

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

Fachrichtung 4.6
Angewandte Sprachwissenschaft
sowie Übersetzen und Dolmetschen

Diplomarbeit
zur Erlangung des Grades einer Diplomübersetzerin



ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN UND –PROBLEME BEIM UNTERTITELN

(unter besonderer Berücksichtigung der kulturellen Dimensionen)



Vorgelegt von:

Ramona Schröpf
Waldhausweg 15
App. 71 12 06
66123 Saarbrücken

Erstkorrektorin: Dr. Georgette Stefani-Meyer
Zweitkorrektorin: Prof. Dr. Heidrun Gerzymisch-Arbogast

Saarbrücken, den 14.07.2003

*"Sous-titrer a un aspect déprimant pour qui possède l'esprit philosophique.
En condensant des phrases on s'aperçoit qu'on peut presque tout dire en si peu de mots
que l'exercice du langage paraît une fonction humaine pour ainsi dire superflue.
Tout ce qui fait le charme de la conversation, des échanges d'idées,
pourrait se réduire à quelques grognements.
L'âge des cavernes, tel que nous le concevons.
Pourtant, il y a la grotte de Lascaux et aussi cet émerveillement
toujours renouvelé du traducteur devant la trouvaille du mot juste,
de la phrase ramassée et en même temps bien écrite."*

PIERRE-FRANÇOIS CAILLÉ (1965:109)

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	IV
Vorwort.....	V
0 Einleitung.....	1
0.1 Gegenstand der vorliegenden Arbeit	1
0.2 Zielsetzung der Arbeit.....	2
0.3 Aufbau der Arbeit.....	3
1 Audiovisuelle Sprachübertragung.....	7
1.1 Forschungsstand.....	7
1.2 Revoicing.....	10
1.2.1 Voice-over und Kommentar.....	10
1.2.2 Synchronisation.....	11
1.3 Untertitelung.....	13
1.3.1 Wesen der Untertitelung.....	13
1.3.2 Historische Aspekte.....	14
1.3.3 Wirtschaftliche und kulturelle Aspekte.....	16
1.3.4 Formelle Aspekte.....	22
1.3.4.1 Das Platz- und Zeitproblem.....	22
1.3.4.2 Lesegeschwindigkeit.....	23
1.3.4.3 Textuelle Einschränkungen.....	25
1.3.5 Arten der Untertitelung.....	26
1.3.5.1 Übertitel.....	27
1.3.5.2 Untertitel für Kinofilme.....	27
1.3.5.3 Untertitel für TV, Video und DVD.....	28
1.3.5.4 Untertitel für Hörgeschädigte.....	29
1.3.6 Der Untertitelungsprozess.....	30
1.4 Zusammenfassung.....	33
2 Translatorische Aspekte der Untertitelung.....	34
2.1 Die Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft.....	34
2.2 Besonderheiten bei der Erstellung von Untertiteln.....	37
2.2.1 Untertitelung als diasemiotisches Übersetzen.....	40
2.2.2 Übersetzung von Sprechakten vs. ausgangssprachenorientierte Übersetzung.....	41
2.2.3 Das Zusammenspiel von Bild und Ton.....	45
2.2.4 Wechsel des Mediums beim Übersetzen.....	49
2.3 Strategien beim Untertitelungsprozess und damit verbundene Probleme.....	53
2.3.1 Strategien zur Textverkürzung.....	53
2.3.2 Vereinfachte Syntax und vereinfachtes Vokabular.....	57

2.3.3 Zusammenfassen mehrerer Dialogteile.....	59
2.3.4 Zahlen.....	59
2.3.5 Übersetzungsprobleme beim Untertiteln.....	60
2.4 Kulturelle Dimensionen.....	64
2.4.1 Kultur im Film.....	64
2.4.2 Kulturspezifische Elemente.....	66
2.5 Strategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente.....	73
2.5.1 Auslassen des kulturspezifischen Ausdrucks.....	75
2.5.2 Übernahme des kulturspezifischen Ausdrucks mit oder ohne Erklärung.....	76
2.5.3 Ersatz durch äquivalenten Ausdruck in der Zielsprache.....	79
2.5.4 Neutralisieren des kulturspezifischen Ausdrucks - Verschieben auf eine andere Ebene.....	81
2.6 Zusammenfassung.....	82
3 Korpusanalyse – Untersuchung der deutschen DVD-Untertitel des französischen Spielfilms „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“.....	83
3.1 Wahl des Films.....	83
3.2 Inhalt des Films.....	84
3.3 Übersetzungsstrategien und –probleme.....	85
3.3.1 Strategien zur Textverkürzung und damit verbundene Probleme.....	85
3.3.1.1 Condensation.....	85
3.3.1.2 Decimation.....	88
3.3.1.3 Deletion.....	90
3.3.1.4 Paraphrase.....	91
3.3.1.5 Vereinfachte Syntax und einfaches Vokabular.....	93
3.3.2 Kulturspezifische Elemente.....	94
3.3.2.1 Realia.....	95
3.3.2.2 Eigennamen (Orte und Personen).....	98
3.3.2.3 Idiomatische Ausdrücke, Sprachspiele, Reime.....	101
3.3.2.4 Lieder.....	109
3.3.2.5 Währung.....	109
3.3.2.6 Anrede.....	110
3.4 Auswertung der Untersuchung.....	112
4 Schlussbetrachtung.....	117
Literatur.....	120
Anhang I (Interview).....	128
Anhang II (Umfrage).....	130
Anhang III (Diskette mit Dialogliste und Untertitelliste)	

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.3.3a: Prozentuale Verteilung der Kosten einer Synchronisation (Dries 1995:15).....	17
Abb. 1.3.3b: Prozentuale Verteilung der Kosten einer Untertitelung (Dries 1995:29).....	17
Abb. 1.3.3c: Synchronisationsländer in Westeuropa und angewandte Methoden zur audiovisuellen Sprachübertragung (Luyken 1991:30).....	19
Abb. 1.3.3d: Untertitelungsländer in Westeuropa und angewandte Methoden zur audiovisuellen Sprachübertragung (Luyken 1991:33).....	19
Abb. 1.3.3e: Prozentuale Präferenz der Zuschauer für untertitelte oder synchronisierte Versionen in verschiedenen europäischen Ländern (Luyken 1991:113).....	20
Abb. 1.3.6a: Auszug aus der Untertitelliste des Films „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“	31
Abb. 1.3.6b: Bildschirmkopie der Untertitelungssoftware FAB-Subtitler der Firma F.A. Bernhardt GmbH.....	32
Abb. 2.2.4a: Übertragungsprozess beim Übersetzen und Dolmetschen (Gottlieb 1994a:104).....	50
Abb. 2.2.4b: Übertragungsprozess beim Untertiteln (Gottlieb 1994a:104).....	51
Abb. 2.4.1: Dreiphasiger Übersetzungsprozess (Floros 2003:63).....	65
Abb. 3.3.1.1: Szene aus „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ mit Rufus und Flora Guiet.....	86
Abb. 3.3.2.3: Szene aus „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ mit Lorella Cravotta und Flora Guiet.....	102

Vorwort

Die Idee zu dieser Arbeit entstand während eines Seminars unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Gerzymisch-Arbogast bei der Untertitelungsfirma Titelbild GmbH in Berlin. Die dort gewonnenen Eindrücke weckten ein großes Interesse meinerseits, tiefer in dieses Gebiet einzudringen und meine Kenntnisse im Bereich der Filmübersetzung zu erweitern.

Die Bereiche Medien und Übersetzung sind eng miteinander verflochten, und gerade der Bereich Filmübersetzung stellt einen großen Anteil am Gesamtvolumen der Übersetzungen ins Deutsche dar, wenn man überlegt, dass ca. 90% aller Kino- und Fernsehfilme nicht-deutschen Ursprungs sind. Leider wird diesem Gebiet längst nicht so viel Interesse gewidmet, wie ihm zustehen würde. Diese Diplomarbeit soll ein Beitrag dazu sein, und vielleicht auch ein Anreiz für spätere Diplomarbeiten, sich mit dem Thema Filmübersetzung und insbesondere der Untertitelung eingehender zu beschäftigen.

Besonders dankbar bin ich meinem Lebenspartner für seinen liebevollen Beistand und meinen Eltern, die mich jederzeit unterstützt und ermutigt haben, wenn es einmal nicht so voran ging, wie ich es mir wünschte. Ein großes Dankeschön gilt El Hadji und meiner Mutter für das Korrekturlesen der Arbeit.

Ich möchte auch Frau Dr. Stefani-Meyer und Frau Prof. Dr. Gerzymisch-Arbogast für die hervorragende Betreuung während der Bearbeitungszeit danken.

Mein besonderer Dank gilt MMC Independent und Prokino, die mir die zur Untersuchung benötigten Dialogbücher zukommen ließen, sowie meinen Studienkolleginnen und -kollegen, die sich freundlicherweise bereit erklärten, einen Fragebogen zum untersuchten Filmmaterial auszufüllen.

Last but not least möchte ich ein ganz herzliches Dankeschön an Frau Almut Frühauf übermitteln, die mir nicht nur ohne zu zögern die Untertitelliste des un-

tersuchten Filmmaterials überließ, sondern darüber hinaus sich bereit erklärte, einen interessanten Beitrag zu meiner Arbeit zu leisten, indem sie sich für ein Interview zur Verfügung stellte.

Saarbrücken, im Juli 2003

Ramona Schröpf

0 Einleitung

0.1 Gegenstand der vorliegenden Arbeit

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den translatorischen und kulturellen Aspekten der Untertitelung im Rahmen der audiovisuellen Sprachübertragung. Dabei soll der Schwerpunkt auf Übersetzungsstrategien und –problemen liegen, die anhand einer Korpusanalyse exemplarisch aufgezeigt werden sollen.

Die Untertitelung gewinnt im DVD-Zeitalter immer mehr an Bedeutung. Während diese Art der Filmübersetzung früher nur für Kino- und Fernsehfilme in kleineren Ländern – oft aus finanziellen Gründen – als Alternative zur Synchronisation praktiziert wurde, ist es heute in nahezu allen Ländern selbstverständlich, auf einer DVD (Digital Versatile Disk) die Originalfassung eines Films mit Untertiteln in verschiedenen Sprachen betrachten zu können. Auf einer DVD können bis zu acht synchronisierte und 32 untertitelte Fassungen angeboten werden. Laut des *Bundesverbands Audiovisuelle Medien* ist die DVD zur Zeit unangefochten das wichtigste Speichermedium für Filme. Bei insgesamt 64 Millionen verkauften Bildträgern entfielen im vergangenen Jahr 55,4 Prozent auf die DVD. Dabei stieg der Umsatz der DVD um 75 Prozent auf 713 Millionen Euro¹. Nicht nur aufgrund dieses rasant anwachsenden DVD-Marktes, sondern auch vor dem Hintergrund der Globalisierung im Bereich der Film- und Fernsehindustrie entsteht ein erhöhter Bedarf an qualifizierten Untertitlern, aber auch an wissenschaftlichen Untersuchungen in diesem Gebiet, deren Erkenntnisse nicht zuletzt auch zur Aus- und Weiterbildung praktisch tätiger Untertitler dienen sollen.

Auf die klassische Diskussion, ob der Synchronisation oder der Untertitelung als Methode zur Übertragung fremdsprachlichen Filmmaterials der Vorzug gege-

¹ Vgl. <http://www.bvv-medien.de/index.shtml> (Stand 13.06.03)

ben werden sollte, soll hier nicht eingegangen werden, da dies im Rahmen dieser Arbeit nur zu einer oberflächlichen Betrachtungsweise beider Methoden führen kann. Es soll hier vielmehr eine tiefgründige Beschäftigung mit dem Thema Untertitelung unter besonderer Berücksichtigung translatorischer und kultureller Dimensionen stattfinden.

Filmübersetzung und insbesondere die Untertitelung ist nicht nur ein Thema für die Translationswissenschaft. Diesem interdisziplinären Charakter der Untertitelung wurde insofern Rechnung getragen, als im theoretischen Teil unterschiedlich ausgerichtete Ansätze auch aus anderen Fachbereichen berücksichtigt wurden (vgl. z.B. d'Ydevalle et al. 1987). Es sind vor allem Untertitler aus der Praxis, die sich mit dem Thema beschäftigen und ihre Erfahrungswerte zur Erstellung bestimmter Strategien nutzen (vgl. Gottlieb 1992, Ivarsson/Carroll 1998).

Zur berücksichtigten Sekundärliteratur gehören neben Artikeln und Arbeiten zur Untertitelung auch Arbeiten zur allgemeinen Theorie von Übersetzung und Bearbeitung, deren Anwendbarkeit auf die Untertitelung als besondere Art des Übersetzens geprüft wird.

0.2 Zielsetzung der Arbeit

In dieser Arbeit soll einerseits versucht werden, einen Beitrag zur Klärung der Frage, wie die Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft einzuordnen ist, zu leisten. Anhand verschiedener Ansätze aus der Translationswissenschaft (vgl. Reiß 1971 und ²2000, Koller ²1983) soll herausgefunden werden, welche Ansätze auch für die Untertitelung gelten. Dabei sollen die wesentlichen Unterschiede zwischen den „klassischen“ Formen der Translation, dem Übersetzen und Dolmetschen, und der Untertitelung herausgearbeitet werden.

Außerdem soll auch die Frage beleuchtet werden, wie in der Untertitelung mit kulturspezifischen Elementen verfahren wird und welche Konsequenzen sich dabei für den Zuschauer der untertitelten Fassung ergeben. Auch hier werden zunächst verschiedene Ansätze vorgestellt, unter anderem auch Arbeiten, die sich mit der Übertragung kulturspezifischer Elemente beschäftigen und nicht speziell auf die Untertitelung ausgerichtet sind (vgl. Koller ²1983, Schreiber 1993, Floros 2003). Es gibt aber auch Autoren, die sich bereits mit diesem Thema speziell im Bereich der audiovisuellen Sprachübertragung auseinandergesetzt haben (vgl. Delabastita 1989, Lambert/Delabastita 1996, Tomasziewicz 2001), und deren Ansätze ebenfalls berücksichtigt werden.

Zielsetzung dieser Arbeit ist es ebenfalls, herauszufinden, ob ein untertitelter Film dieselbe Wirkung auf das Zielsprachenpublikum wie die Originalfassung auf das Ausgangssprachenpublikum haben kann, mit welchen Mitteln der Untertitler dies erreichen kann, und wo eventuell Abstriche gemacht werden müssen. Inwieweit muss der Untertitler den Originaltext abändern und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für den Zuschauer der untertitelten Version?

Mithilfe der Korpusanalyse eines französischen Films mit deutschen Untertiteln soll exemplarisch die Anwendung bestimmter Strategien untersucht werden, wobei der Schwerpunkt auf den Strategien zur Textverkürzung und auf den Strategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente liegen soll.

0.3 Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel sollen nach einem kurzen Überblick über den aktuellen Forschungsstand im Bereich der audiovisuellen Sprachübertragung kurz die Synchronisation, das Voice-Over und der Kommentar vorgestellt werden, damit später gelegentlich interessante Parallelen zwischen der Untertitelung und den anderen Methoden der audiovisuellen Sprachübertragung angesprochen werden können.

In Kapitel 1.3 wird zunächst auf das Wesen der Untertitelung eingegangen, dann werden verschiedene Aspekte der Untertitelung angesprochen. Unter den historischen Aspekten soll die Entwicklung der Untertitelung von der Stummfilmära bis zur heutigen Zeit aufgezeigt werden, unter den wirtschaftlichen und kulturellen Aspekten wird u.a. die Frage behandelt, warum und in welchen Ländern die Untertitelung der Synchronisation, bzw. auch den anderen Methoden der audiovisuellen Sprachübertragung vorgezogen wird. Unter den formellen Aspekten wird das Platz- und Zeitproblem bei der Untertitelung angesprochen, auch auf die Lesefreundlichkeit wird in diesem Zusammenhang eingegangen. Den letzten formellen Aspekt stellen die textuellen Einschränkungen dar, denen Untertitel ausgesetzt sind.

