stimme: in einer Untertitelschrift.

Die Rede ist von einer Sequenz, die äußerst schwierig zu interpretieren ist, weil sie die fiktionale Kohärenz der Diegese durch den Einbruch eines phantasmatisch Realen durchlöchert: Ein polnisches Mädchen verteilt nachts in Nähe des Lagers Äpfel und Kartoffeln an diejenigen Häftlinge, die tagsüber zur Arbeit gezwungen sind. In ihrer radikal verfremdeten visuellen Textur erscheint die Sequenz wie eine Negation der hyperrealistischen Bildlichkeit von ›Film 1‹: Aufgenommen mit einer Wärmebildkamera haben die unheimlichen Schwarzweißbilder die Anmutung eines abstrakten Animationsfilms. Während wir das Mädchen bei ihren klandestinen Aktivitäten sehen, hören wir im Voiceover zunächst die Stimme von Rudolf Höß, der seiner Tochter zum Einschlafen das Märchen von Hänsel und Gretel vorliest. Ist der Widerstandsakt des polnischen Mädchens Traumbild von Höß' Tochter, in der ein unbewusster Wunsch nach Solidarität zum Ausdruck kommt, oder ein Albtraum von Höß selbst, der kurz zuvor eine Polin sexuell missbraucht hat und nun Rache fürchtet?²³ Im Fortgang der Sequenz findet das Mädchen zufällig eine Dose, in der sich eine Papierrolle befindet. Sie radelt nach Hause zu ihrer Mutter; in den Innenräumen wechseln die Bilder wieder in den Normalmodus und auf der Tonspur setzt unvermittelt ein im Deleuze'schen Sinne disjunktiver Sprechakt einer Realperson ein, die Auschwitz überlebt hat: Aus dem Nichts heraus erklingen folgende Worte in Jiddisch: »Text von Joseph Wulf. Geschrieben 1943 in Oswiecim, Auschwitz 3.« Das Timbre der Stimme lässt vermuten, dass es sich um die Stimme von Joseph Wulf selbst handelt – oder legt hier eine andere, fiktionale Stimme Zeugnis für die Stimme von Wulf ab? Aber auf die Ankündigung des Texts folgt nicht seine erwartete Deklamation; wir hören nichts, stattdessen sehen wir am Nachttisch des Mädchens den Inhalt der gefundenen Dose: Es ist ein Notenblatt.

²³ Zur Ambivalenz dieser Szene vgl. auch Rothöhler, Simon: »In Auschwitz gut. Die Unbewohnbarkeit einer historischen Welt: Über Jonathan Glazers *The Zone of Interest*«. *cargo* 60, Dezember 2023, S. 4–16.

Während die Bilder noch die nächtlichen Verrichtungen im Haus der polnischen Familie zeigen, erklingt eine einstimmige Klaviermelodie, einfach und fragil. Die Stimme von Joseph Wulf ist aber nicht mehr zu hören, denn sie hat sich in eine Untertitelschrift verwandelt, die parallel zu den Tönen des Klaviers in gelber kursiver Typografie für die Länge des Gedichtlieds erscheint. Weit entfernt davon, den hörbaren Sprechakt übersetzend zu verdoppeln, haben sich die Untertitel hier vom redenden Bild emanzipiert, um selbst ein stummer Sprechakt des Widerstands zu werden:

Sunbeams
 radiant and warm
 Human bodies
 Young and old
 And we
 who are imprisoned here
 Our hearts
 are not yet cold
 Souls afire
 like the blazing sun
 Tearing, breaking
 Through their pain
 For soon we'll see
 That waving flag
 The flag of freedom
 Yet to come

So singular die Verwendung der Untertitel abseits ihrer Synchronisationsfunktion auch anmuten mag, so bleibt der Film ihr in gewisser Weise doch treu, da die Zeilen der Untertitel im Einklang mit der Klaviermelodie wechseln. In dieser erklingt nichts anderes als die Stimme von Joseph Wulf selbst; die Melodie ist der Ausdruck einer Stimme, die wir nicht hören und zugleich hören. Spätestens dann, wenn mit der Zeile »Souls afire« die zuvor akusmatische Melodie durch das Bild des polnischen Mädchens am Klavier in einem sonnendurchfluteten Raum (Ist es der nächste Morgen? Oder handelt es sich wiederum um ein Traumbild, beschworen vom Gedicht?) eine diegetische Präsenz bekommt, bestätigt sich der Eindruck einer traumwandlerischen Synchronizität zwischen Musik und Untertitel. Der Film webt hier an einem komplexen Gewebe von Übersetzungsverhältnissen, ästhetisch wie politisch: Die Untertitel

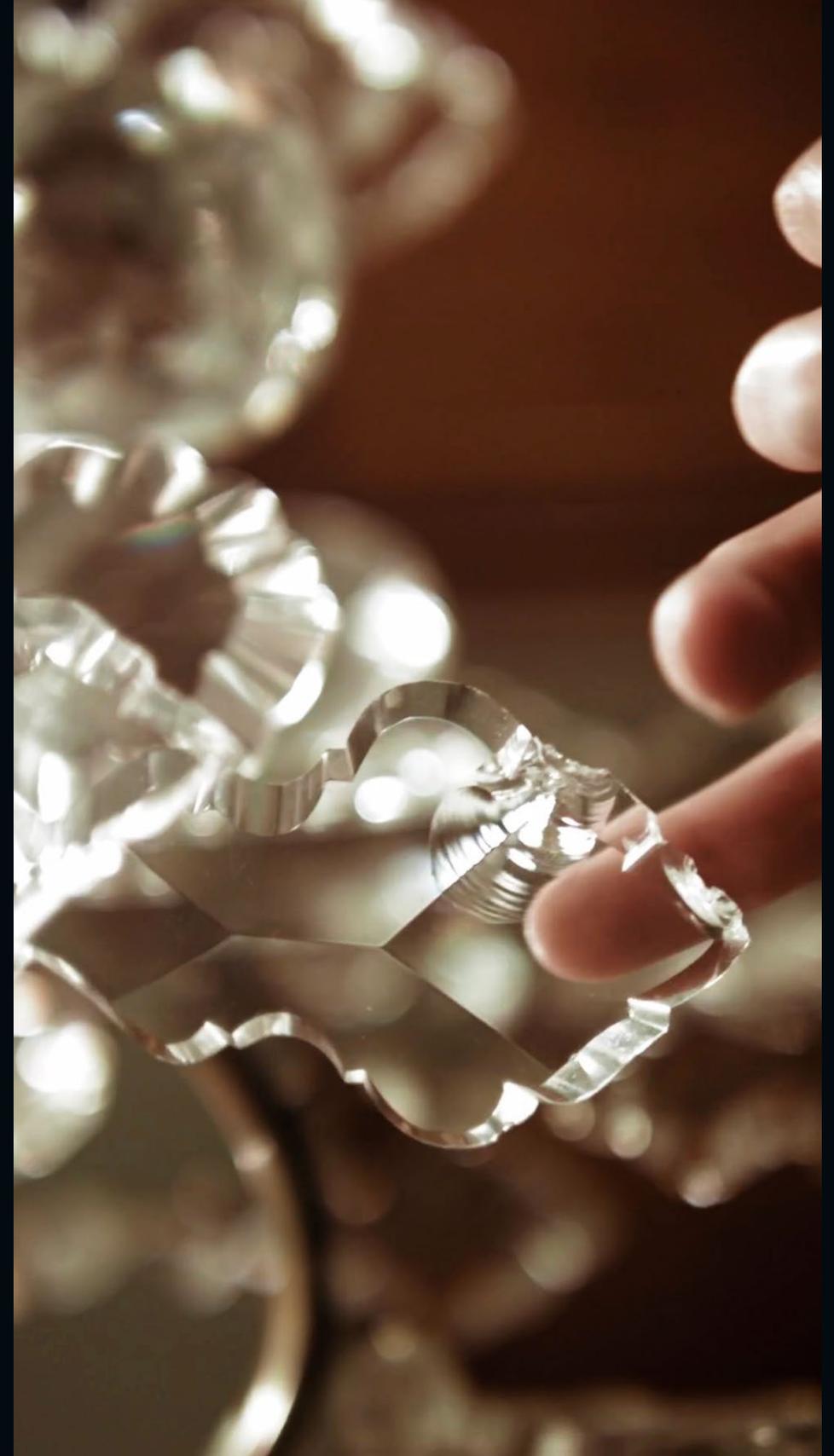
verschriftlichen den in der Musik verkapselten Wortlaut, übersetzen also ein Lied ohne Worte in Schrift. Aber könnte man dieses Verhältnis nicht auch umdrehen und das Lied als eine musikalische Übersetzung der Untertitel verstehen? Zumindest gibt die ästhetische Autonomie der Untertitel in dieser Szene Anlass zu einer Hinterfragung der Hierarchie von Sprechakt und Übersetzung: Wäre es nicht denkbar, dass nicht das redende Bild durch Untertitel übersetzt wird, sondern die Untertitel durch das redende Bild? Hatte Chaplin in *Modern Times* eine solche Möglichkeit zur Inversion angedeutet, so könnte man auch das Lied aus *The Zone of Interest* als akustische Übersetzung der Untertitel lesen. Und ist nicht auch das Bild des Klavier



spielenden Mädchens im Sonnenschein eine visuelle Übersetzung der »sunbeams« aus Joseph Wulfs Text, welche die Befreiung aus der Hölle Auschwitz erhoffen lassen? In der Verschriftlichung des Gedichts durch die Untertitel bleibt der Film auch in dieser Szene dem Bilderverbot treu und produziert dennoch geträumte Bilder, imaginierte Bilder, akustische Bilder einer noch zu erlangenden Freiheit, von der die letzten beiden Zeilen des Gedichts handeln. Die Flaschenpost aus dem Lager übersetzt sich in eine heterogene Hieroglyphe aus Bild, Musik und Schrift, in der die Untertitel selbst zu sprechen anfangen. Sie sprechen die Sprache derjenigen, die Rudolf Höß in Auschwitz auslöschte. In den sprechenden Untertiteln des Films leben sie fort.