Zum Abschluss dieses Kapitels über die Untertitelung im allgemeinen werden die verschiedenen Arten der Untertitelung angesprochen, dann wird noch ein kurzer Einblick in den Untertitelungsprozess gegeben. Auf eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen technischen Aspekte beim Untertitelungsprozess wurde bewusst verzichtet, da dies vom Schwerpunkt der Arbeit, der auf den translatorischen und kulturellen Dimensionen der Untertitelung liegen soll, ablenken würde².

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den translatorischen Aspekten der Untertitelung. Hierbei wird zunächst die Stellung der Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft beleuchtet. Eine zentrale Frage in diesem Zusammenhang ist, ob die Untertitelung als Übersetzung betrachtet werden kann. In diesem Kapitel wird versucht, darauf eine Antwort zu finden, indem die Besonderheiten bei der Erstellung von Untertiteln herausgestellt werden. Hier werden vor allem Unterschiede zu den klassischen Formen der Translation, dem Übersetzen und Dolmetschen, aufgezeigt. Dann wird auf einen Konflikt eingegangen, dem der Untertitler bei der Erstellung der Untertitel ausgesetzt ist: Übersetzung von Sprechakten vs. ausgangssprachenorientierte Übersetzung. Es werden Ansichten

² Ein aufschlussreicher Überblick über diese Aspekte findet sich in Ivarsson/Carroll 1998.

und Lösungsansätze verschiedener Autoren dazu vorgestellt. In einem weiteren Abschnitt wird auf die Besonderheit der Interaktion von Bild und Ton eingegangen, denn der Bildkontext spielt beim Untertiteln eine nicht unwesentliche Rolle. Ein weiterer Punkt, der beim Untertiteln eine große Rolle spielt, ist der Wechsel des Mediums beim Übersetzen. Die Probleme, die sich beim Umsetzen der gesprochenen Sprache in die geschriebene Sprache ergeben, sollen unter diesem Punkt genauer erläutert werden.

Schließlich soll ein besonderes Augenmerk auf den Strategien beim Untertitelungsprozess und damit verbundenen Problemen liegen, vor allem Strategien zur Textverkürzung sollen hierbei untersucht werden.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit stellen die kulturellen Dimensionen dar, in die der Untertitelungsprozess eingebettet ist. In Kapitel 2.4 sollen verschiedene Lösungsansätze aus der Translationswissenschaft zur Behandlung kulturspezifischer Elemente aufgezeigt werden und ihr Wert für die Untertitelung ermittelt werden, danach wird auf Vorschläge zur Behandlung dieser Elemente speziell bei der Untertitelung eingegangen.

Der praktische Teil beschäftigt sich mit der Analyse der deutschen Untertitel des französischen Spielfilms „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ von Jean-Pierre Jeunet. Zunächst wird im Korpus nach Textstellen gesucht, anhand derer die verschiedenen Strategien zur Textverkürzung untersucht werden, dann werden verschiedene kulturspezifische Elemente und deren translatorische Behandlung untersucht.

Die Ergebnisse der Arbeit und sich daraus ergebende Forschungsdesiderate sollen schließlich im letzten Kapitel dargestellt werden.

Im Anhang findet sich ein Interview mit der Untertitlerin Almut Frühauf, Vi-comedia GbR, die die Untertitel des untersuchten Filmmaterials erstellt hat. Mit diesem Interview soll der Praxisbezug dieser Diplomarbeit aufgezeigt werden. Die im theoretischen Teil gewonnenen Erkenntnisse werden so durch Erfahrungswerte aus der Praxis sinnvoll ergänzt.

Ebenfalls im Anhang befindet sich eine Umfrage zur Qualität der Untertitel des untersuchten Films, die mit fünfzehn deutschen Studenten durchgeführt wurde, nachdem ihnen der Film im französischen Original mit deutschen Untertiteln gezeigt wurde.

Wie bereits weiter oben angesprochen, können technische Gesichtspunkte bei der Herstellung von Untertiteln, sowie bei der Aufbringung der Untertitel auf den Film im Rahmen dieser Arbeit nicht näher ausgeführt werden, da der Schwerpunkt auf linguistischen Untersuchungen liegen soll. Ebenfalls nur ganz kurz vorgestellt werden kann das Phänomen der intralingualen Untertitelung, dessen ausführliche Behandlung den Rahmen dieser Diplomarbeit überschreiten würde.

1 Audiovisuelle Sprachübertragung

1.1 Forschungsstand

Untersuchungen zu Übersetzungen audio-medialer Texte liegen noch in sehr geringem Maße vor. Zur Synchronisation von Spielfilmen gibt es schon einige interessante Abhandlungen (vgl. Hesse-Quack 1969, Fodor 1969, Herbst 1994), während die Untersuchung der Untertitel bisher eher vernachlässigt wurde.

Gambier weist darauf hin, dass „the audio-visual translation in the media is *a new genre*, still largely unexplored in the field of translation studies” (Gambier 1994:277; Hervorhebung im Original).

Vöge, ein Experte im Bereich der Synchronisation, führt an, dass übersetzte Filme durch Kino und Fernsehen wahrscheinlich eine größere Zielgruppe erreichen als jede andere Form der Übersetzung (vgl. Vöge 1977:120). Dabei beklagt er, dass bislang kaum systematische Untersuchungen im Bereich der Filmübersetzung durchgeführt wurden (*ibid.*).

In Deutschland sind noch keine umfassenden Studien zu diesem Thema durchgeführt worden, was vielleicht am interdisziplinären Charakter der Filmübersetzung (vgl. Wahl 2001:9) liegt. Eine gründliche Untersuchung dieses Bereichs würde die enge Zusammenarbeit von Forschern aus der Medienwissenschaft, Literatur- und Kulturwissenschaft, Linguistik, Soziologie, Psychologie und nicht zuletzt aus der Übersetzungswissenschaft erfordern.

Im Bereich der Kommunikationswissenschaften oder der Soziolinguistik konzentriert man sich eher auf monolinguische und monokulturelle Modelle (vgl. Lambert/Delabastita 1996:34) und im Bereich der Übersetzungswissenschaften spielt die audiovisuelle Sprachübertragung auch eher eine marginale Rolle. Dies liegt nach Lambert/Delabastita hauptsächlich daran, dass die Übersetzungswissenschaft als junge Universitätsdisziplin noch zu sehr mit der Entwicklung eigentli-

cher Übersetzungstheorien beschäftigt ist und sich lieber auf die „grands sujets“ (Lambert/Delabastita 1996:34) wie zum Beispiel die Übersetzung der Bibel oder literarischer Werke stützt. Ein weiterer Grund für die marginale Behandlung der audiovisuellen Sprachübertragung in der Übersetzungswissenschaft ist die Tatsache, dass Untertitelung und Synchronisation, die zwei Haupttypen der audiovisuellen Sprachübertragung, nicht unbedingt als wirkliche Übersetzungen angesehen werden, die einer systematischen Forschung würdig sind. Aufgrund ihrer polysemiotischen Natur und der teilweise notwendigen Kürzungen wurden sie bislang eher als Bearbeitungen („adaptations“) angesehen (vgl. Delabastita 1990:99).

Erste Hinweise und Artikel zum Thema *Audiovisuelle Sprachübertragung* finden sich bereits in den siebziger Jahren (vgl. Caillé 1960 und 1965, Dollerup 1974, Rowe 1960 und Cary 1960). Heute sind es viele Untertitler aus der Praxis, die technische Aspekte und auch kulturelle Implikationen beschreiben und aus ihren Erfahrungen Strategien entwickeln und weitergeben (vgl. Ivarsson/Carroll 1998). Gottlieb und Gambier haben sich eingehend mit dem Thema multimediale Übersetzung und vor allem mit der Untertitelung beschäftigt und einige Theorien entwickelt (Gottlieb 1992, 1994a, 1994b, 1999 und Gambier 1994 und 2000).

Lambert/Delabastita stellen fest: „La traduction de films et de programmes de télévision a longtemps échappé à l’attention de la communauté scientifique“ (Lambert/Delabastita 1996:34).

Der Grund dafür liegt nach Gottlieb darin, dass literarische Werke in unserer Kultur eine lange Tradition haben: „printed literature just happens to have a long history in our culture, so we have become used to interpreting the signals that the author tries to communicate via the one, fragile channel at his disposal: the printed word“ (Gottlieb 1994:264).

Das *Copenhagen University Center for Translation Studies* plant Untertitelungs-Kurse, die im neuen *European Film College* in Ebeltoft, Dänemark gehalten werden sollen. Kurse zur Sprachübertragung in den Medien werden außerdem gehalten in Finnland, Dänemark (Kopenhagen), Frankreich (Lille, Straßburg),

Wales (Lampeter) und Irland (Dublin). In diesen Kursen liegt der Schwerpunkt entweder auf Synchronisation oder Untertitelung. Eine interdisziplinäre Zusammenarbeit in diesem Bereich wäre nicht nur wünschenswert, sondern äußerst bereichernd für alle beteiligten Fachbereiche.

1.2 Revoicing

Ein audiovisuelles Produkt ist „aus mehreren interagierenden, semiotisch unterscheidbaren Ebenen aufgebaut. Eine dieser Ebenen ist der Filmdialog“ (Wahl 2001:7).

Im Rahmen der audiovisuellen Sprachübertragung gibt es mehrere Arten, Filmdialoge zu übersetzen. Die zwei wesentlichen Bereiche sind Untertitelung und Synchronisation, es gibt aber im Bereich der oralen Übertragung noch andere Möglichkeiten, die unter dem Begriff „Revoicing“ (Baker/Hochel 1998:75) zusammengefasst werden.

Dieser Begriff umfasst alle Techniken zur Sprachübertragung über den akustischen Kanal. Dazu gehört das Voice-Over, der Kommentar und die Synchronisation.

1.2.1 Voice-over und Kommentar

Das Voice-Over wird häufig für Dokumentarfilme oder Nachrichtensendungen verwendet: Das Original ist noch zu hören, die Übersetzung kommt zeitlich etwas verzögert und ist lauter als das Original. In osteuropäischen Ländern, wie zum Beispiel Polen, wird das Voice-over auch für Spielfilme angewandt: Meist eine Person gibt sämtliche Dialoge des Films auf Polnisch wieder, der Originalton ist im Hintergrund noch hörbar. Hier herrschen keine Synchronitätsanforderungen.

Beim Kommentar ist der Originaldialog nicht mehr hörbar, Lippensynchronität spielt jedoch auch bei dieser Art der Übersetzung keine Rolle.

Wie in Kapitel 1.3 noch zu sehen sein wird, spielen diese Methoden der audiovisuellen Sprachübertragung in Westeuropa im Vergleich zur Synchronisation und zur Untertitelung eher eine marginale Rolle.

1.2.2 Synchronisation

Herbst definiert das Wesen der Synchronisation folgendermaßen: „Das Wesen der Synchronisation besteht darin, eine vorgegebene Bildfolge mit Lauten einer anderen Sprache zu versehen“ (Herbst 1994:1).

Der Schwerpunkt einer Filmsynchronisierung liegt auf folgenden Synchronitätsanforderungen:

- **Lippensynchronität:** Die Lippenbewegungen des Schauspielers sollen so genau wie möglich mit dem gesprochenen Text in der Zielsprache übereinstimmen.
- **Silbensynchronität:** Geschwindigkeit und Anzahl der Silben innerhalb eines Satzes sollten so weit wie möglich übereinstimmen.
- **Gestensynchronität:** Auch die Gestik des Schauspielers soll so weit wie möglich mit dem gesprochenen Wort übereinstimmen, z.B. Kopfschütteln bei „Nein“ an derselben Stelle.

Diese Anforderungen der Synchronität haben oft eine Priorität gegenüber dem semantischen Inhalt der „Übersetzung“. Es ist nicht selten, dass eine völlig andere Aussage als im Original getroffen wird, nur um Lippen- und Gestensynchronität zu erreichen.

Der Synchronisationsvorgang lässt sich folgendermaßen kurz skizzieren: Zunächst wird eine Rohübersetzung der Filmdialoge angefertigt. Die Rohübersetzung bildet die Basis für das Synchronbuch. Der Text wird nun unter Berücksichtigung der Faktoren wie z.B. Lippen- und Gestensynchronität abgeändert. Dabei „scheint die Hauptfunktion des Stadiums der Synchronübersetzung die Herstellung von Lippensynchronität zu sein“ (Herbst 1994:207f.). Der Film wird dann in

sogenannte Takes (kurze Segmente von höchstens drei Sätzen) eingeteilt, die von den Synchronsprechern beliebig oft besprochen werden können, bis die Aufnahme „passt“. Die Arbeit im Sprachaufnahmestudio dauert vier bis fünf Tage, für die Gesamtdurchlaufzeit eines Projekts muss man mit etwa fünf Wochen rechnen (vgl. Grau 1966:294).

Es kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht näher auf die einzelnen Phänomene der Synchronisation eingegangen werden, da der Schwerpunkt vielmehr auf der Untersuchung der Untertitel liegen soll³.

³ Zur ausführlichen Behandlung des Themas „Synchronisation“ vgl. Hesse-Quack 1969, Herbst 1994

1.3 Untertitelung

1.3.1 Wesen der Untertitelung

Bei der Untertitelung muss man zunächst zwischen der *interlingualen* und der *intra-lingualen* Untertitelung unterscheiden (vgl. Gottlieb 1998:247). Bei der *intra-lingualen* Untertitelung findet keine Übersetzung statt, bei der *interlingualen* Untertitelung findet ein Sprachtransfer statt. In Kapitel 1.3.5 wird näher auf diese beiden Begriffe eingegangen.

In der vorliegenden Arbeit ist hauptsächlich die *interlinguale* Untertitelung Gegenstand der Untersuchung. In Kapitel 1.3.5.4 wird jedoch auch kurz auf die Besonderheiten der *intra-lingualen* Untertitelung eingegangen.

Knauer definiert das Wesen der (interlingualen) Untertitelung folgendermaßen:

„Die *Untertitelung* [Hervorhebung durch den Verfasser] besteht in der möglichst originalgetreuen Übersetzung eines Filmdialogs oder –monologs aus einer dem Publikum mehr oder minder unbekanntem Sprache in die Zielsprache. Die zielsprachliche Übersetzung wird an der unteren Kante des Films für kurze Zeit eingeblendet.“

(Knauer 1998:106)

„*Untertitel* [Hervorhebung durch den Verfasser] nennt man die, meist gekürzte, Übersetzung eines Filmdialoges bzw. –textes, die als schriftlicher Text synchron mit dem entsprechenden Teil des Originaldialoges bzw. –textes auf dem Bildschirm oder auf der Leinwand erscheint.“

(*ibid.*, S. 105)

Gottlieb sieht die Untertitel als „interkulturelle Übertragung filmischer Zeichen“ (Gottlieb 2001:12). Er führt dazu aus: „Die Aufnahmefähigkeit des Rezipienten erzwingt die Reduktion von Inhalten, fügt aber den Bild- und Tonebenen eine

weitere hinzu“ (*ibd.*). Auf diese reduzierenden und additiven Aspekte werden wir später noch näher eingehen.

1.3.2 Historische Aspekte

Die ersten Untertitel wurden um 1900 verfasst. Damals wurden sie allerdings noch Zwischentitel genannt, da sie zwischen die Filmsequenzen eingefügt wurden. Sie dienten dazu, zum Beispiel Orts- und Zeitwechsel zu erklären oder die Handlung des (Stumm-)Films zu kommentieren (vgl. Marleau 1982:272). Der Text wurde auf große Tafeln geschrieben oder gedruckt, diese wurden dann gefilmt und in den Film eingefügt. Es gab zwei Arten von Zwischentiteln: Entweder eine Szene wurde unterbrochen und eine oder mehrere Linien mit Dialog wurden eingeführt, oder aber eine Szene wurde mit einigen einleitenden Worten vorgestellt oder erklärt. Die Übersetzung dieser Filme gestaltete sich einfach, da die Zwischentitel einfach nur übersetzt werden mussten, gefilmt und anstelle der Zwischentitel in der Originalsprache in den Film eingefügt wurden. Bald darauf war es technisch möglich, die Zwischentitel in den Film zu integrieren, ab dem Zeitpunkt nannte man sie dann auch Untertitel.

Zu Beginn der Tonfilm-Ära in den späten zwanziger Jahren wurden die Untertitel (neben der Synchronisation) dazu verwendet, internationales Filmmaterial verständlich zu machen.

Amerikanische Filmgesellschaften produzierten zunächst mehrsprachige Versionen eines Films. Dies wurde aber bald aufgegeben, da es zu unwirtschaftlich war. Danach war entweder eine Synchronisation oder Untertitelung zum internationalen Vertrieb nötig (vgl. Danan 1991:607). Kleinere Länder konnten die hohen Kosten der Synchronisation nicht aufbringen, somit stieg die Anzahl der Filmimporte, die Anzahl der Filmexporte sank immer mehr. Amerika dominierte den Filmmarkt weltweit. Europa versuchte, sich durch Importkontingente zu schützen.

1925 war Deutschland das erste Land, das den amerikanischen Filmimporten Einhalt gebot, gefolgt von Frankreich (vgl. Danan 1991:608). Nach dem zweiten Weltkrieg stellten Frankreich, Italien und Spanien strenge Importkontingente amerikanischer Filme auf. Die Anzahl amerikanischer (synchronisierter) Filme wurde eingeschränkt und die nationale Filmproduktion sollte durch staatliche Subventionen angeregt werden. Die nationale Identität des Landes sollte hiermit verstärkt werden (vgl. Danan 1991:610). Reid führt dazu aus:

„In den Anfängen der Internationalisierung des Films gab es einige Regierungen, darunter die deutschen, französischen und italienischen, die zur Wahrung einer ‚nationalen Identität‘ die Synchronisation per Gesetz anordneten.“

(Reid 2001:18)

In Italien ist es bis heute vorgeschrieben, alle ausländischen Filme zu synchronisieren (vgl. Luyken 1991:34).

Vöge führt als Grund für die Synchronisierung amerikanischer Filme in Deutschland wirtschaftliche Faktoren an: In Deutschland wurde die Synchronisation in der Nachkriegszeit von der damals größten deutschen Produktionsgesellschaft UFA als Maßnahme zur Verminderung der Arbeitslosigkeit geschaffen. Diese Methode wurde bis heute beibehalten: Deutschland ist immer noch ein typisches Synchronisationsland (vgl. Vöge 1977:120).

Über die genauen Gründe, warum nun in manchen Ländern synchronisierte Filme bevorzugt werden, und in anderen untertitelte Filme, liegen keine exakten Studien vor. Es ist wohl eine Mischung aus ökonomischen, politischen, technischen und auch ästhetischen Gründen, die zur heutigen Situation geführt haben (vgl. Wahl 2001:9).

Heutzutage sollte sich ein Filmproduzent überlegen, ob er Sprache in seinem Werk nur als Kommunikationsmittel einsetzen will, oder ob er gezielt mit Sprache als Kunst agiert. Nach Wahl sollte dabei die Frage in den Vordergrund rücken, „welche Sprachen warum in einem Film thematisch eingesetzt werden, in welcher

Fassung er wo aufgeführt wird und was das letztendlich für eine Bedeutung für den Zuschauer hat“ (*ibd.*). Bei der Synchronisation geht dann natürlich der künstlerische Aspekt, der durch das bewusste Einsetzen der Sprache(n) entsteht, völlig verloren. Wahl schlägt vor, Originalsprache mit Untertiteln nicht als generelle Lösung für Filmübersetzung zu verwenden, sondern diese vielmehr als Stilmittel einzusetzen (vgl. Wahl 2001:10).

1.3.3 Wirtschaftliche und kulturelle Aspekte

Heute werden Untertitel vor allem in kleineren Ländern mit weniger als 25 Millionen Einwohnern wie zum Beispiel Schweden, Dänemark, Niederlande etc. eingesetzt. Dies geschieht teils aus Kostengründen, denn die Erstellung einer Synchronisation ist etwa fünfzehn Mal teurer als die Erstellung einer Untertitelung (vgl. Luyken 1991:106), teils aus Prioritätsgründen der Zuschauer. Zur Veranschaulichung der sehr unterschiedlichen Kostenverteilung bei einer Synchronisation und bei einer Untertitelung sollen die Abbildungen 1.3.3a und 1.3.3b dienen:

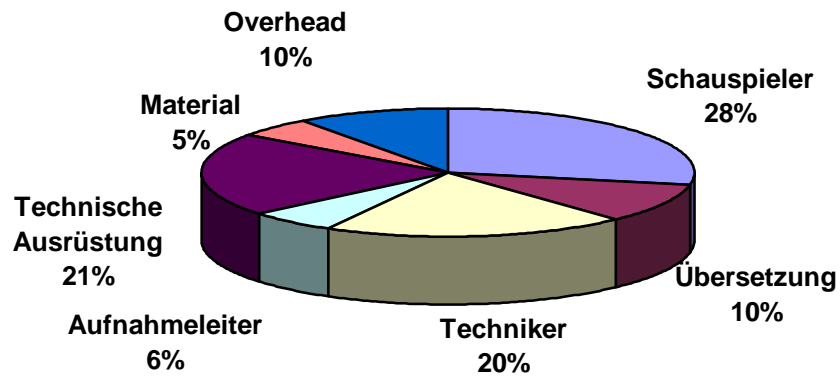


Abb. 1.3.3a: Prozentuale Verteilung der Kosten einer Synchronisation
(aus: Dries 1995:15)

Für die Untertitelung sieht die Verteilung so aus:

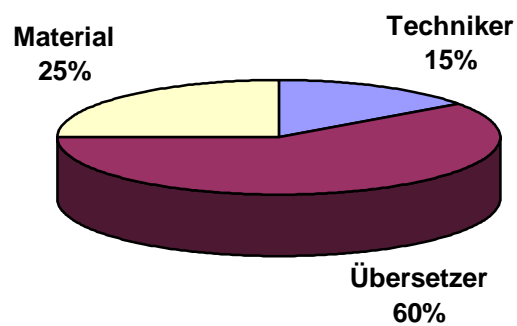


Abb. 1.3.3b: Prozentuale Verteilung der Kosten einer Untertitelung
(aus: Dries 1995:29)

Aus den Abbildungen 1.3.3a und 1.3.3b wird ersichtlich, dass es bei einer Untertitelung wesentlich weniger Posten gibt, die bei den Ausgaben berücksichtigt werden müssen.

Auch der Zeitfaktor spielt hierbei eine nicht unwesentliche Rolle: Während man für die Erstellung einer Synchronfassung für eine Stunde Fernsehprogramm mit zwei bis drei Wochen für die Übersetzung und Bearbeitung und dann noch einmal ein bis drei Tage für die Aufnahmen rechnen muss, sind für die Untertitelung im Durchschnitt nur ca. vier Arbeitstage insgesamt zu veranschlagen (vgl. Dries 1995:17). Diese großen Unterschiede ergeben sich u.a. daraus, dass im Synchronisationsprozess viel mehr Personen involviert sind als bei der Untertitelung.

Eine Studie der EU belegt, dass 30% der EU-Bürger die Untertitelung der Synchronisierung vorziehen. In Ländern, in denen Untertitel häufig zum Einsatz kommen, werden sie jedoch von über 60% bevorzugt⁴. Baker/Hochel führen hierzu aus: „Viewers in traditionally dubbing countries tend to favour dubbing and those in traditionally subtitling countries find it difficult to enjoy a dubbed film” (Baker/Hochel 1998:75).

⁴ Vgl. <http://194.78.216.59/eyl/common/content/bookletDE.pdf> (Stand: 13.06.03)

In den typischen „Synchronisationsländern“ in Westeuropa sind die Methoden der audiovisuellen Sprachübertragung folgendermaßen aufgeteilt⁵:

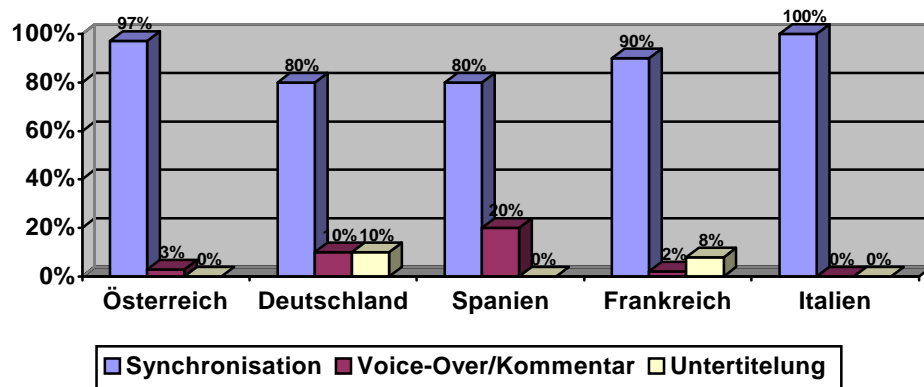


Abb. 1.3.3c: Synchronisationsländer in Westeuropa und angewandte Methoden zur audiovisuellen Sprachübertragung (aus: Luyken 1991:30)

In den Untertitelungsländern sieht die Aufteilung folgendermaßen aus:

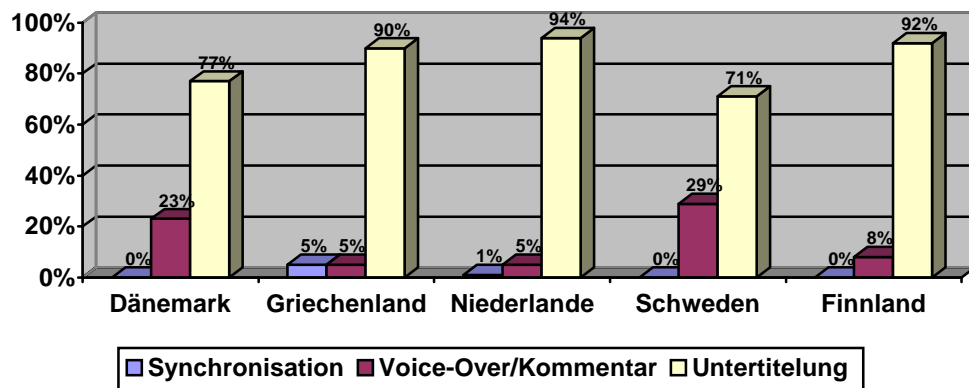


Abb. 1.3.3d: Untertitelungsländer in Westeuropa und angewandte Methoden zur audiovisuellen Sprachübertragung (aus: Luyken 1991:33)

⁵ Die in den Abbildungen 1.3.3c, 1.3.3d und 1.3.3e angegebenen Werte beziehen sich ausschließlich auf die Fernsehuntertitelung, in der Kinolandschaft herrschen aber ähnliche Verhältnisse vor.

Aus den Abbildungen 1.3.3c und 1.3.3d geht hervor, dass jeweils die Synchronisation bzw. die Untertitelung eindeutig überwiegt. Die Methode des Voice-Over/Kommentars wird in keinem der untersuchten Länder in einem größeren Prozentsatz als 29% angewandt, das mag daran liegen, dass die Ergebnisse dieser Methode qualitativ weit hinter denen der Synchronisation bzw. Untertitelung liegen. In Osteuropa ist diese Art der audiovisuellen Sprachübertragung weitaus häufiger anzutreffen, was wohl unter anderem auch wirtschaftliche Gründe haben mag.

Wenn man nun die Zuschauerpräferenzen etwas näher ins Auge fasst, bestätigt sich die Aussage von Baker/Hochel, dass jeweils die in einem Land gängige Übertragungsmethode von den Zuschauern bevorzugt wird (s.o.). Bei einem Vergleich zwischen einem typischen Synchronisationsland wie zum Beispiel Deutschland und einem typischen Untertitelungsland wie zum Beispiel den Niederlanden ergibt sich, dass 78% der deutschen Bevölkerung die Synchronisation als Methode der audiovisuellen Sprachübertragung bevorzugen, während sich hingegen in den Niederlanden 82% für die Untertitelung aussprechen (vgl. Luyken 1991:112). Abbildung 1.3.3e soll diese Tendenzen illustrieren:

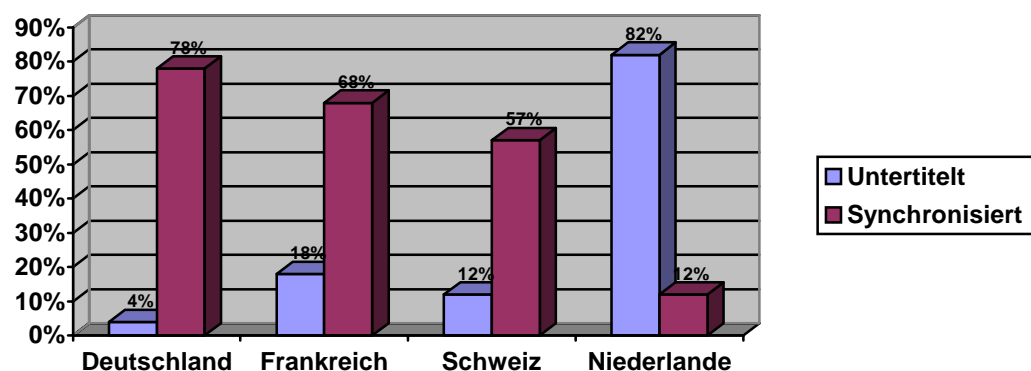


Abb. 1.3.3e: Prozentuale Präferenz der Zuschauer für untertitelte oder synchronisierte Versionen in verschiedenen europäischen Ländern (aus: Luyken 1991:113)

Ein interessanter Aspekt in diesem Zusammenhang ist auch, dass in den sogenannten Synchronisationsländern, wie zum Beispiel Deutschland, Frankreich oder Italien ein Untertitelter Film andere Konnotationen hervorruft wie zum Beispiel in Schweden, Finnland oder den Niederlanden, typischen Untertitelungsländern.

Gottlieb führt dazu aus:

„Nachdem die Untertitel in Frankreich seit über sechzig Jahren als einziges objektives Kriterium gedient haben, Filme als ‚Kunst‘ zu klassifizieren, ist die Untertitelung schließlich zum Markenzeichen für Qualität und zum Signum des ‚Kunstkinos‘ geworden, sogar in den Fällen, in denen der Großteil der Cineasten den Film nicht von vorneherein als besonders künstlerisch einschätzt.“

(Gottlieb 2001:12)

Thomas Elsaesser äußerte sich dazu in einem Gespräch mit Chris Wahl:

„In Paris gibt es Kinos, die das Zeichen VO (...) wie das Gütesiegel eines Weins führen und sich damit ein cinephiles, urbanes Publikum erschlossen haben. (...) [E]inen Untertitelten Film anzuschauen ist wie eine Auszeichnung, die man sich gerne selbst verleiht.“

(Elsaesser 2001:24)

Dies bestätigt auch Mounin, wenn er von einem „intellektuellen oder pseudointellektuellen Publikum“ spricht, das „einen Film in seiner Originalfassung hören [will]“ (Mounin 1967:147).

In den Ländern, in denen die Untertitelung eine gängige Methode der Filmübersetzung darstellt, ist diese „halbbewusste Bezugsherstellung zwischen Kunstfilm und Untertiteln nicht anzutreffen“ (Gottlieb 2001:12).