The Zone of Interest
(2023)

spielenden Mädchens im Sonnenschein eine visuelle Übersetzung der »sunbeams« aus Joseph Wulfs Text, welche die Befreiung aus der Hölle Auschwitz erhoffen lassen? In der Verschriftlichung des Gedichts durch die Untertitel bleibt der Film auch in dieser Szene dem Bilderverbot treu und produziert dennoch geträumte Bilder, imaginierte Bilder, akustische Bilder einer noch zu erlangenden Freiheit, von der die letzten beiden Zeilen des Gedichts handeln. Die Flaschenpost aus dem Lager übersetzt sich in eine heterogene Hieroglyphe aus Bild, Musik und Schrift, in der die Untertitel selbst zu sprechen anfangen. Sie sprechen die Sprache derjenigen, die Rudolf Höß in Auschwitz auslöschte. In den sprechenden Untertiteln des Films leben sie fort.





As formigas sairão em breve
Depois do frio do Inverno.







Od zítřka se budu starat o potraviny a zeleninu.



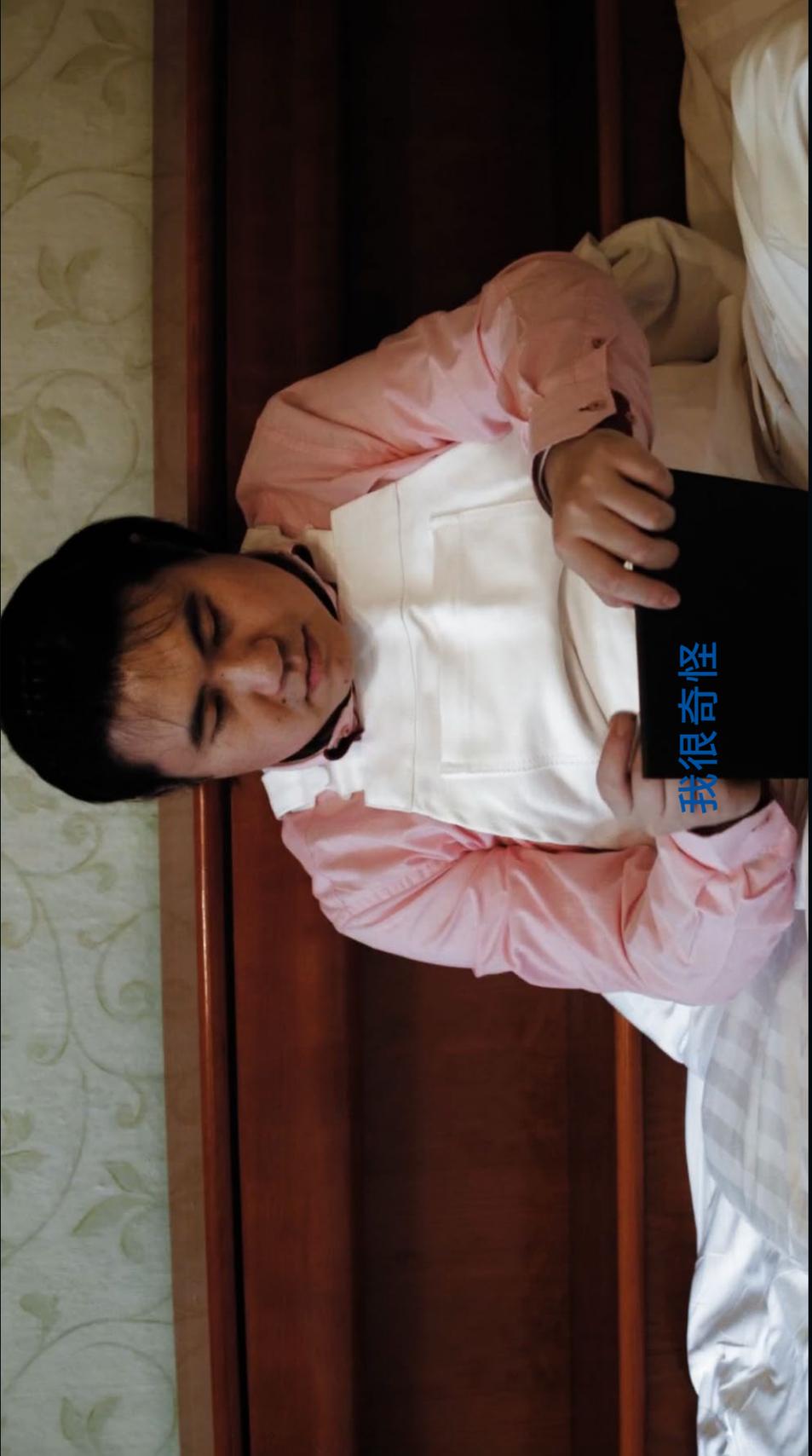
Říkat jim o svém štěstí.



Preji si jen, aby tváří v tvář moři, s jarními květy.

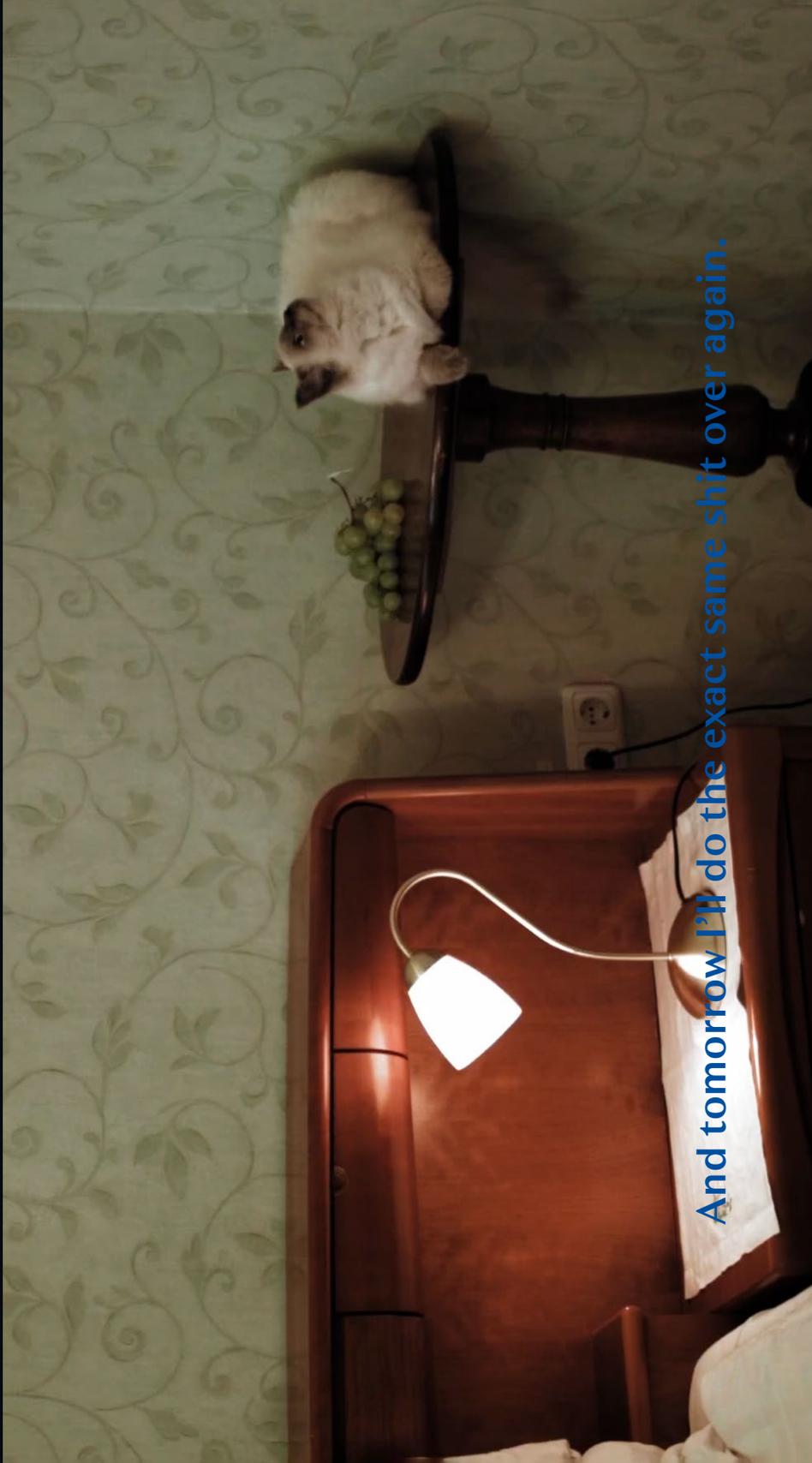


喝了之后可以让你忘了以前做过的任何事。





Jamie Oliver is an overrated TV chef from London.



And tomorrow I'll do the exact same shit over again.



Yes, antibiotics for cats. It's the new shit.