1.3.4 Formelle Aspekte

1.3.4.1 Das Platz- und Zeitproblem

Der Untertitler unterliegt bei seiner Arbeit gewissen Einschränkungen technischer Art. Zwei wichtige Aspekte, die es beim Untertiteln zu beachten gilt, sind folgende: die eingeschränkte Anzahl an Zeichen (60-70 pro Untertitel), die zur Verfügung stehen, und die eingeschränkte Verweildauer der Untertitel auf der Leinwand/dem Bildschirm (1,5 bis 6 Sekunden). Zuschauer aus Ländern, die an Untertitel gewöhnt sind, lesen schneller als Zuschauer aus den sogenannten Synchronisationsländern.

Marleau weist im Hinblick auf die oft notwendige Textverkürzung bei der Untertitelung auf folgendes Problem hin:

Wenn der Schauspieler eine Aussage mit zwanzig Wörtern macht, und der Untertitel vierzehn bis fünfzehn Wörter enthält, wird dies vom Zuschauer kaum bemerkt bzw. kaum als störend empfunden. Wird jedoch die Aussage auf fünf bis sechs Wörter verkürzt, und diese fünf bis sechs Wörter werden während der gesamten Aussage auf dem Bildschirm oder der Leinwand belassen, so empfindet hier der Zuschauer, dass etwas fehlt und ist unzufrieden (vgl. Marleau 1982:279). Der Untertitel sollte also auf keinen Fall so kurz wie möglich sein, sondern eher so kurz wie nötig und so lang wie im Rahmen der technischen Einschränkungen möglich.

Bereits Mounin beschreibt den Zwiespalt, in dem sich der Untertitler befindet:

„Einerseits darf er [der Übersetzer] sich dabei nicht vom Sinn entfernen, denn es gibt immer Zuschauer im Saal, die die Originalsprache genügend kennen, um die Ungenauigkeit des Untertitels zu ermessen, und andererseits darf er auch nicht in einen Telegrammstil verfallen, der das Temperament und den literarischen Charakter des Dialogs verfälschen würde.“

(Mounin 1967:146)

Marleau spricht auch das Problem an, dass die Untertitel Platz an der unteren Bildhälfte einnehmen. Wichtige Bildinformationen in diesem Bereich gehen dadurch eventuell verloren (Untertitel auf dem Fernsehbildschirm nehmen ca. 20% des Bildes ein, auf der Kinoleinwand etwas weniger). Außerdem muss das Zuschauerauge ständig zwischen Handlung und Schrift hin- und herwandern (vgl. Marleau 1982:275).

Marleau spricht durch das ständige Ein- und Ausblenden von Untertiteln von „visuellen Schocks“ (*ibd.*, S. 276), denen das Auge des Zuschauers beim Betrachten eines Films ausgesetzt ist. Dadurch kommt es zu Problemen: Der Zuschauer wird durch die ständigen visuellen und auditiven Reize ermüdet, kann den Film dadurch nicht genießen und kann sich nicht entspannen.

Eine große Rolle im Hinblick auf das Platz- und Zeitproblem spielt auch die Lesegeschwindigkeit, auf die im Folgenden etwas näher eingegangen wird.

1.3.4.2 Lesegeschwindigkeit

Das Lesen eines geschriebenen Textes erfordert mehr Zeit als das Hören eines gesprochenen Textes (vgl. Becquemont 1996:148), insofern ist es notwendig, die Untertitel zu kondensieren, eine Strategie, auf die an späterer Stelle noch näher eingegangen wird. Für einen zweizeiligen Untertitel geht man von einer durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit von vier bis sechs Sekunden aus. Noch genauer ist die Grundregel, nach der zwei Bilder pro Zeichen angesetzt werden. Pro Sekunde gibt es entweder 24 oder 25 Bilder (Kino oder Video), das heißt zwölf Zeichen pro Sekunde. Natürlich ist das nur eine Richtlinie, die der Untertitler bei Bedarf über- oder unterschreiten kann (*ibd.*, S. 149). Die heutige Untertitelungssoftware berechnet automatisch das Verhältnis von Zeichenanzahl und benötigter Lesedauer, dies kann bei Bedarf manuell noch abgeändert werden.

Um eine gute Lesbarkeit der Untertitel zu gewährleisten, muss der Untertitel lange genug auf dem Bildschirm verbleiben. Selbst für ein kurzes Wort wie z.B. „ja“ wird eine Mindestdauer von 1,5 Sekunden empfohlen. Das Wort kann zwar schneller gelesen werden, damit aber ein ausgewogener Leserhythmus gewährleistet ist, sollte das Wort länger stehen bleiben. Für eine gute Lesbarkeit sollte das Tempo der Untertitel konstant bleiben. Im *SBS Style Guide*, einer Anleitung für Untertitler des australischen Fernsehsenders SBS, ist dazu Folgendes ausgeführt: „A consistent presentation rate with a digestible text volume will achieve best results for the enjoyment of the viewer“ (SBS Style Guide 2000).

Bei längeren Aussagen ergibt sich oft das Problem, dass sie nicht lange genug am Bildschirm erscheinen, so dass die Lesbarkeit beeinträchtigt wird. Leider besteht zudem noch das Problem, dass nicht alle Personen über dieselbe Lesegeschwindigkeit verfügen, vor allem Personen mit Sehschwächen oder Leseschwächen sind hier eindeutig benachteiligt.

Ein weiterer Aspekt, der im Hinblick auf die Lesefreundlichkeit zu beachten ist, ist die Regel, dass der Untertitel möglichst nicht über einen Szenenwechsel hinweg belassen werden sollte. Der Zuschauer hat sonst den Eindruck, es würde ein neuer Untertitel erscheinen, und er würde anfangen, ihn nochmals zu lesen. Dadurch verliert er nicht nur wertvolle Zeit, die er zur Verfolgung der Handlung hätte nutzen können, sondern wird auch noch verwirrt. Hier spielen kognitive Prozesse eine sehr große Rolle, deren Erforschung in diesem Zusammenhang noch ein Forschungsdesiderat wäre. In der Praxis ist es nicht immer möglich, diese Regel zu befolgen, aus Zeitgründen ist es manchmal unabdinglich, den Untertitel über einen Szenenwechsel hinweg zu belassen. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn kurz vor einem Schnitt eine Aussage in sehr hoher Sprechgeschwindigkeit stattfindet und eine starke Kürzung der Aussage nicht möglich ist.

Eine Erkenntnis aus der Kognitionsforschung besagt, dass das menschliche Auge etwa 1/6 bis 1/4 Sekunde braucht, um das Einblenden eines neuen Unterti-

tels zu erkennen; zwischen den einzelnen Untertiteln sollte also eine Pause von 1/6 bis 1/4 Sekunden bestehen (vgl. Hurt/Widler 1998:261).

1.3.4.3 Textuelle Einschränkungen

Gute Lesbarkeit kann oft ein drastisches Zusammenfassen und Paraphrasieren der Dialoge erfordern. Generell wird beim Untertiteln der gesprochene Text um ein Drittel gekürzt (vgl. Gottlieb 1992:164ff.), was jedoch nicht einfach ein Auslassen von Informationen bedeutet. Laut Gambier dürfen Untertitel nicht nur als reine ‚condensation‘ of a so-called ‚original‘“ (Gambier 1994:278) betrachtet werden: „To regard subtitling as reducing the number of words is not applicable as a method of comparative analysis of intercultural communication“ (*ibid.*). Für ihn hat es keinen Sinn, mathematisch vorzugehen und die Anzahl der Auslassungen, Kürzungen oder Ersetzungen aufzulisten und zu zählen, für ihn ist wichtig „to study what is *transformed* and why“ (Gambier 1994:278; Hervorhebung im Original).

In diesem Zusammenhang führt er auch aus,

„that it is useless to reflect on the process as a mere difference in lexical quantity (amount of words). Such a reductionist standpoint means ignoring the functional differences between oral and written discourse, between psycho-auditive, if not audiovisual, perception (comprehension-interpretation) and linear perception (comprehension-readability), and the culture-bound differences involved in both oral and written discourse.“

(Gambier 1994:281)

Bei der Übersetzung romanischer Sprachen ins Deutsche oder Englische ist die Textreduktion noch höher, bedingt durch die höhere Sprechgeschwindigkeit in diesen Sprachen (vgl. Schwarz 2002:10). Durch Verwendung verschiedener Strategien (siehe Kapitel 2.3) ist es jedoch durchaus möglich, den semantischen Inhalt

einer Aussage trotz Einsparung bestimmter Elemente fast vollständig in den Untertiteln wiederzugeben.

Zu den textuellen Zwängen zählt Gottlieb auch die Anpassung der Untertitel an die Bildfolge. Der Inhalt der Untertitel sollte mit der Bildinformation zeitlich übereinstimmen. Weiterhin sollte die Formulierung der Untertitel Stil, Sprechtempo als auch Syntax und Reihenfolge der Schlüsselwörter widerspiegeln (vgl. Gottlieb 1992:165). Auf diese Anforderungen wird in Kapitel 2.2.2 noch näher eingegangen.

1.3.5 Arten der Untertitelung

Linguistisch können zwei Arten von Untertiteln unterschieden werden, nämlich „intralinguale“ und „interlinguale“ Untertitel (vgl. Gottlieb 1998:247). Das Verfahren der *intralingualen* Untertitelung wird vorwiegend für Sendungen und Filme mit der Zielgruppe Hörgeschädigte angewandt. Ziel- und Ausgangssprache sind in diesem Fall identisch, es findet keine Übersetzung statt. Gottlieb bezeichnet deshalb diese Art der Übertragung als „vertikal“ (*ibd.*), da zwar ein Wechsel des Mediums erfolgt (gesprochene Sprache wird zur geschriebenen Sprache), die Sprache selbst aber unverändert bleibt.

Beim *interlingualen* Untertiteln kommt zusätzlich zum Wechsel des Mediums auch der Wechsel der Sprache hinzu. Gottlieb bezeichnet dieses Verfahren deshalb als „diagonales“ Übersetzen (*ibd.*), das in Kapitel 2.2.4 noch näher erläutert wird.

1.3.5.1 Übertitel

Übertitel werden bei Opern verwendet, sie sind „Übersetzungen, die während der Aufführung parallel zum gesungenen Originaltext auf einem Display oberhalb der Bühne angezeigt werden“ (Hurt/Widler 1998:262). Für den Text stehen meist zwei Zeilen mit je 40 Zeichen zur Verfügung. Auch hier herrscht das Postulat der leichten Lesbarkeit, deswegen sollten die Übertitel in einem möglichst neutralen, einfachen Stil abgehalten werden. Im Unterschied zu Untertiteln für Film und Fernsehen gibt es bei Übertiteln einen zusätzlichen Aspekt zu beachten: Die optische Information der Aufführung kann vom Originaltext abweichen (vgl. Hurt/Widler 1998:262). Der Übersetzer muss daher auch die Inszenierung berücksichtigen. Allerdings fordern Opernfachleute, die Übertitel so unabhängig wie möglich von der Inszenierung zu gestalten, damit sie für verschiedene Inszenierungen derselben Oper verwendet werden können. Für Übertitel gelten ähnliche Einschränkungen wie für Untertitel, wie zum Beispiel die drastische Reduzierung der Textmenge, Forderung nach leichter Lesbarkeit und Abstimmung auf die optische Information (vgl. Hurt/Widler 1998:263).

1.3.5.2 Untertitel für Kinofilme

Der Prozess bei der Erstellung von Untertiteln für Kinofilme ist im Wesentlichen derselbe, der auch bei Untertiteln für TV, Video oder DVD durchgeführt wird. Es gibt jedoch einige Unterschiede technischer und wirtschaftlicher Natur: Kinofilme, Videofilme und Filme für das Fernsehen werden von verschiedenen Gesellschaften importiert und unter verschiedenen Arbeitsbedingungen erstellt. Die Anzahl der Bilder pro Sekunde beträgt bei Kinofilmen 24, für Video und Fernsehen beträgt sie 25 Bilder pro Sekunde. Ein letzter Aspekt ist die unterschiedliche Bildauflösung, auf die man im Hinblick auf die Lesefreundlichkeit achten sollte.

Bei den Untertiteln eines Kinofilms, die meistens per Laser oder durch eine chemische Behandlung auf den Film gebracht werden, können die Untertitel nicht farbig gestaltet werden, da die Emulsion des Films entfernt wird und dadurch die weiße Schrift zustande kommt (vgl. Wildblood 2001:22). Je nach Bildformat ist es möglich, die Untertitel ganz (Format 16:9) oder teilweise (Letter-Box-Format) auf den schwarzen Balken an der Unterseite des Films zu legen. Hier entfällt der oft genannte Nachteil der Untertitel, dass diese Platz wegnehmen, bzw. Bildinformationen verdecken.

Bei der Untertitelung von Kinofilmen wird sehr darauf geachtet, die Untertitel nicht über einen Schnitt hinweg zu belassen, selbst wenn es auf Kosten der Lesefreundlichkeit geschieht. Gottlieb stellt dazu fest: „So if the audience cannot read the subtitles as the dialog is spoken before the next cut, it is just too bad. To the film industry, esthetics is what counts, not reading time for subtitles” (Gottlieb 1994a:115).

1.3.5.3 Untertitel für TV, Video und DVD

Der erste untertitelte Film im Fernsehen war wahrscheinlich der deutsche Film „Der Student von Prag“ von Arthur Robinson, der am 14. August 1938 auf BBC gezeigt wurde (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:20).

Am Anfang kam niemand darauf, dass die für einen Kinofilm angefertigten Untertitel nicht unbedingt für Fernsehen und Video geeignet waren. Untertitel, die im Kino hervorragend zu lesen waren, waren auf dem Fernsehbildschirm sehr schwierig zu entziffern. Versuche zeigten, dass Untertitel auf der Kinoleinwand 30% schneller gelesen wurden als auf einem Fernsehbildschirm. Das kann unter anderem daran liegen, dass die Auflösung einer Kinoleinwand viel größer ist als die eines Fernsehbildschirms, oder an der Tatsache, dass die Buchstaben viel größer sind. Auch die Tatsache, dass bei einem Kinofilm 24 Bilder pro Sekunde ge-

zeigt werden und bei einem Fernsehfilm 25 Bilder pro Sekunde (in Europa), kann dazu beitragen. Leider liegen hierfür noch keine genaueren Studien vor (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:66).

Bei Videountertitelungen verhält es sich noch schlechter als bei den Fernsehuntertiteln, da die Auflösung auf Videokassetten noch geringer ist. Bei DVDs ist zwar die Auflösung besser, die Lesbarkeit wird hierdurch etwas verbessert. Dadurch dass die DVD jedoch auch über den Fernsehbildschirm angesehen wird, kann niemals dieselbe Lesequalität wie im Kino erreicht werden.

Seit den späten 90ern werden in vielen Ländern verschiedene Untertitelversionen für Kino und Fernsehen/Video/DVD angefertigt. Dies bedeutet für die Versionen für Fernsehen/Video/DVD, dass noch eine leichte Kürzung der Untertitel durchgeführt werden muss, und dass manche Untertitel anders aufgeteilt werden müssen, damit bessere Bedingungen für eine optimale Lesbarkeit geschaffen werden⁶.

1.3.5.4 Untertitel für Hörgeschädigte

Die Untertitelung für Hörgeschädigte ist ein sehr umfassendes Thema, dessen ausführliche Behandlung den Rahmen dieser Diplomarbeit überschreiten würde. Deshalb muss dieser Hinweis genügen, wenn auch klar ist, dass dies nur ein grober Überblick sein kann.

Untertitel für Hörgeschädigte unterscheiden sich durch mehrere Aspekte von Untertiteln, die zum Zweck der audiovisuellen Sprachübertragung von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache angefertigt werden. Die *intralingualen* Untertitel enthalten zusätzliche Informationen, zum Beispiel über handlungsrelevante Ge-

⁶ Siehe dazu auch Interview im Anhang.

räusche („jemand klopft an die Tür“) oder Musik, und oft werden den verschiedenen Personen verschiedene Farben zugeordnet, so dass die Hörgeschädigten anhand der Farben erkennen können, wer gerade spricht. Oder aber die Untertitel werden nicht zentriert oder linkszentriert eingeblendet, wie es bei den interlingualen Untertiteln üblich ist, sondern immer unter der Person, die gerade spricht. Bei der Erstellung von Untertiteln für Hörgeschädigte ist darauf zu achten, das Vokabular besonders einfach zu halten und auch die Syntax sollte sehr schlicht gehalten werden. Da Hörgeschädigte mehr Zeit zum Lesen brauchen als Hörende, sollte dies bei der Berechnung der Lesegeschwindigkeit ebenfalls Berücksichtigung finden.

Untertitel für Hörgeschädigte im Fernsehen sind in Deutschland meist über die Videotexttafel 150 erhältlich, sie können optional zugeschaltet werden. Untertitel, die so hinzugefügt werden können, nennt man ‚Closed Subtitles‘.

Man unterscheidet zwischen ‚Open Subtitles‘ und ‚Closed Subtitles‘ (vgl. Gottlieb 1998:247): Die ‚Open Subtitles‘ sind materieller Bestandteil des Films, z.B. bei Kinofilmen oder auch Fernsehfilmen und Dokumentarfilmen, während hingegen die ‚Closed Subtitles‘ optional zugeschaltet werden können, entweder über einen speziellen Decoder oder als Videotext. Vor allem Untertitel für Hörgeschädigte werden auf diese Weise ausgestrahlt.

1.3.6 Der Untertitelungsprozess

Das Material, das dem Untertitler für seine Arbeit zur Verfügung steht, besteht aus einer Filmkopie und im Idealfall aus einer Dialogliste. Die Filmkopie enthält einen sogenannten **Timecode** in der Form *Stunde:Minute:Sekunde:Frame* (zum Beispiel: 01:12:29:14). „Frame“ ist die Bezeichnung für ein Einzelbild. Mithilfe dieses Timecodes kann der Untertitler genau die Ein- und Ausstiegszeiten der Untertitel festlegen. Dieses Verfahren wird „Spotting“ genannt. Der Untertitler

sieht sich zunächst den Film an und bestimmt per Knopfdruck die Ein- und Ausstiegszeiten der Untertitel. Danach füllt er in diese von ihm festgelegten Segmente seine Übersetzung ein. Die Untertitelungssoftware zeigt die Untertitel sofort auf dem Bildschirm an und rechnet dabei aus, wie lange der Untertitel sein darf, damit er im gespotteten Zeitabschnitt auch vollständig gelesen werden kann. Der Untertitler sieht dann sofort, ob er an dem Untertitel noch etwas ändern muss oder nicht. Nach Fertigstellung der Untertitel werden diese dann entweder an den Auftraggeber versandt oder, je nach Untertitelungsbüro, vom Untertitelungsbüro selbst auf dem Film angebracht, meist mit Lasertechnik.

Es wird eine Untertitelliste erstellt, in der die In- und Out-Zeiten in folgender Form festgehalten werden:

Zeitpunkt, an dem der
Untertitel

eingblendet werden soll



Zeitpunkt, an dem der Untertitel ausgeblendet werden soll



10:00:35:06 10:00:40:00

Am 03. September 1973 um 18.28 h und
32 Sekunden landete eine Schmeißfliege

10:00:41:07 10:00:46:07

aus der Familie der Kaliforiden, fähig
zu 14.670 Flügelschlägen pro Minute,

10:00:46:08 10:00:50:10

auf der Rue St. Vincent in Montmartre.

Abb. 1.3.6a: Auszug aus der Untertitelliste des Films „Le fabuleux destin d'Amélie Poulain“

Als Beispiel für die Oberfläche einer Untertitelungssoftware soll hier eine Bildschirmkopie der Untertitelungssoftware *FAB Subtiter* dienen:

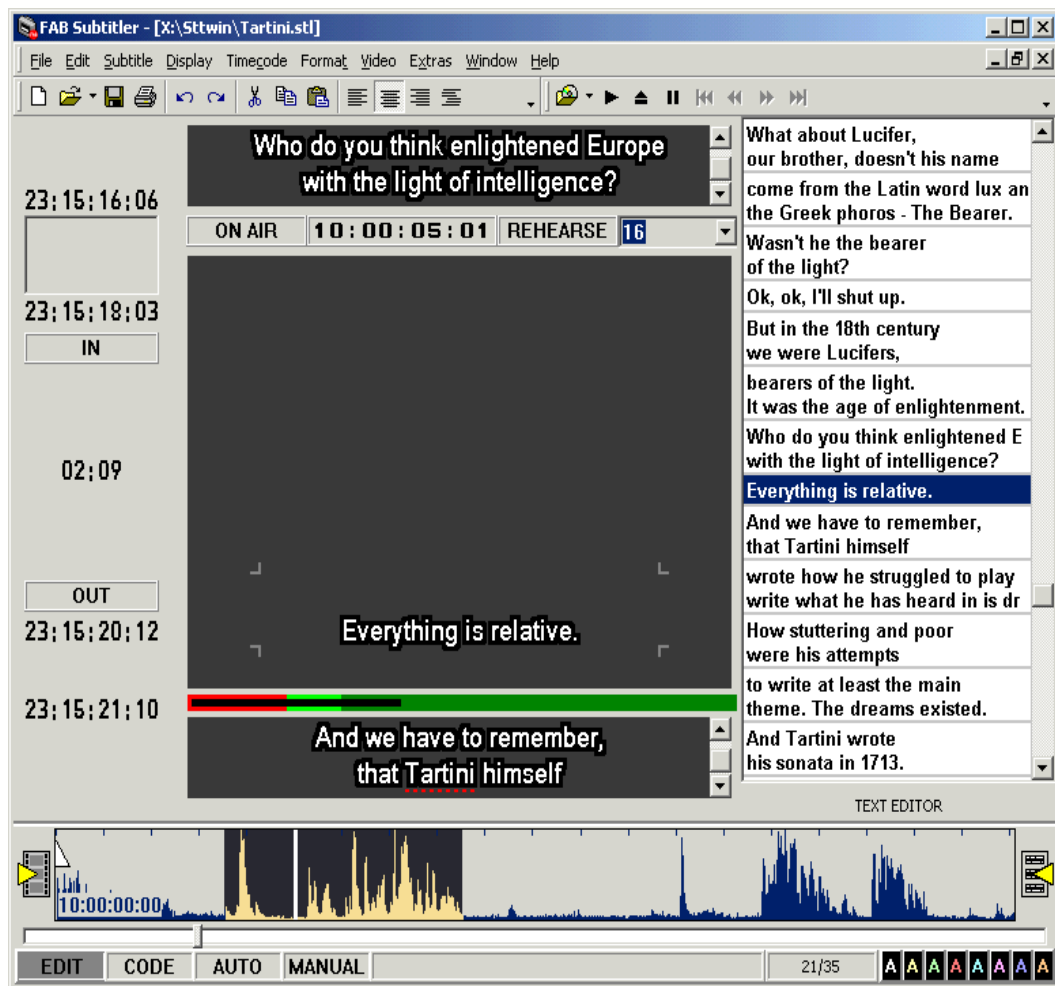


Abb. 1.3.6b: Bildschirmkopie der Untertitelungssoftware *FAB-Subtiter* der Firma *F.A. Bernhardt GmbH*

Bei dieser Untertitelungssoftware wird der Film auf der Festplatte gespeichert, auf der linken Seite sind die Angaben der Time Codes, der In- und Out-Zeiten, in der Mitte der jeweilige Untertitel mit seinem Vorgänger und Nachfolger und rechts befindet sich schließlich die gesamte Untertitelliste. Der schwarze Balken in dem

roten, hellgrünen, bzw. dunkelgrünen Feld stellt die Länge des Untertitels dar. Wenn er sich nur im roten Feld befindet, ist der Untertitel zu kurz, befindet er sich im dunkelgrünen Bereich, ist er zu lang. Das Verhältnis Untertitellänge – Verweildauer auf dem Bildschirm wird automatisch von der Software errechnet. So kann der Untertitler sofort sehen, ob er den Untertitel gegebenenfalls noch kürzen muss oder sogar noch etwas hinzufügen muss.

1.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde ein kurzer Überblick über die Methoden der audiovisuellen Sprachübertragung in Europa gegeben. Der Schwerpunkt lag hierbei auf der Untertitelung, deren historische, wirtschaftliche, kulturelle und formelle Aspekte näher untersucht wurden. Ein weiterer Abschnitt galt den verschiedenen Arten der Untertitelung und schließlich dem Untertitelungsprozess. Im nächsten Kapitel soll auf die translatorischen Aspekte der Untertitelung eingegangen werden.

2 Translatorische Aspekte der Untertitelung

„Ein Untertitel ist keine Übersetzung“, sagt Alain Wildblood, Chefuntertitler bei Titelbild in Berlin (Wildblood 2001:20). Nach Wildblood liegt die Tatsache, dass einzelne Untertitel nicht immer ein exaktes Spiegelbild des Filmtextes sein können, daran, „dass ein Untertitler neben der Sprache noch eine Reihe weiterer Faktoren berücksichtigen muss“ (*ibid.*). Diese Faktoren werden in diesem Kapitel näher untersucht.

2.1 Die Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft

Ursprünglich wurden Untertitel nicht als Translat betrachtet, da „nicht das komplette verbale Material des AT [Ausgangstextes] übersetzt wird und klassische Äquivalenzkriterien in der Untertitelung (...) nur begrenzt anwendbar sind“ (Knauer 1998:101). Heute sprechen immer mehr Autoren dennoch von Translation bzw. von einer besonderen Art der Translation (vgl. Gottlieb 1992:162).

Gottlieb definiert Untertitelung als Übersetzungsmethode als

„Übertragung in eine andere Sprache (1) von verbalen Aussagen (2) in filmischen Medien (3) in Form von ein- oder zweizeiligen Texten (4), präsentiert auf Leinwand oder Bildschirm (5) und synchron zur Originalaussage (6).“

(Gottlieb 2001:13)

Zu (1): Intralinguale Untertitel sind von dieser Definition ausgeschlossen.

Zu (2): Diese verbalen Aussagen enthalten Dialoge, Schriftzüge sowie Texteingfügungen.

Zu (3): Filmische Medien beinhalten Kino, Video, Fernsehen, Laser Disc und DVD.

Zu (4): Untertitel können von links nach rechts oder auch von rechts nach links gelesen werden (hebräische oder arabische Schrift).

Zu (5): Untertitel müssen nicht immer am unteren Bildrand eingeblendet werden. Wenn dadurch wichtige Bildinformationen verloren gehen würden, können sie auch an der Oberseite des Bildschirms platziert werden.

Zu (6): Untertitel werden sowohl bei Kinofilmen, als auch beim Fernsehen, auf Video und DVD mithilfe eines Timecodes (siehe Kapitel 1.3.6) platziert, um Synchronität mit dem Dialog und dem Schnitt zu gewährleisten (vgl. Gottlieb 2001:14).

Ein guter Übersetzer ist nicht gleich ein guter Untertitler:

„Als Übersetzer ist man daran gewöhnt, das bestmögliche Äquivalent in der Zielsprache auszuwählen, und es ist recht frustrierend, wenn – wie es bei uns häufig der Fall ist – weder die beste noch die zweitbeste Entsprechung passt, weil einfach keine Zeit oder kein Platz dafür ist.“

(Wildblood 2001:21)

Wie weiter oben schon erwähnt, ist die Frage, ob Untertiteln gleich Übersetzen ist, davon abhängig, wie „Übersetzen“ definiert wird. Reiß schlägt die Einteilung in verschiedene Übersetzungstypen vor, darunter nennt sie auch die „bearbeitende Übersetzung“ (Reiß ²2000:22), unter die sie alle Übersetzungen zählt, „die (...) den Ausgangstext in der sprachlichen Gestaltung, vor allem aber inhaltlich und/oder in der Mitteilungsentention nicht aus übersetzungstechnisch notwendigen Erfordernissen, sondern bewusst zu einem bestimmten Zweck verändern“ (*ibid.*).

Dazu gehört auch die Untertitelung, da der Ausgangstext verändert wird, und zwar vor allem gekürzt; der Zweck der Untertitel ist es, den Zuschauer über den Inhalt des stattfindenden ausgangssprachlichen Dialogs zu informieren. Der Ausgangstext wird also bewusst zu einem bestimmten Zweck verändert. Bei der Untertitelung trifft auch zu, was Reiß für die bearbeitende Übersetzung feststellt: „Für diesen Übersetzungstyp ist der Ausgangstext in unterschiedlichem Ausmaß nur Rohmaterial, das zielsprachlich für einen anderen (...) Verwendungszweck

verarbeitet wird“ (*ibd.*, S. 23). Noch stärker trifft dies auf die Synchronisation zu, bei der die Rohübersetzung des Filmdialogs mehr oder weniger nur als „Anregung“ für den zielsprachlichen Filmdialog dient.

Delabastita betrachtet die Untertitel als „Metatext“: „subtitles constitute a ‚metatext‘, i.e. a text referring to another text“ (Delabastita 1989:204).

Für Nir stellt die Übersetzung im eigentlichen Sinn nur eine Komponente des Bearbeitungsprozesses, der bei der Untertitelung stattfindet, dar:

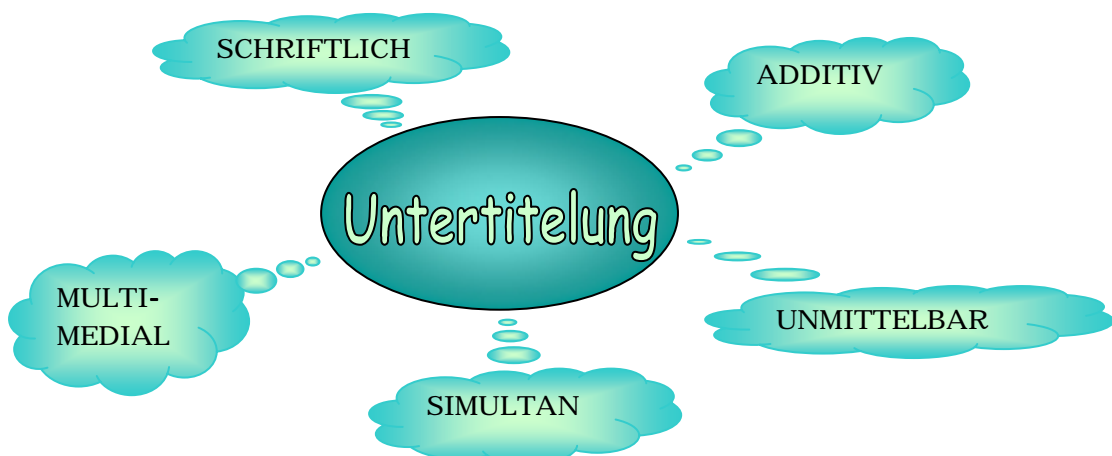
„This [Subtitling] is a process of adaptation of which translation, in the strict sense of the term, is only one component. (...) The more a translation is contextualized in terms of culture and situation, the greater is the challenge for the translator to build functionally relevant features of the situation into the meaning of the target-language text. It seems indisputable that the translation of dialogue in films belongs to the category of translations which can be defined as highly contextualized.“

(Nir 1984:85)

Nir spricht in diesem Zusammenhang von der dreifachen Übertragung, „triple adaption“ (*ibd.*, S. 91), die beim Untertiteln stattfindet:

- 1) von einer Sprache in eine andere,
- 2) von einem gesprochenen Dialog in einen geschriebenen Text,
- 3) von einem nicht-gekürzten Text in eine gekürzte Fassung.