Lea Hopp × Carol O'Sullivan
*Speaking between the lines:
 A discourse on the power of subtitles*



He does some crazy stuff with saffron and rice. He adds turmeric and saffron at the same fucking time!

Lea Hopp Carol, you are one of only a few scholars working on the history of subtitling in film. I'm sure a lot has changed over the years, but how did you come to study this really specific topic: subtitles? And what exactly is your research about?

Carol O'Sullivan I got into subtitles through loving films. When I was a student in Dublin in the 1990s, I rented a VCR player so I could watch foreign films with English subtitles. During my research, I realised that there were two big problems in subtitling: subtitling struggles to represent multiple languages being spoken at the same time; and subtitling often has trouble rendering text on screen. Subtitles are timed text added to the image; sometimes this interacts with already existing text in the image of the film. Those became things that I wanted to research. I also got interested in the invention of subtitles. Subtitling research took off in the early 2000s with the invention of DVD technology in 1997. It was revolutionary how DVDs allowed people to compare a dubbed and a subtitled version of a film very easily. Some of the interesting questions researchers are trying to answer include: How fast can people read and still enjoy the film? Are the reading speeds that were established in the analogue era still good in the digital era? Were they ever really fit for purpose?

In English speaking countries, subtitles have long been seen as a niche thing favoured by the educated middle classes: whether you like subtitled media or not is a very strong cultural marker – or it used to be. That is changing fast.

Lea So, subtitles are perceived as niche because they are associated with arthouse films? I find this very interesting because it introduces the perspective of English-speaking countries. Does this mean that other countries with other languages are more accustomed to subtitles? In those countries, subtitles function more as an aid for understanding rather than a symbol of a certain cultural standard... if we take subtitles out of their niche, how does that impact their role as a mediator between languages and cultures? What about scenarios where they fulfil an important function as an interface between different worlds?

Carol For foreign language films, subtitles mediate between the foreign language, which we may have some understanding of, and our own language. The same with subtitles for people who are d/Deaf and hard of hearing, where the subtitles are an accessibility aid. (Then there is the crossover when you have somebody who is d/Deaf watching a subtitled foreign film.)

These definitions can raise another problem which is the idea that the subtitles are only translating the spoken into the written. If you are watching a film, you are watching a world in which written text is also present: present as letters, posters, street signs and books. Subtitles quite often translate the written into the written. For example, in the

final scenes in *Das Leben der Anderen* [*The Lives of Others*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006] there is this fundamental moment of encounter with a book's title page, and, spoiler alert, the dedication of that book by its author (the man who was being spied upon) to the spy. I have seen screenshots of a Chinese-subtitled version of this

film which showed the Chinese text integrated visually into the text as though it was part of the original publication filmed by the director. This is a practice probably more associated with fan subtitling.

Subtitling as an art of translating different worlds makes me immediately think of Adriana Tortoriello's and Sara Ramos Pinto's work on how subtitles can represent



Das Leben der Anderen (2006)

the nonverbal.* For example, if you are watching an American film and we see the White House, the anticipated reaction would be like: “Ah, this is Washington”, or “This is the government”. In many countries, there could be significant streetscapes or landscapes or buildings that immediately place the action, but whether or not the audience picks this up depends on their familiarity with these particular visual codes. But that could also go beyond architectural landscapes. Take an Italian film, for example, when a character is talking and gesturing with their hands in a way which supplements or changes the meaning. Gestures mean different things in different cultures. Non-Italian speakers may not have access to the gesture's meaning. There is a tension between the (correct, in my opinion!) understanding of subtitling as an art, which interprets the whole world of the film, and the reductive but much more widespread belief that subtitles are just something which turns audio into writing.

Lea After the end of the silent film era, the subtitled text almost always appears on the lowest part of the screen. To read the translation, one must move between the centre where the action is and the area below containing the subtitles. Can you tell me something about this quite literal form of subordination?

Carol Yes, subtitles being subordinate because they are at the bottom of the frame is something which I think is a legacy. The word subtitle was used in the silent film period to refer to what we now call an intertitle. The intertitle generally filled the frame and alternated with the action. Intertitles were not usually superimposed on the action. It used to be watching action, then text, then action, then text. Both would fill the whole screen. And there was lots of writing in films. The use of text had an economic reason:

* Tortoriello, Adriana. “Semiotic cohesion in subtitling: the case of explicitation”. In: *Audiovisual Translation in Close-up. Practical and Theoretical Approaches*, edited by Adriana Serban et al. 2011, pp. 61–74; Pinto, Sara Ramos. “To the Verbal and Beyond: A Reception Study on the Limits of Subtitling and the Possibilities of Innovative Subtitling”. *Journal of Audiovisual Translation* 8.1, 2025, pp. 1–19.

filming title cards was cheaper in taking the plot forward than filming live action. So, this tension between image-action and text-action was brought about by structural economic conditions.

As the intertitles went and the subtitles came, the amount of text shrank, and the moving images and texts shared a frame. But the text could still be quite long: sometimes three or four lines of text filled the bottom half of the frame. With this visual competition, it became obvious that there was still some work to do to be more functional. Subtitles soon became shorter and more frequent, and became established at the bottom of the frame.

Lea And if subtitles were a voice, speaking through text that is always located in the same area, that voice would always be the same, wouldn't it? Claudia Gorbman, in her editor's note to Michel Chion's *The Voice of Cinema* (1999 [1982]) says that the voices of actors used in dubbing are chameleons, because they appear in many different contexts without being attached to a specific body – in a sense, they change their physical incarnation every time. With subtitles always appearing in the same space, does that mean that there is only a single voice emanating from a single body? And if so, whose body would that be?

Carol If we have, for example, a tender love scene in a film and the words the characters are speaking are down around their knees, there is this feeling that the bottom of the screen is an unexpected place to find the text. Somehow it would be more instinctive to look for it near where the characters are speaking. Why not put the subtitles at the top of the screen? One reason why some early subtitlers suggested having the captions up at the top was that most cinemagoers of the day were wearing some kind of headdress, and the hats of the people in front of you could obscure the bottom part of the screen. It also depends on the setup of the exhibition space and the masking. If you look at 16mm film prints, they are sometimes subtitled right in the middle of the frame, presumably to avoid the subtitles being cut off at the bottom. In black

and white films, if a character is wearing a white dress or there is a tablecloth or paper in the bottom part of the screen, the subtitles may get lost against the image. It would be logical to say “well, the placement at the top of the frame would be an easy fix.”

The space is contested, I would say. It is not quite a given, even though subtitles have generally settled into this habitual ‘safe area’ at the bottom of the screen. A few scholars, including Wendy Fox, Rebecca McClarty and Sara Ramos Pinto, have done research into whether subtitles could more intuitively be situated in other areas of the screen, for example in places where the viewer's eye feels as though it would naturally fall, such as near where characters are speaking. Some directors have also experimented with this. Very early in the subtitling era, Victor Trivas made a multilingual film called *Niemandsland* (1931) in which he tried to cope with the advent of sound and suddenly needing translation. He wanted to have a film that would be linguistically available to multiple audiences. *Niemandsland* features five soldiers of different nationalities in a bomb crater in the First World War: an Englishman, a Frenchman, a German, an American vaudeville performer and a Russian who is mute, who cannot speak. The English subtitles of the time move sometimes into the part of the frame where there is currently no action. For example: three people are taking up three quarters of the frame, so the subtitle is in the other quarter of the frame. And then we have a man drinking, and we can see that as he lifts the bottle to his lips and puts it down again, and his elbow moves across the screen, the subtitle moves to be in a different place.

This kind of experimentation does not happen in many films. Probably this has largely to do with expense but also with viewers. The whole theory of classical Hollywood cinema, of the way that narrative develops in mainstream film, revolves around the idea of things settling into patterns that are efficient and relatively predictable, that viewers like. And then the films get made to reinforce that – innovation always exists alongside very strong tradition. I think that is part of what is happening in subtitling. It becomes something people can always expect

in the same place: they always know what they are going to find. But more recently, directors have experimented with more innovative subtitling placement, for example Danny Boyle in *Slumdog Millionaire* (2008). And now, more flexible arrangements also sometimes happen in subtitling for people who are d/Deaf and hard of hearing.

Lea What about the aesthetics of subtitles? Why are their fonts and colours always so similar? There don't seem to be any big differences in terms of typographic expression ... it's almost as if the physicality of the text was only available in a single typeface, right?

Carol Well, subtitles are generally white because of the technology used to produce them. Where subtitles are chemically burned into a film print, they burn away the emulsion and the white light shines through. This practice began in the 1930s and continued into the era of colour film. Yellow subtitles were introduced in the US in the late twentieth century because they were supposed to have better contrast, but I think they are very ugly! Now, of course, we have digital subtitling, black boxes, dropshadows and so on, so there is much more room for visual variation. But habits still persist. Typefaces have tended to be specific to particular broadcasters or distributors.

Lea I first became aware of subtitles when I started to take screenshots of films I liked. And it felt like being wonderfully trapped in the scenes forever. I love it when comic situations happen with a specific combination of text and image!