Gottlieb stellt bei der Untertitelung als besonderer Art der Translation folgende Merkmale fest:



- Sie erfolgt im Unterschied zur Synchronisation in schriftlicher Form.
- Sie ist additiv, denn ein ZS-Text wird zum AS-Text, der erhalten bleibt, hinzugefügt.
- Sie ist unmittelbar, denn die Diskurse werden fließend und außerhalb jeglicher Kontrolle durch den Hörer-Zuschauer-Leser präsentiert.
- Sie ist simultan, d.h. der Originalfilm wird zur gleichen Zeit wie die Untertitel präsentiert.
- Ein Untertitelte Film ist multimedial, da mindestens zwei Kanäle verwendet werden, um die Botschaft des Films herüberzubringen (vgl. Gottlieb 1992:162f.).

2.2 Besonderheiten bei der Erstellung von Untertiteln

Die Untertitelung ist eine besondere Form der Übersetzung, und zwar u.a. durch den Faktor, dass der Ausgangstext einen *audio-medialen Text* darstellt. Nach Reiß sind audio-mediale Texte folgendermaßen gekennzeichnet: Sie sind medienorientiert und enthalten nicht-sprachliche Ausdrucksformen grafischer, akustischer und optischer Art (vgl. Reiß 1971:49). Bei der zu wählenden Übersetzungsmethode ist besonders wichtig, dass die gleiche Wirkung auf den Hörer in der Zielsprache erzielt wird, wie die Wirkung, die das Original auf den Hörer in der Ausgangssprache hat. Die Übersetzung soll nicht exotisch wirken, wenn das Original auf das Ausgangspublikum auch nicht exotisch wirkt. Die Intention des Autors ist hierbei ein wichtiger Aspekt. Gottlieb ist hier anderer Meinung, sein Ansatz wird unter Punkt 2.2.2 eingehend diskutiert.

Das heißt einerseits, dass unter Umständen von Form und Inhalt des Originals sehr stark abgewichen werden kann (vgl. Reiß 1971:52), andererseits muss jedoch auch folgender Faktor beachtet werden:

Im Gegensatz zur Synchronisation, die von Gottlieb als „covert“⁷ bezeichnet wird, stellt die Untertitelung einen „overt“⁸ Typ der Übersetzung dar (vgl. Gottlieb 1994a:102). Das heißt, die Untertitelung wird gleichzeitig mit dem Original präsentiert und ist somit Kritik ausgesetzt, da die Übersetzung genau mit dem Original verglichen werden kann, was bei der Synchronisation nicht möglich ist. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass nicht jeder Zuschauer der Ausgangssprache mächtig ist. In Kapitel 2.2.2 wird noch näher auf diesen Faktor eingegangen.

Gleichzeitig bezeichnet Gottlieb die Untertitel auch als fragmentarisch (*ibd.*), da sie zwar lexikalische und syntaktische Charakteristika des Ausgangstextes übertragen, prosodische Elemente aber nicht durch Untertitel dargestellt werden können. Dem Untertitler stehen zwar Ausrufezeichen, Kursiv- und Fettdruck, Großbuchstaben usw. zur Verfügung, diese können aber nur schwach wiedergeben, was die Intonation bewirken kann. Diese Elemente muss der Zuschauer aus dem Original erschließen.

Ein anderer Aspekt, den Nir anspricht, ist, dass die Untertitelung eine Art Simultanübersetzung ist (vgl. Nir 1984:83), zumindest für den Zuschauer. Dies ist ein Aspekt, den der Untertitler bei der Erstellung der Untertitel beachten sollte. Der Zuschauer hat meist nicht die Möglichkeit, den Film noch einmal zurückzuspulen und sich bestimmte Stellen noch einmal anzusehen, er muss die Untertitel also gleich beim ersten Mal lesen und verstehen können.

Untertitel sind nicht nur als Zusatzinformation zum Originalfilm zu betrachten, sie nehmen auch etwas vom Original weg, nämlich den Platz, den sie beanspruchen. Der Zielsprachen-Zuschauer hat also einerseits „mehr“ als der Originalfilm-Zuschauer, er hat aber auch etwas „weniger“. Delabastita nennt dies „’Mutilation’ of the original image“ (Delabastita 1989:205). Je nach Bildformat kann dieses Problem allerdings hervorragend gelöst werden, da sich bei manchen Bildformaten (16:9 oder Letter-Box-Format) die Untertitel teilweise oder sogar ganz unter-

⁷ covert = versteckt, verborgen, verschleiert (Übersetzung des Verfassers)

⁸ overt = offen, unverhohlen (Übersetzung des Verfassers)

halb des Bilds im schwarzen Balken befinden. Das Bildformat ist jedoch vom Untertitler natürlich nicht zu beeinflussen.

Die Funktion der Untertitel für den Zuschauer wird von Lambert/Delabastita folgendermaßen dargelegt: „Le spectateur est censé utiliser le sous-titrage comme un support, le véritable discours ayant lieu ailleurs, c’est à dire sur l’écran“ (Lambert/Delabastita 1996:54). Untertitel erfüllen in erster Linie eine Informationsfunktion, der Zuschauer soll durch sie informiert werden, was gerade im Original passiert. Man könnte auch von einer Begleitfunktion sprechen, denn die Untertitel begleiten die visuelle Information. Das Bild im Film ist dabei der Hauptinformationsträger, der Dialog nur die Zusatzinformation. Mayoral et al. führen dazu aus: „Film relies mainly on image for its narrative capacity and dialogue plays a complementary role (...)“ (Mayoral et al. 1988:360). Der Zuschauer ergänzt die aus dem Untertitel erworbene Information mit der visuellen Information zu einer semantisch vollständigen Aussage.

Beim Untertitelungsprozess sollte dies berücksichtigt werden, deshalb braucht der Untertitler Informationen, die auch aus dem Bildkontext ersichtlich sind, nicht unbedingt untertiteln, ohne dass Verluste auf semantischer Ebene erlitten werden.

Hauptziel der Untertitelung ist, dass der Zuschauer den Eindruck hat, alles zu verstehen, ohne die Untertitel zu lesen. Der ideale Untertitel ist der, der dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, den ganzen Film verstanden zu haben – und zwar ohne Untertitel (vgl. Gottlieb 1994a:116).

Simon Laks bemerkt dazu:

„Le but suprême d’un sous-titrage est d’assurer, tout le long du film, un parfait équilibre visuel, auditif et psychologique entre la parole et l’écrit, et de créer chez le spectateur une plénitude de perception telle qu’il en ait l’illusion de tout comprendre sans lire les sous-titres.“

(Laks 1957:62)

2.2.1 Untertitelung als diasemiotisches Übersetzen

Die semiotische Struktur eines Textes spielt bei der Übersetzung eine große Rolle. Es lassen sich vier Hauptkategorien unterscheiden: Im Gegensatz zu monosemiotischen Texten, bei denen nur ein Kommunikationskanal verwendet wird, wie es zum Beispiel bei einem nicht illustrierten Buch der Fall ist, handelt es sich bei der Untertitelung um polysemiotische Texte, da zur Übermittlung der Nachricht zwei oder mehrere Kanäle verwendet werden. Wenn bei der Übersetzung derselbe Kanal, oder dieselben Kanäle wie beim Original verwendet werden, spricht man von „isosemiotischer Übersetzung“ (Gottlieb 1998:245). Dies wäre zum Beispiel bei der Synchronisation der Fall: Der Ausgangstext wird über den audialen Kanal empfangen, der Zieltext ebenso. Bei der Untertitelung hingegen wird beim Übersetzen nicht nur die Sprache gewechselt, sondern gleichzeitig auch der Kanal, man spricht hier von „diasemiotischer Übersetzung“ (Gottlieb 1998:245). Gottlieb unterscheidet hierbei nicht nur den audialen und den visuellen Kanal, sondern unterteilt noch weiter:

- a) der **verbale-audiale** Kanal (Dialoge, Stimmen im Hintergrund und manchmal Liedtexte)
- b) der **nicht-verbale audiale** Kanal (Musik, Geräuschkulisse)
- c) der **verbale-visuelle** Kanal (Schriftzeichen auf dem Bildschirm)
- d) der **nicht-verbale visuelle** Kanal (Bildzusammensetzung und Bildfluss)

Bei der Untertitelung wird ein Transfer von a) nach c) vorgenommen, wobei im Original c) in der Regel den geringsten semantischen Gehalt aufweist. Hier stellt sich die Frage, ob ein Film, dessen Dialoge größtenteils gelesen werden müssen, dieselbe Wirkung auf das Publikum haben kann wie ein Film, dessen Dialoge gehört werden. Diese Fragestellung geht über den eigentlichen Bereich der Übersetzung hinaus und ist vielmehr im Bereich der Psychologie anzusiedeln. Am *Department of Experimental Psychology* an der *Katholischen Universität Leuven* in Belgien wurden Studien zur Rezeption von Untertiteln durchgeführt (vgl. d'Ydewalle et al. 1987), die sich vor allem mit den Augenbewegungen des Zu-

schauers beschäftigen. Kognitive, linguistisch ausgerichtete Studien sind leider noch selten (vgl. Gottlieb 1994b:266).

Die polysemiotische Umgebung kann eine Einschränkung beim Übersetzen bedeuten, kann aber auch als Unterstützung dienen, da manche Elemente bereits über den visuellen Kanal übertragen werden und somit schriftlich nicht noch einmal expliziert werden brauchen.

Ein weiterer Aspekt, der die Untertitelung von einer isosemiotischen Übersetzung unterscheidet, ist ihr additiver Charakter: Durch das Hinzufügen eines geschriebenen Textes zur gesprochenen Sprache erhält die Untertitelung ihren dia-semiotischen Status. Bei den isosemiotischen Formen der Übersetzung (vgl. Synchronisation, Roman) ist dieser additive Aspekt nicht vorhanden, da das Original durch die Übersetzung ersetzt wird.

In der übersetzten Version eines polysemiotischen Textes ist die Originalversion vollständig oder teilweise koexistent. *Vollständige Koexistenz* ist zum Beispiel bei Unter- oder Übertiteln gegeben, *partielle Koexistenz* liegt bei der Synchronisation und bei der Übersetzung von Comics vor, da die Originalbilder unangetastet bleiben. Monosemiotische Werke zeichnen sich dadurch aus, dass das Original nicht koexistiert, es wird ersetzt (Bücher, Hörspiele) (vgl. Gottlieb 2001:14).

2.2.2 Übersetzung von Sprechakten vs. ausgangssprachenorientierte Übersetzung

Bei näherer Betrachtung der empfohlenen Vorgehensweisen zur Erstellung von Untertiteln lassen sich zwei gegensätzliche Tendenzen erkennen. Einerseits gibt es Situationen, in denen es mehr um das Übersetzen von Sprechakten als um die Übertragung einzelner Lexeme geht, an anderen Stellen wird empfohlen, sich möglichst wenig vom Ausgangstext zu entfernen. Gottlieb äußert sich dazu folgendermaßen: „In subtitling, the speech act is in focus; verbal intentions and visual effects are more important than atomized lexical elements” (Gottlieb

1994a:104). Später räumt er jedoch ein, dass die Zuschauererwartung eine nicht unwesentliche Rolle bei der Entscheidung für oder gegen eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung spielt:

„Cinagoers or TV and video viewers do not always *want* the ‘same’ impression as the original audience. The feedback-effect from the original – whether that consist of recognizable words, prosodic features, gestures, or background visuals – may be so strong that a more idiomatic, ‘funcional’ rendering will be counterproductive. In many cases, people want a direct translation of what is being said, not a complete reconstruction of the dialog in their own language. This means that a consistently target-language oriented, ‘idiomatic’ translation may backfire.”

(Gottlieb 1994b:268; Hervorhebung im Original)

Er schließt daraus, dass es in solchen Fällen besser ist, gewisse sprachliche oder auch kulturspezifische Eigenheiten des Ausgangstextes im Zieltext beizubehalten, die in einer kommunikativen, rezipientenorientierten Übersetzung anders behandelt werden würden: „in such cases (...) the translation is forced to retain some of the linguistic features or culture-specific references that an ideal communicative rendering would have modified” (Gottlieb 1994b:269).

Nir spricht sich eher für eine rezipientenorientierte Übersetzung aus: „the translator must evince particular sensitivity to the illocutionary aspect, transferring the speech act of the speaker into the target language” (Nir 1984:86).

Diese Strategie gibt dem Untertitler eine gewisse Freiheit beim Übersetzen, da er den einzelnen Untertitel immer im Hinblick auf ein polysemiotisches Ganzes zu sehen hat. Andererseits ist der Ersteller von Untertiteln nicht so frei wie zum Beispiel der Ersteller einer Übersetzung für die Synchronfassung, da bei letzterer der Originaldialog durch die Übersetzung ersetzt wird und der Zuschauer nicht mehr nachvollziehen kann, wie das Original war. Bei einer untertitelten Filmfassung bleibt das Original bestehen, wird unverändert über den audialen Kanal übertragen und durch Untertitel ergänzt. Der Untertitler muss grundsätzlich damit rechnen, dass sich unter den Zuschauern auch Personen befinden, die die Originalsprache mehr oder weniger verstehen. In solchen Fällen ist es ratsam, möglichst nahe am Originaltext zu bleiben, d.h. der Untertitler sollte darauf achten, dass bestimmte

Schlüsselwörter in seiner Übersetzung auftauchen, möglichst zu der Zeit, zu der diese Wörter auch ausgesprochen werden. Dies ist nicht immer möglich und schränkt den Untertitler auf jeden Fall in seiner übersetzerischen Freiheit ein.

Ivarsson/Carroll führen dazu aus:

„Wherever it is reasonable, the subtitler should also keep as close as possible to the sequence and structure of the original, since dialogue appearing in the preceding or following subtitles often proves a distraction to viewers with even a minimal knowledge of the language.”

(Ivarsson/Carroll 1998:74)

Das Postulat nach einer ausgangssprachenorientierten Übersetzung, deren Priorität das Herstellen formaler Äquivalenz im Sinne Nidas (1964) ist, steht im Gegensatz zu dem Postulat der Übersetzung von Sprechakten, da gerade hier die Loslösung von einzelsprachlichen Phänomenen gefordert wird. Der Untertitler befindet sich also in einer Konfliktsituation, in der er Kompromisse schließen muss. Er entscheidet, in welchen Situationen eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung sinnvoll ist, und wann es besser ist, der Pragmatik Vorrang zu geben. Nicht unwesentlich ist bei seiner Entscheidung auch der Platz- und Zeitfaktor, von dem es letztendlich auch abhängig ist, welche Art der Übersetzung realisierbar ist.

Gottlieb führt dazu aus:

„A (...) translator may have good reasons for choosing very source-text flavoured solutions. These may be cases of what Nida called formal equivalence, with the intention of transferring certain lexical elements of the original, rather than merely the semantic and stylistic content”.

(Gottlieb 1994b:267)

Gottlieb schlägt eine Übersetzung nach formalen Äquivalenzkriterien zur Hervorhebung kulturspezifischer Elemente im Dialog vor (*ibd.*).

Bei der Entscheidung des Untertitlers für eine ausgangssprachen- oder ziel-sprachenorientierte Übersetzung sollten zwei m.E. wesentliche Faktoren nicht unberücksichtigt bleiben, nämlich die Kenntnisse des Zielpublikums in der Aus-

gangssprache und das Genre des zu übersetzenden Filmmaterials. Diese Faktoren wurden in der berücksichtigten Literatur meist nicht angesprochen, spielen aber m.E. eine nicht unwichtige Rolle.