Carol Subtitling is seen somehow as a subliminal support to watching the film. Subtitles are just there to help you have this access, which you don't have if the film is dubbed because the soundtrack is redone et cetera. I find this idea that subtitling gives us more 'authentic' access than dubbing really problematic for several reasons. First of all, because the subtitling changes the rhythm of the film: traditional subtitling rechunks the dialogue quite assertively and condenses between 30 and 50 percent of the original dialogue. Between the subtitles, there are 'frame gaps'

which used to be 4 frames or even more. The American scholars Virgil Grillo and Bruce Kawin have called subtitling a "complex rhetorical intrusion" – it really changes the film. There is a conceptual artwork that I love by Alan Licht from 2004 called *Rashomon Piece*, in which he got a group of people to watch Kurosawa's film *Rashōmon* [羅生門, *Rashomon*] (1950) with the sound turned down. The group read the English subtitles out loud, and the artwork is the recording just of the sound of the subtitles being read, punctuated by silence. Licht's work is a real rhythmic experience. It is the clearest illustration I know of the rhythm of the subtitles, a different rhythm to that of the picture even if they both co-exist. I think it is problematic to say that subtitling leaves the film 'as it is' while dubbing fundamentally changes it. They both change the film, and they are both different experiences of watching the film. British or American scholars can be very uncomfortable with this, because if you acknowledge that subtitles change the film, then your book about the work of Kurosawa or whoever has to acknowledge the fact that if you are an anglophone critic who doesn't speak Japanese, you are watching the films with subtitles. If you look at books about 'foreign films', there tend to be no subtitled frames among the illustrations – these films are illustrated and written about as if they had not been seen with subtitles.

I really agree with you that there is an aesthetic potential in the subtitle frame which has not really been picked up until the era of memes, except perhaps in the artwork of somebody like Colette Portal. Portal's book *Version originale* (1988) is composed of frames of classic films photographed from French television with French subtitles. It is the most beautiful subtitle-related object I know of. I think now with memes, even where they are not representing 'interlingually' subtitled films, there is this feeling that the aesthetic appeal of the captioned image is culturally foregrounded.

Lea I like the idea that somehow the subtitle aspect and the comic aspect fuse and become very apparent in memes – and I think memes really affect and change our sense of

humour a lot. It would definitely be worthwhile to examine the humorous aspects of subtitles ...

Regarding subtitles nowadays: while moving images in our everyday life have more presence through all of our smart phones, social media or screens displayed in urban spaces, the sound is often muted when we interact with these devices in public. I think subtitles not only serve to translate from one language into another these days, but they translate within the same language to allow reading on phones with the sound off.

Carol We don't watch media to read, we watch media to experience the 'content' that happens to have been subtitled. But actually, what you say really flips that on its head, because when you describe watching muted videos on social media – which is something new to me – in that case the visuals become a support for the subtitles rather than the subtitles being a support for the visuals. In a sense, what we are watching changes. With TikTok videos, there is much more text in the image because there can be a narrative saying that this is what the video is about. Maybe even two or three lines giving us a scene setting. The balance seems different: rather than feeling as though subtitles are somehow providing transparent access to something which you are imagining as not being subtitled at all, instead the subtitles are right there, and they are part of the reason that you are watching the material. I had not really thought about it in those terms before.

Lea For the most part, subtitles are an afterthought in post-production, even when the entire project starts with a script. I find it quite funny that every last detail of the frame is planned and painstakingly composed, but almost nobody spares a thought for the subtitles. That said, there are certain rules with regard to subtitles, some of which we have already mentioned: use easy-to-read colours and typefaces, never keep going beyond a cut, leave two frames empty between each new subtitle, never put more than two lines per subtitle, and all that kind of thing. And there is a specific rhythm to every film, a flow that requires a

certain sensitivity in terms of subtitling. How are these technical parameters changing at the moment?

Carol I think there are definitely examples of things that work and examples of things that do not, and the test is always the experience of the viewer. There are technical parameters of subtitling which have been set for many years and which are now being challenged by organizations like Netflix. For example, reading speeds used to be set between 140 and 180 words per minute. In other countries, it was calculated in characters per second, which has become more usual. How many words per minute can somebody read? What constitutes the range of reading speeds that people can manage? Some scholars believe that reading speeds have been underestimated – that people can read much faster. Others disagree. Some viewers say that they want verbatim subtitles, with nothing left out, even if that means they have to read very fast. Others complain that subtitles move too quickly.

Another question is how do you break up subtitles? Normally, you would have a gap of a few frames between each subtitle to give the brain time to realise that the subtitle has changed. This, too, is being challenged; subtitles are now sometimes chained with shorter frame gaps, or even none at all. What makes people comfortable? Obviously, there are even bigger questions like what makes people laugh when they watch a subtitled comedy film. Did they pick up the humour? Do they understand when there is a verbal-visual pun? Can that be rendered in the subtitles? Are people scared by watching horror films that are subtitled? Does the way in which you do the subtitles influence how scared or how amused the viewers are, and so forth? There is research into how to introduce subtitles in environments where they have not been previously available: an augmented reality approach. You could be in a lecture hall, theatre or university, and have custom subtitles of what is being said just for you. This has obviously begun with platforms for online meetings like Microsoft Teams and Zoom, giving us automatically generated subtitles. But more could be done – with special glasses, for instance: you could just be walking down the street and see subtitles for the speech

of somebody who is passing you. I went to an experiment recently at a cinema in Bristol where they had special glasses. So, all the cinema patrons could decide individually whether to have subtitles or not...

Lea Will that be the future of subtitles?

Carol The idea that you would have an app which could create subtitles in the space around you is really interesting to me, and chimes with various recent experiments in overlays, virtual reality research, et cetera. Many films and TV shows experiment with the layering of text on screen in various ways. I do not think that is particularly advanced yet, but it will come at some point. At the moment, much automated subtitling is very poor indeed; it often throws up words that clearly cannot be right. Subtitles are about the tension between the ease of understanding – the seamlessness – and the scratchiness and sort of difficulty, because subtitles are designed to be a subliminal way of experiencing a film. There is a saying that a well-subtitled film is something that you do not remember. You may think you saw it in your own language, because it was such a seamless experience. And it is designed to make you forget that you are watching subtitles. You just feel like you are having a holistic experience rather than constantly seeing the subtitles as something standing between you and the film. That is a seductive and rather dangerous idea, because you stop thinking and realising that there is an act of translation taking place. You assume understanding. You assume ease of transmission. The fact is that translation is not easy: the reason we have translators and interpreters and so much research is that languages do not map onto each other. Languages understand the world in marginally different ways, sometimes in very different ways. And we have to compensate for that when we translate. For me, if you read in translation, you are always reading 'through'; if I read a book in translation knowing it's a translation, sometimes I find myself wondering 'Is that what they said in the original?' When you are watching a subtitled film, the subtitles are 'vulnerable' to the audio. That alertness to the sound of the 'foreign' also has a value.

Lea Are there any playful examples of subtitles in terms of that alertness?

Carol The general advice is, do not use a serif typeface, use a sans serif typeface. But if you look at the subtitles that were done in Peter Jackson's trilogy *The Lord of the Rings* (2001–2003), the subtitles for the elves are in a serif font, which feels literary and fits with the very high register of elvish speech. I don't know if this counts as playful, but from the 1980s, as I mentioned earlier, yellow subtitles began to be used in America for home entertainment formats like VHS and laser discs because they seemed more readable than white ones. There has always been experimentation into subtitling innovation.

With broadcast or streaming, subtitles need to be available across different platforms. So, with Amazon Prime or Netflix, subtitles must work on a tablet, phone, laptop, games console or TV screen. Subtitles need to be available in many different languages and within the same language for people who are d/Deaf and hard of hearing. Today, media is increasingly multilingual in evolving ways.

Sometimes you are going to have subtitles for only part of the dialogue, because only part of the dialogue is in a language that needs translation. And in that case, there are technical limitations. Subtitles sometimes get lost between platforms.

There was a moment in the 2000s when the US studio Fox released a number of films with experimental subtitles. One of them was *Man on Fire* (2004), a Denzel Washington thriller where subtitles do various experimental things: people move in front of the subtitles, subtitles disappear into the depth of field, they appear in different places, they shimmer, they have visual effects.

Fox also released Danny Boyle's *Slumdog Millionaire*, which has some scenes in Hindi with English subtitles. The subtitles are in different colours, on different places on the screen, and they are very pretty. Another film was a Russian vampire horror movie called *Nochnoi dozor*



Man on Fire (2004)



Nochnoi dozor (2004)

[*Ночной дозор*, *Night Watch*] by Timur Nuruakhitovich Bekmambetov (2004), in which the English subtitles also experiment: when somebody is typing, they appear in Courier typeface, letter by letter. When somebody is swimming and a vampire calls to them, the letters appear in red in the water, then they dissolve because the child is in a swimming pool, and so on. But these visual effects were specifically done for the English subtitles, not for all languages.

Then there are subtitle gags. A well-known example is Woody Allen's *Annie Hall* (1977), where in the original film subtitles suddenly appear in one key scene, explaining what the characters are thinking. Which is very

different to what they are saying. And if a subtitler has to subtitle that (already-subtitled) scene into another language, then of course that becomes more complicated. The most common kind of subtitle gag is probably where the characters notice that they are being subtitled. In Terry Gilliam's *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), at some point Adam Driver is speaking rather awkward Spanish, because they are in Spain. But it's an English-language film

which needs to be predominantly shot in English. So, after a few lines in Spanish subtitled in English, Driver exclaims “¿Qué estamos haciendo? [What are we doing?]”, and saying “We don't need these!”, he stretches out his arm and physically ‘brushes’ the most recent English subtitle out of the way and out of the frame. After that, the dialogue is all in English, but we are supposed to understand that it represents the Spanish they are speaking in the story world.