Bisher wurde dem Aspekt der Fremdsprachenkenntnisse des Zielpublikums wenig Beachtung geschenkt. Wenn Gottlieb behauptet, dass das Zielpublikum eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung bevorzugt (vgl. Gottlieb 1994b:268), muss das nicht für alle Zielzuschauer gelten. Sicherlich kann jemand, der z.B. Englisch versteht und dann einen englischen Film mit deutschen Untertiteln ansieht, es interessant finden, die Übersetzung mit dem Original zu vergleichen (es wird auch immer wieder von verschiedenen Autoren angesprochen, dass dieser Faktor bei der Erstellung der Untertitel berücksichtigt werden sollte), und er erlebt dann vielleicht auch den von Gottlieb angesprochenen Feedback-Effekt (vgl. Gottlieb 1994b:268). Was aber ist mit dem Zuschauer, der die Originalsprache im Film *nicht* versteht und auf die Untertitelung als reine Übersetzungshilfe angewiesen ist? Er kann keinen Feedback-Effekt erleben. M.E. will dieser Zuschauer eine idiomatische Übersetzung, da er keine Vergleiche mit dem Original ziehen kann. Er gebraucht die Untertitel als reine Verstehenshilfe. In diesem Zusammenhang sollte auch darauf hingewiesen werden, dass bei der Untersuchung der *Funktion* der Untertitel dieser Faktor ebenfalls in Betracht gezogen werden sollte. Die Untertitel haben für den Zuschauer mit Kenntnissen der Sprache des Originals eine andere Funktion als für den Zuschauer ohne diese Sprachkenntnisse. Während der Zuschauer mit Kenntnissen der Originalsprache die Untertitel zwar auch als Verstehenshilfe benutzen wird, ist die Begleitfunktion der Untertitel, die weiter oben angesprochen wurde, ausgeprägter als für einen Zuschauer ohne Kenntnisse der Ausgangssprache. Für ihn sind die Untertitel mehr als Begleitfunktion und Referenz zum „Nachschauen“, wenn er mal ein Wort im Original nicht versteht. Für ihn sind die Untertitel „ein notwendiges Übel“ (vgl. Marleau 1982) und er möchte, dass in den Untertiteln der Sinn des im Original Gesagten übertragen wird, damit er der Handlung folgen kann. Bei den meisten Untersuchungen und Lösungsansätzen zur Erstellung von Untertiteln entsteht der Eindruck, diese basierten auf Analysen von Untertiteln, deren Ausgangssprache eng-

lisch oder französisch ist, und die in Europa von einem großen Prozentsatz der Zuschauer gesprochen bzw. verstanden wird. Für diese Filme ist die Forderung nach einer ausgangssprachenorientierten Übersetzung möglicherweise sinnvoll. Für Europa ist diese Situation wohl auch zutreffend, da die meisten untertitelten Filme Englisch als Originalsprache besitzen. Für Filme, deren Originalsprache außereuropäischen Ursprungs ist, sollten m.E. etwas andere Kriterien gelten. Hier wäre eine rezipientenorientierte Übersetzung als echte Verstehenshilfe eher angebracht.

Ein anderer Faktor, der bei einer Entscheidungsfindung beachtet werden sollte, ist das Genre des zu übersetzenden Dialogs. Handelt es sich um eine Komödie, in der viel mit der Sprache gespielt wird, sei es in Form von Wortspielen, idiomatischen Redewendungen oder anderen humoristischen Elementen, geht bei einer ausgangssprachorientierten Übersetzung der humoristische Effekt in der Zielsprache verloren. Hier muss der Untertitler fallspezifisch eine Entscheidung treffen, welche Art der Übersetzung er einsetzen will und welche Konsequenzen dies für die untertitelten humoristischen Elemente und damit auf die Wirkung des Films auf den Zuschauer hat.

2.2.3 Das Zusammenspiel von Bild und Ton

Der Bildkontext

Das Medium Bild übernimmt die Aufgabe der kontextuellen Erläuterung einer Situation (vgl. Knauer 1998:102).

Die Situation, bzw. der außerlinguistische Kontext kann für den Untertitler beim Untertitelungsprozess oft hilfreich sein. Wenn er zum Beispiel keine Dialogliste vorliegen hat, und eine Stelle akustisch nicht versteht, versteht er doch den Sprechakt und kann dementsprechend eine passende Aussage in der Zielsprache einfügen.

Oft reichen Bilder bereits aus, damit auch der Zuschauer die Aussage versteht. Daraus ergibt sich für den Untertitler, dass er nicht zu untertiteln braucht, was bereits als visuelle Information vorliegt. Gottlieb führt dazu aus: „not every spoken utterance needs to be put down in writing: depending on the visual context, repetitive exclamations and certain formulaic phrases – such as greetings – may be left untranslated” (Gottlieb 1994a:107). Dies werden wir noch genauer bei den Strategien zur Textverkürzung in Kapitel 2.3.1 sehen.

Becquemont sieht in der gelungenen Wiedergabe der Interaktion von Bild und Ton eine der grundlegenden Voraussetzungen für einen guten Untertitel:

„Cette nécessité de saisir dans l’acte d’adaptation, non pas l’énoncé verbal isolé, mais l’ensemble des interactions entre visuel et verbal, est l’une des conditions fondamentales pour effectuer un bon sous-titrage. Il ne suffit pas d’être un ‘bon’ traducteur mais il faut saisir l’ensemble des relations entre les codes, qui seul déterminera en dernière instance [...] quoi traduire et comment.“

(Becquemont 1996:152)

Gottlieb spricht von *intersemiotischer Redundanz*, wenn eine Aussage sowohl verbal als auch visuell dargestellt wird (vgl. Gottlieb 1998:147). Auf diesen Aspekt wird im Rahmen der Strategien zur Textverkürzung in Kapitel 2.3.1 ebenfalls noch näher eingegangen.

Manchmal hilft das Bild dem Untertitler aber nicht nur beim Auslassen einer Aussage, manchmal zwingt das Bild ihn auch, etwas hinzuzufügen, wie es bei den *Displays* und *Captions* der Fall ist.

Displays und Captions

Oft kommen in einem Film Tafeln oder Schilder vor, die, wenn sie für das Verstehen der Handlung wichtig sind, natürlich auch übersetzt werden müssen. Auch Titel von Zeitungsartikeln gehören dazu. Jan Ivarsson unterscheidet zwischen „displays“ und „captions“ (Ivarsson/Carroll 1998:97). Unter „displays“ versteht er Text(fragmente) im Film, die von der Kamera aufgenommen wurden, zum Bei-

spiel Briefe, Zeitungsüberschriften, Schilder usw. „Captions“ definiert er als Texte, die nachträglich, also nach der Aufnahme, zum Film hinzugefügt wurden. Beispiele hierfür sind Orts- und Zeitangaben, wie zum Beispiel „Gerichtssaal New York“ oder „Einen Monat später“ (*ibd.*).

Bei den *Displays* und *Captions* muss der Untertitler allerdings darauf achten, wie wichtig diese Texte oder Wörter für das Verständnis des Films sind, denn wenn er ein solches Element übersetzt und in dieser Sequenz die Handlung des Films einen anderen Schwerpunkt hat, dann würde die Übersetzung den Zuschauer nur unnötig vom Handlungsschwerpunkt ablenken.

Synchronität

Genauso wie beim Synchronisieren, wo Lippensynchronität höchste Priorität besitzt, gilt es auch beim Untertiteln auf Synchronität zu achten, allerdings statt zwischen gesprochenem Dialog und Lippenbewegungen des Schauspielers geht es hier um die Synchronität zwischen Bild und Untertitel, d.h. der Untertitel muss zu dem passen, was gerade gezeigt wird. Die Untertitel sollten zeitlich mit Mimik und Gestik des Schauspielers übereinstimmen (vgl. Marleau 1982:281). Im Idealfall stimmt der eingeblendete Untertitel auch mit der Dialoglänge überein, d.h. er wird bei Sprechbeginn eingeblendet und nach dem Ende der Aussage wird er wieder ausgeblendet. Dies ist leider aufgrund hoher Sprechgeschwindigkeiten nicht immer möglich.

Ein anderer Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Synchronität zwischen Untertitel und Dialog, die aufgrund unterschiedlicher grammatikalischer Strukturen in Ziel- und Ausgangssprache nicht immer gewährleistet werden kann.

Als Beispiel soll folgender Ausschnitt aus dem Film *Mr. Arkadin* (1955) von Orson Welles dienen:

Originaldialog auf englisch

- My name is Van Stratten.
- The first time I heard the name Arkadin was in Naples
- A man Bracco told it to my girl.

Französischer Untertitel

- A Naples un certain Bracco...
- ...m'a parlé d'Arkadin.
- Il a confié un secret à Milly.

(aus Cornu 1996:159)

Selbst der Zuschauer, der der Originalsprache nicht mächtig ist, hört die Eigennamen und findet sie im Untertitel in einer anderen Reihenfolge wieder. Während er „Van Stratten“ hört, liest er „Naples“ und „Bracco“, dann hört er „Arkadin“ und „Naples“, liest aber nur „Arkadin“, da „Naples“ schon im vorhergehenden Untertitel erwähnt war. Wenn der Zuschauer schließlich den Namen „Bracco“ hört, hat er ihn schon längst gelesen, da „Bracco“ bereits im ersten Untertitel vorkam. Je nach Englisch-Kenntnissen des Zuschauers wird dieser mehr oder weniger verwirrt, wenn er mit dieser nicht übereinstimmenden Reihenfolge konfrontiert wird. Cornu bemerkt dazu:

„La lecture des sous-titres peut s'en trouver ralentie et la compréhension malmenée. Le spectateur bilingue quant à lui pourra être déstabilisé s'il tente de s'appuyer simultanément sur les deux sources linguistiques.“

(Cornu 1996:159)

Ein wichtiger Aspekt sollte in diesem Zusammenhang ebenfalls berücksichtigt werden: Beim Formulieren der Untertitel sollte der Untertitler darauf achten, ein „Geheimnis“ nicht in den Untertiteln zu lüften, bevor es im Original gelüftet wird, oder die Antwort auf eine Frage zu geben, bevor sie im Original gegeben wird, das heißt, er sollte versuchen, die Spannung wie im Original aufrechtzuerhalten.

2.2.4 Wechsel des Mediums beim Übersetzen

Es wurde bereits weiter oben der Vergleich zwischen der Untertitelung und dem Simultandolmetschen gezogen, da die Untertitel „simultan“ zum Originaltext präsentiert werden. Im Gegensatz zum Simultandolmetschen erfolgt die Übertragung beim Untertiteln nicht von einer gesprochenen Sprache in eine andere gesprochene Sprache, sondern von einer gesprochenen in eine (andere) geschriebene Sprache.

Nir sieht in dem Wechsel des Mediums die Gefahr, die Nachricht zu entstellen bzw. zu verzerren, denn eine geschriebene Aussage ist seiner Meinung nach unfähig, die Feinheiten der gesprochenen Aussage vollständig wiederzugeben (vgl. Nir 1984:84).

Er zieht es daher vor, statt von „translation“ von „conversion“ zu sprechen, wenn es um die Übertragung von der gesprochenen Sprache in die geschriebene Sprache geht.

Es spricht in diesem Zusammenhang von einer „double conversion“ (*ibid.*), nämlich der Wechsel von einer Sprache in die andere und gleichzeitig der Wechsel des Kanals (gesprochene → geschriebene Sprache).

Was es dabei für den Untertitler zu beachten gibt, stellt er folgendermaßen heraus:

„The translator must bear in mind that reading comprehension requires more time than aural comprehension. Thus, the transfer from spoken to written language makes it necessary to alter the quantity of language signs (and consequently the amount of information) transmitted to the viewer, enabling him to digest the written message simultaneously with the flow of speech in the film.”

(Nir 1984:82)

Catford geht sogar so weit zu sagen, dass „translation between media is impossible (i.e. one cannot ‚translate‘ from the spoken to the written form of a text or vice-versa)“ (Catford 1965:53), dies muss jedoch insofern kritisch betrachtet werden, als dabei berücksichtigt werden muss, wie eng man den Begriff Übersetzung definiert.

Gambier bezeichnet Untertiteln als einen semiotischen und interlingualen Transfer, in dem sowohl der Code (mündlich → schriftlich) als auch die Sprache gewechselt wird (vgl. Gambier 1994:278).

Das Einzigartige am Untertiteln als „form of selective translation“ (*ibd.*) ist, dass der Übertragungsprozess simultan auf zwei Ebenen stattfindet: der Wechsel von der gesprochenen Sprache zur geschriebenen Sprache und der Wechsel von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache (*ibd.*).

Gottlieb bezeichnet das Phänomen der Transition vom gesprochenen Dialog zu den geschriebenen Untertiteln als zweidimensionalen Prozess.

Der Übertragungsprozess bei den klassischen Formen der Translation, dem Übersetzen und Dolmetschen, lässt sich folgendermaßen darstellen:

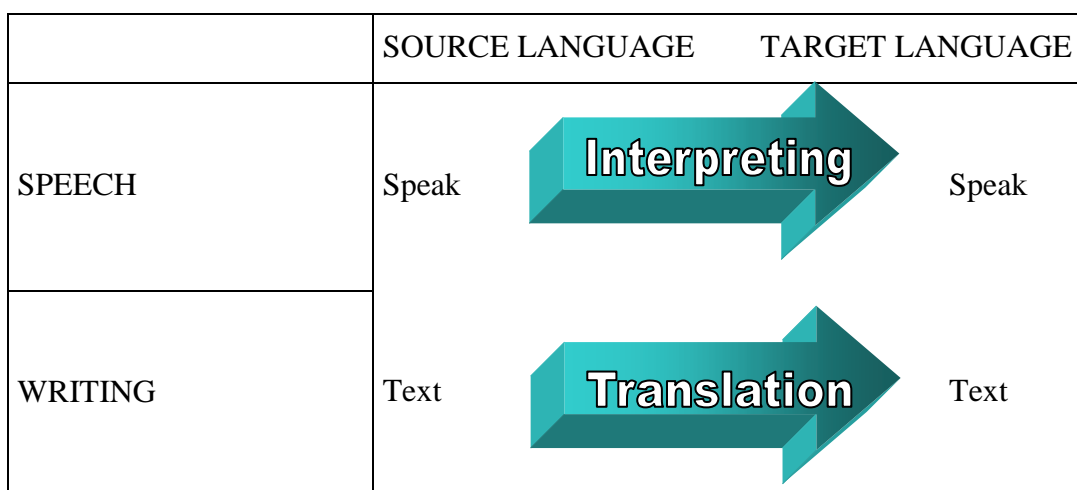


Abb. 2.2.4a: Übertragungsprozess beim Übersetzen und Dolmetschen
(aus: Gottlieb 1994a:104)

Anhand dieser Grafik lässt sich ersehen, dass es sich bei den klassischen Formen der Übersetzung, dem Übersetzen und dem Dolmetschen, um eine horizontale, eindimensionale Übertragung handelt. Bei beiden Arten erfolgt die Übertragung

von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache, und Rede bleibt Rede, Text bleibt Text.