The issue of characters ‘sharing space’ with subtitles also comes up when you see a 3D film. One of the problems with 3D films in translation is where to put the subtitles in the depth of field. This almost physical positioning of the viewer in relation to the subtitles is



The Man Who Killed Don Quixote (2018)

precisely what is being parodied in many subtitle gags. There are dozens of examples over the decades. They work because subtitling is so stable and so predictable – they depend on that stability and predictability to have the impact that they do.

Lea That reminds me of the scene in *La haine* [*The Hate*] by Mathieu Kassovitz (1995), where the characters are in this gallery space. They are looking at the artworks in the exhibition, but you can't see them because it is as if the viewer is the object. Saïd is looking in the camera and says, “C'est affreux”. There's a lot going on between the spectators and the subtitles. And I know that when I was rewatching the scene, I wanted to screenshot the whole thing, but it didn't work because the screen was black and there were just the subtitles. Kind of the opposite of what you were mentioning before (how foreign films were shown, with a clean still) ...

Carol Yeah, it is breaking the fourth wall, right? For me, it is very interesting to see any reflection on the ‘where’ of the subtitles. Because if you watched a film in the 1960s, the subtitles were either photographed onto the print or engraved into it: they took off the emulsion and the light shone through. But if you watch subtitles now, obviously they are a digital file that is separate from the digital file of the image, unless they have been merged for the purpose of broadcast.

Lea I think the experience for the viewer changes after breaking the fourth wall: it's both a public and intimate moment with the movie, and reading the subtitles makes it even more complicated because it gives you a sense of distance in the act of reading the translation ... a moment in which you can avoid the gaze directed at you. Subtitles put the viewer in the role of a detached observer, don't they? This kind of detachment happens a lot with inaudible but subtitled dialogue. In Claire Denis' 2002 film *Vendredi soir* [*Friday Night*], for example, there's a scene in a coffee shop where you can't hear what the characters are saying, but the subtitles let you know exactly what that dialogue is about.

Doing that clashes with the sense of anonymity conveyed by the scene's audiovisual setting – not a very empathetic use of subtitles, I would say!

Carol This is interesting on various fronts. One example that comes to my mind is Sofia Coppola's *Lost in Translation* (2003), which has extended scenes with an interpreter. The Japanese film director says an enormous amount in Japanese, and then the interpreter gives very short instructions in English. Bill Murray's character gets very frustrated because he cannot access what the Japanese speakers are saying. *Lost in Translation* was aimed at a domestic audience of English speakers, but of course that film also has to be subtitled for other languages. In some cases, they did subtitle the dialogue that wasn't originally intended to be subtitled and so we have access to what is being said. What that means, though, is that the actor's frustration at not being able to understand is lost, because we have been taken out of the linguistic point of view that Coppola originally designed. When the Japanese dialogue is not subtitled, we share the actor's disorientation and incomprehension, but if somebody subtitles that dialogue for us, then effectively that is sabotaged. Subtitles do provide an intimacy and an access. This is one of the reasons why I think that subtitling deals very badly with multilingualism, because in a multilingual film, you have to make an aesthetic decision – a critical, creative decision – about how much you want people to understand. And that language design is not always obvious to distributors and translators in other territories.

Lea This brings us to the difficulty of cultural translation – for example, when a character in a film is talking in different registers of their own language: there's the 'official' language, and then there's the private, intimate language ... or perhaps the slang. I think all these different layers of language that define a character are crucial in narration. Same with jokes, which often only work in a specific language. Of course, that's where things get difficult in subtitling. What's your take on how subtitles address the challenge of translating between cultures in this way?

Carol I think this can provide moments where we understand that the subtitles are choosing a strategy to help us to get closer to the original. But at the same time, they are reminding us of the limits of what's possible. Two examples occur to me: Bong Joon-ho's film *Gisaengchung* [기생충, *Parasite*] (2019) was the first subtitled film to win the Oscar for Best Picture. In his Oscar speech, Bong talked about subtitles as the one-inch barrier, about the materiality of subtitles on the screen as something that changes our relationship with what we are watching. There is a character in the film who went to Seoul National University, a very prestigious institution. There is a throwaway remark at some point early on where they are talking about this fact, a conversation that shows us the relative social status of different characters. The name of the university is quite long in English. In the English subtitles, they put "Oxford", a prestigious university (with a short name) known to English speakers. One could ask if this sort of reframing is choosing a shortcut to avoid something that would take a long time to explain; or making the point about social status easier for an international audience to follow.

Another example is slang. Standard language, as the language of education, media and business, is available to everybody in a given language community. But slang, regional accents and dialects are specific to certain areas, social groups or communities. When thinking about translating dialect and slang, how do you turn something specific into something which is accessible to viewers from another culture? In written translation, you can use a different slang. And we can sort of operate willing suspension of disbelief. If you have a Spanish TV show and you introduce, say, Cockney slang, people will wonder: why are they speaking in Cockney? It doesn't go with the original material. An example of when this went badly was in *La haine* that you mentioned earlier. This French film is set in the Paris *banlieue*. The subtitlers translated it into a kind of Americanised slang, to which British viewers responded very badly. It ended up being resubtitled. An example where I thought it was well done was in a Chinese film called *Sè, Jiè* [色, 戒, *Lust, Caution*] by Ang Lee (2007)

where the subtitles differentiated between Shanghainese dialect and Mandarin Chinese. One was in plain text and one was in italics. I think that worked really well, and it was quite discreet. But there is actually a third language in the film which was not given that treatment ... they seem to have run out of representational resources. The representation of multiple languages in a film is a problem that subtitling still has not managed to solve.

Lea That brings me straight to the next dimension of subtitling: curiosity, in the sense of open-mindedness. Films with subtitles always remind me of how difficult it can be for us to understand each other. Watching films with subtitles means being drawn into a different world, but only to a certain point: on the one hand, subtitles invite you to delve into another culture with all its nuances, but they also highlight the fact that this immersion can never be complete.

The legibility of signs and symbols – like in your example at the beginning with Western architecture, which is part of a cultural code and also its language system – depends on the perspective of the viewer. Subtitles are like an empathetic attempt to understand beyond words: it's a political act to be curious about other worlds. Ruby Rich, in "To read or not to read: Subtitles, trailers and monolingualism", her contribution to Atom Egoyan and Ian Balfour's edited volume *Subtitles: On the Foreignness of Film* (2004), said that subtitles are essentially a kind of anti-war gesture because they try not to synchronise the language and make these 'worlds' universal. This made me think of a contrary trend coming out of Hollywood cinema, which is to remake popular foreign films instead of subtitling or dubbing them. The universalism associated with this practice leads to cultural appropriation. What becomes obvious here is that the leading film industries are entrenched in a position of power that effectively allows them to act as gatekeepers of intercultural curiosity: They decide which films have all linguistic barriers levelled; and they decide in which cases the experience of translatedness is deemed worth having and subtitles or dubbing are to be used. This decision-making power has a direct impact on how films are categorised and marketed – since 1948, there has been an Oscar for the

'Best Foreign Language Film of the Year', renamed in 2020 as 'Best International Feature Film' ... I think it takes curiosity to want to hear other languages see other stories; stories told in a way that doesn't facilitate barrier-free understanding.

I wonder if these little gags and gimmicks with subtitles that you mentioned couldn't also be a reaction by English-speaking countries to the difficulties of the American film industry in bringing foreign films to the market that feature subtitles or dubbing. Some of the trailers made in the 1990s for the distribution of foreign films in the USA don't have spoken dialogue at all – a deliberate choice to keep the people watching the trailer from deducing the origin of the movie. This, I think, suggests that there's a need to turn to other senses when words aren't enough to convey understanding. At some point, translation moves beyond words. So, perhaps, subtitles can open up new ways of thinking and act as a tool to understand other cultures and habits, other environments and codes that are difficult to grasp with words alone ... but I can't help wondering how all this is going to be affected by the large-scale introduction of auto-generated subtitles.

Carol I see what you mean. I think it is widely considered that watching subtitled movies is evidence of cultural curiosity, of being open-minded, outward-looking and interested in the foreign. The 'resistance' to subtitled movies, on the other hand – I say this in scare quotes – is associated with cultural insularity: you want stuff that is familiar, you do not want stuff that is foreign. And that is also associated maybe with xenophobia. I am a little bit sceptical of those kinds of claims; I think they don't represent the whole picture. It's a very interesting question. A lot of it revolves around what the cultural flows are: who is exporting and importing the content.

One of the reasons why subtitled films have always been a tiny proportion of the American theatrical market is because compared to what is being made domestically, what is being imported is a small quantity of a very different kind of product. What is coming in are mostly specialised films, more arthouse style films. Of course, it is interesting that

once you put subtitles on a film in Britain or in the US, it becomes an arthouse film even if it is a broad popular comedy. *Les visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1993), *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008) and *Intouchables* (Olivie Nakache, Éric Toledano, 2011) are all mainstream popular films, and yet in America or the UK they are 'arthouse'. That is also a definitional problem.

But to go back to my original point: a lot of it is economic rather than cultural. When a country which hitherto has not exported a huge amount of content starts doing that, the relationship can change. I think the best example is the Korean Wave, the *Hallyu*. Suddenly there is massive amounts of content coming from South Korea. It tends to be watched by younger viewers and there's probably also a legacy of interest in Japanese anime and manga. I think Japan has paved the way for East Asian content traveling to very well-developed fandoms in the English-speaking world. If large amounts of popular, genuinely mainstream content start coming into the US and the UK, I would expect the relationship with subtitled media to change. And it is changing. I have this project at the moment which is looking at audiences for subtitled media in the UK. In both the US and the UK, the profile of people watching subtitled media is massively changing. Traditionally, it was two constituencies: older, more educated, mostly middle-class viewers who liked to watch foreign films in the cinema and people who were d/Deaf and hard of hearing and watched closed captions on TV via decoders. And now what you see is that the 18-to-24 age group is massively watching subtitled media. Younger viewers expect to have subtitles on most of what they watch. And I think a lot of that has to do with what you said about watching, for example, TikTok videos or social media, where the videos default to playing without sound, and so you need subtitles to follow them even in the same language. Some of it has to do with the fact that subtitles, now machine translated, are available on a lot of media. And some of it has to do with the fact that subtitling has become very democratised. So, YouTube, TikTok, et cetera have embedded subtitle creators. I think that it is going to be interesting to see in English-speaking countries over the

next 10 to 20 years whether the massive rise in interest in subtitled media among 18 to 24 year olds has to do with the kind of content people in that age range watch, and when they get old, people then stop watching subtitled content; or whether those who have become used to watching subtitled content in their teens will continue to want subtitles on everything, which will have implications for exhibitors, distributors and broadcasters.

Picking up a couple of things you said previously ... you said that subtitling is an afterthought. Yes, this is a big problem. It is also a big problem for subtitling quality. I recently went to see a Chinese thriller, or rather a sort of existential detective film from 2023 called *Hébiān de cùdòu* [河边的错误, *Only the River Flows*] by Wei Shujun. Its production values are very high. It is very slick; it has got a wide international distribution. The AVÜ, the German audiovisual translators' association, publicised that the film was shown in Germany with a named translator (Katrin Meyberg) and high-quality subtitles. The English subtitles that I saw in a cinema in Bristol are shockingly bad with huge typos. The subtitles come across like a really awkward translation of what I supposed the characters were saying. It was a bit like your mitigated experience of an encounter with the foreign because you are aware that the subtitles are not transmitting. You are constantly reminded of what they are not transmitting. Somebody like Markus Nornes, a scholar of Asian cinema and documentary filmmaker in the US, sees this as a virtue. He coined the term "abusive subtitling". His argument, in a widely-read article from 1999 ("Toward an abusive subtitling: Illuminating cinema's apparatus of translation"), was that subtitling should not lull us into a sense of security that everything is translatable.

This is something that is an issue at a number of points in the film and media content creation and distribution chain. The reason why subtitling is an afterthought is because it is assumed that it will not be problematic. It is assumed that you only need a very short space of time and that it is something very straightforward; it is assumed that you can easily translate one language into another; it is assumed that everything is translatable. David McDougall,

who is an ethnographic filmmaker, wrote a wonderful book called *Transcultural Cinema*. He was one of the pioneers in the 1970s of a new kind of ethnographic cinema which was trying to rethink its colonial heritage. He introduced subtitling as opposed to voiceover, which had been the norm. Subtitling in ethnographic film created a shock, where suddenly you could hear people's voices. And so you were really engaged in that intercultural moment of reaching out and understanding and trying to empathise. But he also says that the shock value fades; once subtitling becomes the norm for foreign language dialogue, we stop listening to the foreign – or at least there is the potential for this to happen: subtitles can “induce in viewers a false sense of cultural affinity, since they so unobtrusively and efficiently overcome the difficulties of translation. They may reinforce the impression that it is possible to know others without effort – that the whole world is inherently knowable and accessible. Subtitles, therefore, while they may create a fuller sense of the humanity of strangers, may also contribute to our complacency about them”.* MacDougall observes that subtitling should always remember that viewers can become lazy and should try and keep viewers activated. It produced this tension between the need to understand and the wish to consume. How do you keep active that sense of an ethical encounter with the foreign? It also has to do with the kind of content you are subtitling. I do not think you can have a one-size-fits-all approach to this.

Now, I actually want to come back to you with a question. We were talking about an experience of the foreign where you can see that the subtitles are not giving you full access, they are giving you partial access. My question is, is that a positive or a negative experience? I wonder if there is a way of enabling the subtitles to do a better job. Or do you value experiences where the subtitles remind you of the fact that we can never have full access and that we should not feel entitled to it in the first place?

* MacDougall, David: *Transcultural Cinema*. Princeton University Press, 1998, p. 175.

Lea Let me try to answer this question with a personal story: when I was working on *Rengashis' Room*, the basis of the film was a *renga* – a type of chain poem – based on four different languages. My immediate reaction was: oh damn, I can read all the words in the poem, but I can't understand them all, so how am I supposed to work with this? It's difficult enough to translate poems written in a single language, and here it was four. It left me without any tools. I was trying hard, but eventually I realised that perhaps the solution was to abandon the will to understand everything down to the smallest detail – to give up control and experience the lack of understanding not as a lack, but as a potential, as an act of developing my own poetic translation, so to speak. That turned the project into a completely different experience. At some point, I thought: it's actually quite nice that every person on this planet has a different approach to understanding these sentences. Perhaps because they speak different languages, because they think more visually or logically, or pay more attention to the sound. So, I see the act of understanding as a complex, non-linear process, which can transform into a really wonderful enriched experience and the liberating realisation that we will never be able to fully understand, but that we can still be curious.

Carol I think this is really interesting. This brings up a few things for me. One of them is that subtitling needs to be able to be lots of different things at the same time. People argue about what subtitling should be (and I include myself in that statement). Subtitling is actually something that can have many different ways of doing. We need to find better ways for subtitling to transmit mainstream content. But we also need to be alive to the enormous potential of subtitling for art, for poetry, for complicating, for startling effects and experiences of the encounter with the foreign. And for challenging what we assume about what we can and cannot have. Michael Cronin, an Irish writer and translation scholar, writes beautifully about the point of view of Irish as a colonised language, for instance in his 1996 book *Translating Ireland*. Translation is in some ways quite colonial, because you can assume that everything is

translatable. That is a dangerous assumption to make, because translation does not transmit everything. It gives us a qualified access and has lots of implications. We are in an environment now where media distributors, broadcasters and technology developers are looking for ways of automating the process of subtitling. Their goal is for humans to be only minimally involved, or maybe someday not at all involved. That certainly is going to become possible, and so we have to think about what is the role of human beings in subtitling and in what sectors of subtitling practice. How are we going to reclaim what it means to be human as something that is part of the subtitling process, and subtitling as something which human translators can do best?

So can I ask you about your film? How does subtitling work here?

Lea I believe the elusiveness of an 'absolute' translation holds the potential for a more poetic understanding, one that isn't confined to individual words in the translation or the original language. There are so many possible lines of access – you would probably interpret the film very differently from somebody who is speaking Japanese, for example. If you're reasonably fluent in French, things get particularly interesting: you'll be able to understand what the characters are saying, but when you read the French subtitles, some of the homophones are going to be resolved in ways that don't really seem to add up... there'll be puzzling discrepancies, a playful tension between the spoken and the written word – a little game of translation, if you will.

Carol The subtitles for the French are machine translated, right? Did you put them through a voice recognition software of some sort, or did you do a kind of human 'voice recognition', a type of homophonic translation?

Lea It's a human translation, but it plays with the feel of a machine translation to get certain points across. For example, when you talk in German, but the machine thinks you are talking in French, then different words will

appear which do not make sense at all. We were playing with this multilingual homophonic confusion. The emphasis, so to speak, is on the parallelism of the different understandings, which also extends to the functional and aesthetic choice of subtitles: I did not follow the subtitle rules I mentioned earlier and used a light blue font that is not at all easy to read. The subtitles are intended to be conspicuous precisely because of the difficulties they present, because they do not do what is normally expected of them and therefore cannot be relied upon.

Carol Maybe a last thought on this: you said the transmission or perfect translation cannot always be assumed; you cannot assume it will be possible. I think I would go further and say it is very unlikely that one text or piece of speech would map on to another one in any remotely simple way. There is always going to be something added and something removed or something missing. I hesitate to say 'lost', because in English we have this terrible phrase attributed to Robert Frost that poetry is what is lost in translation, which he may or may not have said – but it gets quoted a lot. So 'lost in translation' is this appalling cliché in English. A huge amount is gained in translation.



Can you believe that? What a dick.





a volte





re delle colline

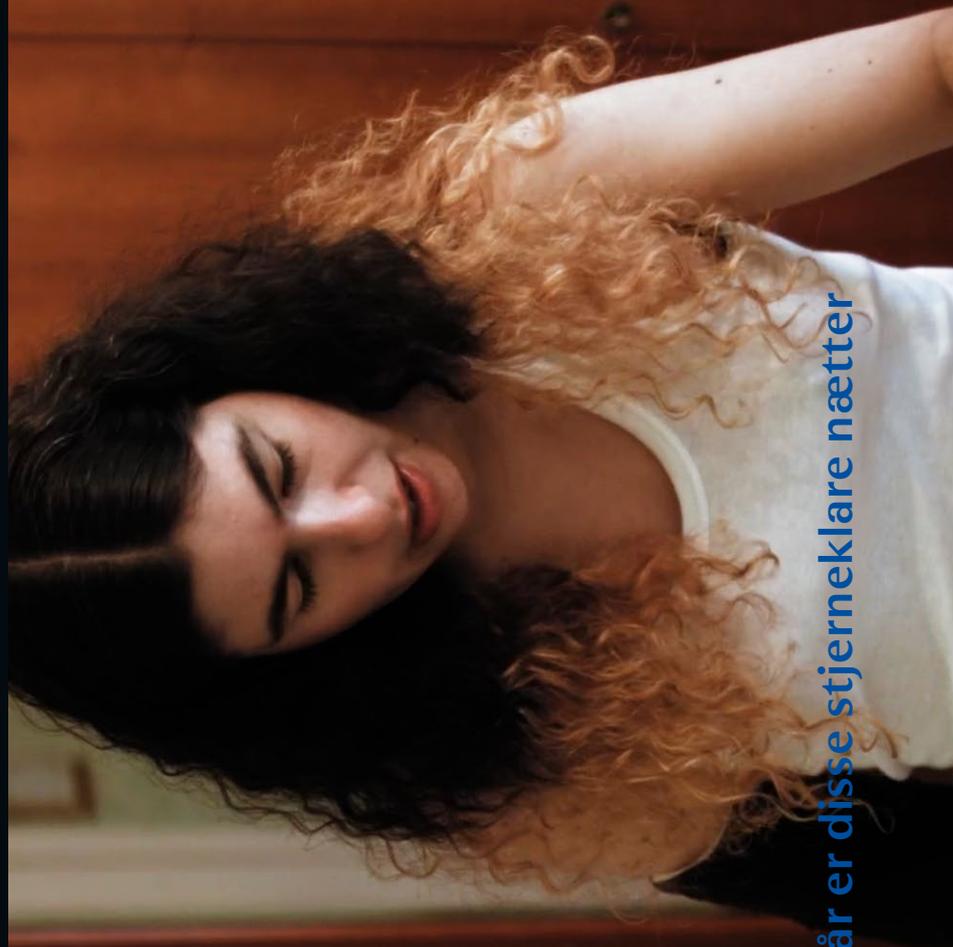


ora si cambia: voi come pubblico



il mio regalo alle prossime generazioni di umani





Hvornår er disse stjerneklare nætter





طعم القهوة عابث



أنا أنتظر بالخارج

Editorial Note

The present volume has its origins in *Rengashis' Room*, a film work by artist Lea Hopp. *Rengashis' Room* is a visual interpretation of the multilingual poetry cycle *Renga* by Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti and Charles Tomlinson, which was created in a Paris hotel basement in 1969. Shot during the 2020/21 lockdown in a hotel room in Berlin-Friedenau, Hopp's film explores how isolation and the tension between different languages enables poetic in-betweens. *Rengashis' Room* experiments with and reflects on subtitles, questioning their supposed reliability as tools of translation while sounding out the boundaries of understanding and non-understanding. Its deliberate use of ambiguities and layers of multilingualism in the subtitles renders palpable the uncertainties inherent in processes of translation. The artwork was realised within the context of a Dorothea Schlegel Artist Residency and in dialogue with the EXC 2020 research project "Motdynamo", directed by Anna Luhn.

For *At the Bottom of the Frame*, Lea Hopp has assembled sequences of stills from the film, which serve as a springboard to examine the intricacies of subtitling, the nature of translation processes and spaces of interpretation, as well as the multifaceted relationship between cinematic and linguistic content. In his essay, film scholar Sulgi Lie ponders the artistic strategies employed in subtitling and considers the theoretical implications of understanding and non-understanding in the context of both visual and linguistic translation. The conversation between the artist and subtitling expert Carol O'Sullivan, meanwhile, sheds light on the manifold functions fulfilled by subtitles throughout their history and reveals the inadequacy of conceptualising their role as mere transcription or a simple transfer of meaning.

The Dorothea Schlegel Artist-in-Residence Programme offers artists of all fields and genres time and space to develop new projects in dialogue with EXC 2020's research agenda. The residencies foster long-term collaborative relations with Cluster members and facilitate exchange between academic research and artistic practice by encouraging the exploration of innovative formats of knowledge production, knowledge transfer and artistic research, as well as reflections on the mechanisms and dynamics of critique.

Editorische Notiz

Der vorliegende Band hat seinen Ursprung in der Filmarbeit *Rengashis' Room* der Künstlerin Lea Hopp. *Rengashis' Room* ist eine visuelle Interpretation des vielsprachigen Gedichtzyklus *Renga* von Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti und Charles Tomlinson, der 1969 in einem Pariser Hotelkeller entstand. Gedreht während des Lockdowns 2020/21 in einem Hotelzimmer in Berlin-Friedenau, erkundet Hopps Film, wie Isolation und das Spannungsfeld zwischen verschiedenen Sprachen poetische Zwischenräume eröffnen können. Signifikant ist das reflexive und experimentelle Spiel mit Untertiteln, das die Grenzen des Verstehens und Nicht-Verstehens auslotet und die vermeintliche Verlässlichkeit von Untertiteln als Übersetzungswerkzeuge hinterfragt. Gezielte Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeiten in den Untertiteln machen die Unsicherheiten erfahrbar, die Übersetzungsprozessen inhärent sind. Die Arbeit wurde im Kontext einer Dorothea Schlegel Artist Residency und im Dialog mit dem von Anna Luhn geleiteten EXC 2020-Forschungsprojekt »Motdynamo« realisiert.

Für *At the Bottom of the Frame* hat Lea Hopp einige der Szenen aus *Rengashis' Room* ausgewählt, in Folgen von Stills eingefroren und sich in einen Austausch mit anderen Ansätzen begeben, die sich der Untertitelung, dem Wesen von Übersetzungsvorgängen und Interpretationsräumen sowie der Wahrnehmung von filmischen und sprachlichen Inhalten widmen. Der Filmwissenschaftler Sulgi Lie wurde eingeladen, die angewandten künstlerischen Strategien im Umgang mit Untertiteln zu reflektieren, und untersucht in seinem Essay die theoretischen Implikationen des Verstehens und Nicht-Verstehens im Kontext von sowohl sprachlicher als auch visueller Übersetzung. Die Untertitel-spezialistin Carol O'Sullivan und Lea Hopp beleuchten in ihrem Gespräch die vielschichtige Rolle von Untertiteln und die Unmöglichkeit, diese als bloße Transkription oder einfache Übertragung von Bedeutung zu begreifen.

Das Dorothea-Schlegel-Artist-in-Residence-Programm ermöglicht internationalen Schriftsteller:innen und Künstler:innen im Dialog mit den Forschungsschwerpunkten des Clusters und seinen Mitgliedern neue Projekte zu entwickeln. Die spartenübergreifenden Residenzen sind dazu angelegt, den Austausch zwischen akademischen Forschungsformaten und künstlerischer Praxis zu vertiefen, die Erforschung innovativer Formate kollaborativer Projektarbeit zu fördern und eine kritische Reflexion unterschiedlicher Wissens- und Produktionszusammenhänge anzuregen.

Lea Hopp is a visual artist focusing on forms of storytelling, processes of identity formation and the human body as a moving archive. In her works, which often contain essayistic elements, she engages with social dynamics and the oppressive character of sign systems, combining a documentary approach with explicitly fictional elements. The events she curated with her label FAM_ were focused on the creation of queer spaces and a queer sense of community.

Lea Hopp setzt sich als Visual Artist mit Erzählformen, Identitätsbildungsprozessen und dem menschlichen Körper als sich bewegendes Archiv auseinander. Ihre Arbeiten, die häufig essayistische Elemente beinhalten und einen dokumentarischen Ansatz mit explizit fiktionalen Elementen kombinieren, beschäftigen sich mit sozialen Dynamiken und dem repressiven Charakter von Zeichensystemen. Die Schaffung von queeren Räumen und Gemeinschaftsbezügen stand im Fokus der Veranstaltungen, die sie mit ihrem Label FAM_ kuratierte.

Sulgi Lie is a lecturer in film and media studies at the Bauhaus-Universität Weimar. The author of monographs on political film aesthetics, the critical theory of comedy and Korean cinema, he is currently working on a study of the relationship between technology and the body in film comedy.

Carol O'Sullivan is Associate Professor in Translation Studies at the University of Bristol. She has published widely on translation history, literary and audiovisual translation as well as public representations and perceptions of translation. Her books include *Translating Popular Film* (2011) and (co-edited with Jean-François Cornu) *The Translation of Films 1900–1950* (2019). She is the Principal Investigator of the UK Subtitling Audiences and Reception Network project funded by the UK's Arts and Humanities Research Council (2024–25).

Sulgi Lie ist Dozent für Film- und Medienwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar. Er hat Monografien zur politischen Filmästhetik, zur kritischen Theorie der Komik und zum koreanischen Kino verfasst. Derzeit arbeitet er an einer Studie über das Verhältnis von Technik und Körper in der Filmkomödie.

Carol O'Sullivan ist Associate Professor für Übersetzungswissenschaft an der University of Bristol. In ihren zahlreichen Veröffentlichungen setzt sie sich mit Übersetzungsgeschichte, literarischer und audiovisueller Übersetzung sowie der öffentlichen Darstellung und Wahrnehmung von Übersetzungen auseinander. Hierzu zählen auch die Bücher *Translating Popular Film* (2011) und *The Translation of Films 1900–1950* (2019, gemeinsam herausgegeben mit Jean-François Cornu). Sie ist Principal Investigator des UK Subtitling Audiences and Reception Network, gefördert vom Arts and Humanities Research Council (2024–25).

Temporal Communities

The Cluster of Excellence 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* (EXC 2020) at Freie Universität Berlin has set itself the task of fundamentally rethinking the concept of literature from a global perspective. In a move beyond the Eurocentric categories of 'nation' and 'period' traditionally deployed to frame literary history, we understand and study literature as a phenomenon that operates in and through time, creating its own temporalities in the process. Key to our concept of literature as a form of 'doing' that challenges received boundaries and stands in constant exchange with other cultural practices is its ability to establish communities across time and space in ways that transcend the restrictive notion of the literary developed by Western modernity.

Bringing together international researchers from fields as diverse as literary studies, art history and art theory, film studies, theatre studies and philosophy, the Cluster's work is characterised by a collaborative, exploratory approach that fosters exchange between the humanities and the arts.

Temporal Communities

Ziel des DFG-Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* (EXC 2020) an der Freien Universität Berlin ist es, Literatur in globaler Perspektive grundlegend neu und jenseits eurozentrischer Rahmenkategorien wie ›Nation‹ und ›Epoche‹ zu denken. Wir verstehen und untersuchen Literatur als ein Phänomen, das in der Zeit und durch die Zeit wirkt und dabei eigene Zeitlichkeiten entwirft; als eine Praxis, die traditionelle Setzungen von Kultur- und Epochengrenzen infrage stellt. Maßgeblich für ein Konzept von ›Literatur‹ als einer Handlungsform, die stets im Austausch mit anderen Künsten und kulturellen Praktiken steht, ist die Fähigkeit, über Zeiten und Räume hinweg Gemeinschaften zu stiften, die die Vorstellung des Literarischen, wie sie die westliche Moderne entwickelt hat, sprengen.

Temporal Communities versammelt Wissenschaftler:innen aus den Literaturwissenschaften, aus Kunst-, Film-, Theaterwissenschaft und der Philosophie. Die Arbeit des Clusters zeichnet sich durch eine kollaborative, explorative Forschungspraxis aus, die geisteswissenschaftliche Ansätze mit künstlerischen Perspektiven in engen Austausch bringt.

con • stel • la • tions is a series by the Cluster of Excellence 2020 / con • stel • la • tions ist eine Reihe des Exzellenzclusters 2020
Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective

Series editors / Reihenherausgeber:innen
Anne Eusterschulte
Kristiane Hasselmann
Andrew James Johnston
Anna Luhn

Series concept / Reihenkonzept
Anna Luhn with Sima Ehrentraut

Visual identity / Grafischer Auftritt
Bernd Grether

Editorial support / Editorische Unterstützung
Christina Schmitt

Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy in the context of the Cluster of Excellence *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Project ID 390608380

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Project ID 390608380

con • stel • la • tions 06
At the Bottom of the Frame
Über Untertitel

A publication by / Eine Publikation des
EXC 2020 *Temporal Communities*

Authors / Autor-innen
Lea Hopp, Sulgi Lie, Carol O'Sullivan

Editorial concept / Konzept
Lea Hopp

Design / Gestaltung und Satz
Bernd Grether

Copy-editing and proofreading /
Lektorat und Korrektorat
Martin Bleisteiner, Pascal Frenzel, Anna Luhn,
Maria Anastasia Scharff, Christina Schmitt

Conceptual support and coordination /
Beratung und Koordination
Anna Luhn

Editorial assistance / Assistenz
Maria Anastasia Scharff

Printed in Germany by / Gesamtherstellung
Spreedruck Berlin

© the authors / die Autor-innen, EXC 2020
Temporal Communities

Image credits / Abbildungsnachweis
pp. 9–24, 49–64, 89–104: *Rengashis' Room*,
Dir. Lea Hopp, 2022 © Lea Hopp; p. 31: *Modern
Times*, Dir. Charlie Chaplin, 1936 © United Artists
/ Charlie Chaplin Productions; p. 40: *Bandoui
bom* [반도의 봄], Dir. Lee Byung-il, 1941
© Myungbo Film; p. 48: *The Zone of Interest*,
Dir. Jonathan Glazer, 2023 © A24 / Film4
Productions / Extreme Emotions / Access
Industries / House Productions; p. 66: *Das
Leben der Anderen*, Dir. Florian Henckel von
Donnersmarck, 2006 © Arte/Creado Film/
Wiedemann & Berg Filmproduktion /
Bayerischer Rundfunk; p. 75: *Man on Fire*,
Dir. Tony Scott, 2004 © Regency Enterprises /
20th Century Studios / Scott Free Productions /
Fox 2000 Pictures / New Regency Productions;
p. 76: *Nochnoi dozor* [Ночной дозор], Dir. Timur
Bekmambetov, 2004 © Perwy kanal / TABBAK /
Bazelevs Company / The First Channel, *The Man
Who Killed Don Quixote*, Dir. Terry Gilliam, 2018
© Alacran Pictures / Tornasol Films / Kinology /
Eurimages / Televisión Española / Recorded
Picture Company.

All screenshots from films were captured by
the authors. / Alle Film-Screenshots wurden von
den Autor-innen angefertigt.

Textem Verlag, 2025
Schäferstraße 26, 20357 Hamburg
textem-verlag.de

Distribution for booksellers / Distribution
Die Werkstatt Verlagsauslieferung GmbH
Königstr. 43, 26180 Rastede
Tel. +49 4402 9263 0
info@werkstatt-auslieferung.de

International and direct orders / Bestellungen
post@textem-verlag.de

ISBN 978-3-86485-349-4
ISSN 2944-5914
DOI dx.doi.org/10.17169/refubium-48423

temporal-communities.de/constellations-series

A Film by Lea Hopp

Hotel guests and co-authors:

Katharina Schingerlin

Mareike Hein

Golda Hein

Irene Fernández Arcas

Pierre Bão

Djânkôroba

Nnast Antn

Valerie Groth

Ailun Jiang

Puyan Saheb Djavaher

Sarah* Claire Wray

Nalan

Rie Yamada

Voices:

Xiaosi Wang

Sina Khani

Music:

Kimse Bilmez (Cover Mehmet Güreli) by Nalan

Destroy by Cardinal and Nun

Tu Peux Crier by Cardinal and Nun

Type Design Title: ABC Dinamo

Type Design Subtitle: All Caps Sascha Bente

Costume Support: TRUONGII

Thank you: Anouk Luhn, Sima Ehrentraut, Loïc Bodjolle, Lena Hintze, Jorgos Loukakos,
Hannah Schünemann, Christoph Rosol, Johanna Heimberger, Christa Moog, Jasmin Truong

con • stel • la • tions 06
At the Bottom of the Frame
Über Untertitel

A publication by / Eine Publikation des
EXC 2020 *Temporal Communities*

Authors / Autor-innen
Lea Hopp, Sulgi Lie, Carol O'Sullivan

Editorial concept / Konzept
Lea Hopp

Design / Gestaltung und Satz
Bernd Grether

Copy-editing and proofreading /
Lektorat und Korrektorat
Martin Bleisteiner, Pascal Frenzel, Anna Luhn,
Maria Anastasia Scharff, Christina Schmitt

Conceptual support and coordination /
Beratung und Koordination
Anna Luhn

Editorial assistance / Assistenz
Maria Anastasia Scharff

Printed in Germany by / Gesamtherstellung
Speedruck Berlin

© the authors / die Autor-innen, EXC 2020
Temporal Communities

Image credits / Abbildungsnachweis
pp. 9–24, 49–64, 89–104: *Rengashis' Room*,
Dir. Lea Hopp, 2022 © Lea Hopp; p. 31: *Modern
Times*, Dir. Charlie Chaplin, 1936 © United Artists
/ Charlie Chaplin Productions; p. 40: *Bandoui
bom* [반도의 봄], Dir. Lee Byung-il, 1941
© Myungbo Film; p. 48: *The Zone of Interest*,
Dir. Jonathan Glazer, 2023 © A24 / Film4
Productions / Extreme Emotions / Access
Industries / House Productions; p. 66: *Das
Leben der Anderen*, Dir. Florian Henckel von
Donnersmarck, 2006 © Arte/Creado Film/
Wiedemann & Berg Filmproduktion /
Bayerischer Rundfunk; p. 75: *Man on Fire*,
Dir. Tony Scott, 2004 © Regency Enterprises /
20th Century Studios / Scott Free Productions /
Fox 2000 Pictures / New Regency Productions;
p. 76: *Nochnoi dozor* [Ночной дозор], Dir. Timur
Bekmambetov, 2004 © Perwy kanal / TABBAK /
Bazelevs Company / The First Channel, *The Man
Who Killed Don Quixote*, Dir. Terry Gilliam, 2018
© Alacran Pictures / Tornasol Films / Kinology /
Eurimages / Televisión Española / Recorded
Picture Company.

All screenshots from films were captured by
the authors. / Alle Film-Screenshots wurden von
den Autor-innen angefertigt.

Textem Verlag, 2025
Schäferstraße 26, 20357 Hamburg
textem-verlag.de

Distribution for booksellers / Distribution
Die Werkstatt Verlagsauslieferung GmbH
Königstr. 43, 26180 Rastede
Tel. +49 4402 9263 0
info@werkstatt-auslieferung.de

International and direct orders / Bestellungen
post@textem-verlag.de

ISBN 978-3-86485-349-4
ISSN 2944-5914
DOI dx.doi.org/10.17169/refubium-48423

temporal-communities.de/constellations-series

A Film by Lea Hopp

con•stel•la•tions is a series published
by the Cluster of Excellence 2020
*Temporal Communities: Doing
Literature in a Global Perspective*
at Freie Universität Berlin

06

“If we take subtitles out of their niche, how does that impact their role as a mediator between languages and cultures?

What about scenarios where they fulfil an important function as an interface between different worlds?”

»Aber sind Untertitel dazu verdammt, ihr Dasein immer am unteren Bildrand zu fristen?«