Beim Untertiteln verhält es sich etwas anders:

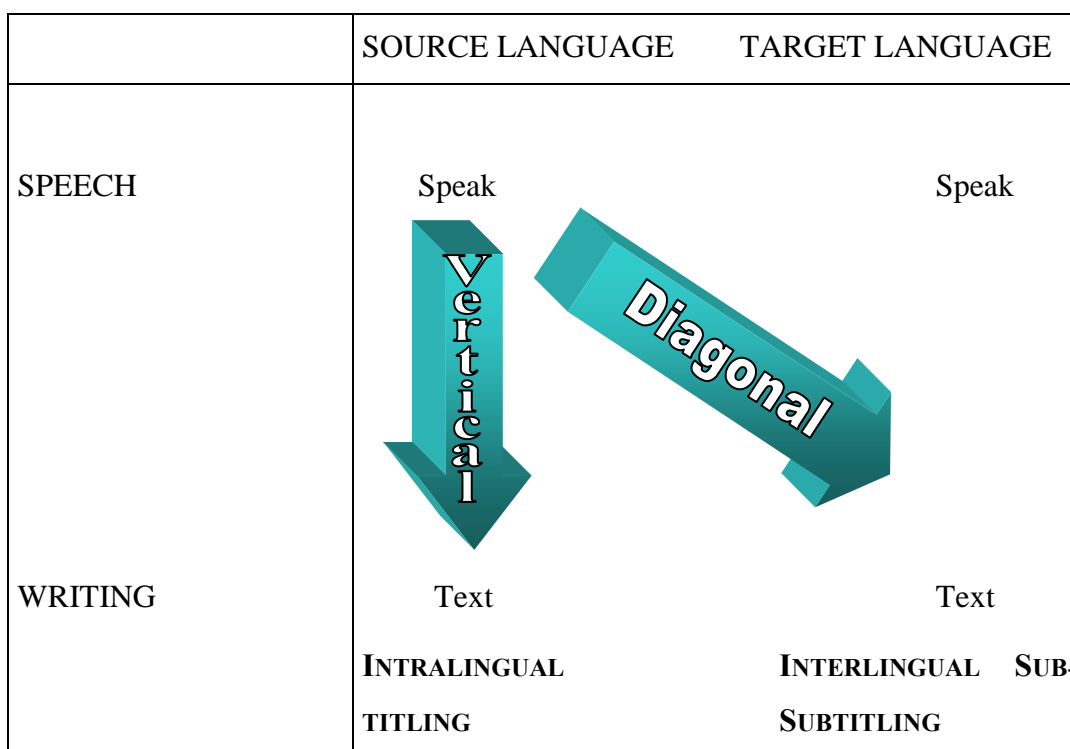


Abb. 2.2.4b: Übertragungsprozess beim Untertiteln (aus: Gottlieb 1994a:104)

Anhand dieser Grafik lässt sich ersehen, dass der Prozess der Untertitelung sowohl vertikal als auch diagonal möglich ist: Bei der vertikalen Untertitelung wird die gesprochene Sprache in Text übertragen, Ausgangs- und Zielsprache sind dabei identisch. Dieser Prozess findet bei der *intralingualen* Untertitelung statt. Die diagonale Untertitelung ist zweidimensional und überträgt eine gesprochene Ausgangssprache in eine geschriebene Zielsprache, wobei die Ausgangssprache nicht ersetzt wird, sondern unverändert weiterbesteht. Hier handelt es sich um die *interlinguale* Untertitelung.

Der Wechsel des Kanals zieht oft auch einen Wechsel des Sprachstils nach sich. Der Zuschauer ist es nicht gewohnt, Elemente, die typisch für die gesprochene Sprache sind (Ellipsen, Abkürzungen, umgangssprachliche und vulgäre Ausdrücke, Schimpfwörter, ...), in schriftlicher Form vorzufinden und erwartet deshalb diese Elemente auch nicht in den Untertiteln. Eine gewisse Neutralisierung des Textes ist also nötig, auch wenn stilistisch dabei Verluste hingenommen werden müssen. Die im Original intendierte Wirkung durch gezielte Verwendung solcher Elemente kann dabei in der Zielsprache nicht aufrechterhalten werden und geht verloren.

Eine Methode zur Behandlung von Schimpfwörtern im Untertitel ist zum Beispiel das Abschwächen: Scheiße → Mist, oder aber man schreibt nur den Anfang des Worts mit drei Auslassungszeichen: Sch... .

Es hängt auch sehr stark von der Zielkultur ab, in welchem Maße und in welchen Situationen dort Schimpfwörter oder vulgäre Ausdrücke gebraucht werden und wie diese auf das Zielpublikum wirken. Der Untertitler muss wissen, welche Wirkung der Ausdruck in der Ausgangssprache auf das Ausgangspublikum hat, um dann einen Ausdruck in der Zielsprache zu wählen, der dieselbe Wirkung auf das Zielpublikum hat.

Der Untertitler unterliegt also gewissen Sprachnormen. Heute ist es so, dass der Zuschauer allmählich an umgangssprachliche Ausdrücke oder sogar vulgäre Ausdrücke in Untertiteln gewohnt ist. Je nach Politik der Untertitelungsfirma kann ein Schimpfwort oder ein vulgärer Ausdruck durchaus absichtlich in den Untertitel mit übernommen werden, um Authentizität zu gewährleisten. Diese Firmen begründen ihre Entscheidung dadurch, dass sie nicht als Zensoren wirken wollen⁹.

⁹ Siehe dazu auch Interview mit Almut Frühauf, Vicomedia GbR, im Anhang.

2.3 Strategien beim Untertitelungsprozess und damit verbundene Probleme

Wie bereits angesprochen wurde, ist es oft aufgrund von Platz- und Zeitmangel nicht möglich, den gesamten gesprochenen Filmdialog in den Untertiteln wiederzugeben. Der Originaltext muss also komprimiert werden, ohne jedoch möglichst wenig von seinem semantischen Gehalt einzubüßen. Hierzu gibt es verschiedenen Strategien.

2.3.1 Strategien der Textverkürzung

Die Reduzierung eines Textes ergibt sich bereits aus der diasemiotischen Natur des Untertitels. Beim Wechsel von der Rede zur Schrift ist die Auslassung oder Zusammenfassung verbaler Äußerungen eine Notwendigkeit (vgl. Gottlieb 2001:15).

Ein wichtiges Kriterium bei der Entscheidung, wie der Text gekürzt werden kann, ist der Aspekt der Redundanz. Gottlieb unterscheidet zwei Arten der Redundanz (vgl. Gottlieb 1998:247): *Intersemiotische* und *intrasemiotische* Redundanz.

Die *intersemiotische Redundanz* betrifft eine Redundanz zwischen zwei Kanälen, z.B. Aussagen, die im gesprochenen Dialog vorkommen, jedoch gleichzeitig auch aus dem Bildkontext ersichtlich sind. Diese Aussagen können beim Untertiteln weggelassen werden, da der Zuschauer die Information über den nicht-verbale visuellen Kanal trotzdem erhält. Dank des polysemiotischen Charakters des Films kann die Bedeutung der Gesamtaussage trotz Weglassen dieser intersemiotisch redundanten Aussagen ohne größere qualitative Einbußen adäquat wiedergegeben werden. Der visuelle Kontext hilft, den Verlust auszugleichen. Semantische Lücken werden intersemiotisch gefüllt (vgl. Gottlieb 2001:15).

Die *intrasemiotische Redundanz* im Dialog findet sich vor allem in der spontanen gesprochenen Sprache. Typische Merkmale gesprochener Sprache wie zum Beispiel Interjektionen oder Wiederholungen können im Schriftlichen ohne Verlust des semantischen Inhalts der Aussage weggelassen werden. Jeder Untertitel ist dabei als Teil eines polysemiotischen Ganzen zu sehen (vgl. Gottlieb 1998:245), Kohärenz ist hierbei oberstes Gebot, da der Zuschauer den Film meist nicht zurückspulen kann, um eine Textstelle noch einmal zu sehen (vgl. Schwarz 2002:11). Die redundanten Elemente in der gesprochenen Sprache haben natürlich auch eine Funktion: Im gesprochenen Dialog dienen sie dazu, die Gesprächsführung zu erleichtern, da dem Gesprächspartner mit ihrer Hilfe eine Information mehrmals präsentiert wird. Er ist nicht darauf angewiesen, gleich beim ersten Mal alles zu verstehen (vgl. Hatim 1997:79). Durch Eliminierung dieser Elemente im Untertitel ist der Zuschauer darauf angewiesen, alles sofort zu verstehen. Daraus ergibt sich auch die Forderung an den Untertitler, den Untertitel möglichst einfach zu gestalten, damit das Verstehen des Zuschauers beim ersten Mal gewährleistet ist.

Die Textreduktion durch Weglassen oder Neutralisieren von Redewendungen, bildhaften Ausdrücken, Vergleichen, Schimpfwörtern und Wiederholungen führt zu einer Normierung des Textes. Das Publikum der Zielsprache ist mit einer Fassung konfrontiert, deren sprachliches Niveau eher standardisiert ist als das des Originals (vgl. Gottlieb 2001:15).

Becquemont bezeichnet die Untertitlung als „une sorte de squelette informative ne pouvant plus guère prétendre au statut de traduction et relevant d’une sorte de sténographie“ (Becquemont 1996:154). Es ist Aufgabe des Untertitlers, genau das zu vermeiden, indem er nicht unüberlegt zusammenfasst und weglässt, sondern bestimmte Strategien anwendet. Quantitatives Kürzen bedeutet nicht immer auch qualitatives Kürzen. Eine Aussage kann durchaus verkürzt wiedergegeben werden, ohne an semantischem Gehalt zu verlieren.

Gottlieb schlägt verschiedene Strategien vor, die ein Untertitler bei seiner Arbeit anwenden kann. Zu den Strategien der Textverkürzung zählt er „Condensati-

on“, „Decimation“, „Deletion“ und „Paraphrase“ (vgl. Gottlieb 1992:166). Wir wollen an dieser Stelle auf diese Strategien etwas näher eingehen.

1) Condensation

Bei dieser Strategie wird Semantik und Stil der Aussage größtenteils beibehalten. Durch den Transfer der gesprochenen Sprache in die Schriftsprache werden intra-semiotische Redundanzen automatisch eliminiert, ohne dass die Aussage dabei an Kohärenz verliert (vgl. Gottlieb 1992:166). Auch das Weglassen intersemiotisch redundanter Elemente ist hier anzusiedeln, da dank der doppelten Übertragung (visuell und verbal) der Zuschauer keinen Verlust erleidet.

Gottlieb sieht die „Condensation“ als den Prototyp der Untertitelung an und beklagt dabei, dass viele Kritiker der Untertitelung quantitative Reduktion mit semantischer Reduktion gleichstellen (*ibid.*). Im Gegensatz zur „Decimation“ überträgt der Untertitel bei der „Condensation“ durchaus die komplette Bedeutung und größtenteils auch den stilistischen Gehalt des Dialogs.

2) Decimation

Diese Strategie wird bei sehr großem Textvolumen aufgrund schneller Redegeschwindigkeit angewandt. Die Strategie besteht darin, Teile der Aussage zu kürzen oder ganz wegzulassen. Hier müssen teilweise Einbußen von stilistischen und/oder semantischen Elementen hingenommen werden.

3) Deletion

Diese Strategie wird bei sehr hoher Redegeschwindigkeit angewandt und betrifft Wiederholungen, Füllwörter und Partikel, die ohne Informationsverlust weggelassen werden können (vgl. Gottlieb 1992:166).

In diese Richtung geht auch der Ansatz Marleau's, nach dem ein Untertitler folgende Elemente nicht zu untertiteln braucht: geläufige, international bekannte

Ausdrücke, Begrüßungs- und Höflichkeitsformeln, Zustimmung, Ablehnung, Erstaunen, Ausrufe, die visuell dargestellt werden (Redundanz), Eigennamen (sofern bekannt), inkomplette Satzteile, die mimisch ausgedrückt werden und dem Zuschauer bereits bekannte Erklärungen (vgl. Marleau 1982:278).

4) Paraphrase

Das Paraphrasieren einer Aussage ist oft die notwendige Konsequenz, wenn Elemente weggelassen wurden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:87), denn durch das Eliminieren dieser Elemente muss der Satz oft neu formuliert werden. Ivarsson/Carroll nennen dazu folgendes Beispiel:

Originaltext

You should have heard what Doris said. It appears that 'She goes out with American soldiers' said behind your back means you're well on the way to Hell and Damnation!

Untertitel

"Sortez avec un soldat américain" disait Doris, "et vous êtes damnée !"

(aus Ivarsson/Carroll 1998:87)

Ein anderes Beispiel ist das Verwenden von Pronomen, wenn im Ausgangstext Eigennamen oder Substantive verwendet werden. Hierbei hilft oft der Situationskontext, eventuell entstehende semantische Lücken zu füllen.

Beispiel:

Originaltext

I can't shut *this case* (Koffer ist auf dem Bildschirm zu sehen).

Untertitel

Ich krieg *ihn* nicht zu.

(aus Hurt/Widler 1998:262)

Die genannten Strategien kommen natürlich auch in Kombination vor. Häufig tritt „Condensation“ in Verbindung mit „Deletion“ auf, da durch das Weglassen von Wiederholungen und Füllwörtern kein Informationsverlust für den Zuschauer vorliegt und der Text somit quantitativ, aber nicht semantisch reduziert wird. Auch „Decimation“ und „Paraphrase“ liegen sehr nahe beieinander, da das eine oft das andere bedingt.

2.3.2 Vereinfachte Syntax und einfaches Vokabular

Im Hinblick auf die Lesefreundlichkeit sollte der Untertitler darauf achten, die Syntax möglichst einfach zu gestalten und bekanntes Vokabular zu verwenden. Unbekannte oder komplizierte Wörter benötigen mehr Zeit, verstanden und verarbeitet zu werden, der Zuschauer ist aber darauf angewiesen, die Information gleich auf Anhieb zu verstehen.

Ein Beispiel hierfür ist folgender Untertitel:

Gorged with awe, he espied
sundry foes thronging the aceldama

Eine bessere Lösung für diese Aussage wäre folgender Untertitel:

Filled with terror, he detected enemies
gathering on the battlefield

(aus Ivarsson/Carroll 1998:89)

Vor allem bei der Fernsehuntertitelung muss im Hinblick auf ein breites Zielpublikum aus unterschiedlichen Bildungsschichten und mit unterschiedlichen Sprachkenntnissen auf diesen Aspekt Rücksicht genommen werden.

Schreiber spricht in diesem Zusammenhang von „Vereinfachung“ (Schreiber 1993:294), die er als Sonderfall der sog. „Nivellierung“ (*ibd.*) im Rahmen der diminutiven Bearbeitung sieht. Laut Schreiber dient die Vereinfachung von Zieltexten entweder zur „Popularisierung“ (*ibd.*), das heißt ‚schwierige‘ Ausgangstexte, deren zielsprachliche Version einem möglichst breiten Zielsprachenpublikum zugänglich gemacht werden soll, oder zur Bearbeitung für Kinder bzw. Jugendliche. Schreiber nennt hier ein Beispiel von Jules Verne: *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, in dessen Übersetzung Gisela Geisler vor allem die Syntax vereinfacht (vgl. Schreiber 1993:296):

A qui s'étonnerait de ce qu'un gentleman aussi mystérieux comptât parmi les membres de cette honorable association, on répondra qu'il passa sur la recommandation de MM. Baring frères, chez lesquels il avait un crédit ouvert.

Doch was hatte dem geheimnisvollen Herrn Zutritt in diese erlauchte Gesellschaft verschafft? Ganz einfach eine Empfehlung seiner Bankiers, der Gebrüder Baring.

(zitiert nach Schreiber 1993:196)

Die Vereinfachung wurde zu dem Zweck durchgeführt, den Text leichter lesbar zu machen. Genau dieser Zweck soll auch in der Untertitelung erfüllt werden. Der Grund für die Vereinfachung ist hier aber nicht der, dass sich die Zielgruppe auf Kinder beschränkt, sondern dass der Text infolge eingeschränkter Lesezeit von einem breiten Zielpublikum leicht und schnell rezipiert werden muss.

2.3.3 Zusammenfassung mehrerer Dialogteile

Kurze Dialoge können zusammengefasst werden. Dabei kann leicht von der Reihenfolge des Originals abgewichen werden, solange der Inhalt verständlich bleibt.

Betrachten wir folgenden Dialog:

"Do you live in Newcastle?" – "Yes."
"And you work in a coal mine?" – "Yes."
"Do you like the work?" – "No."
"That's too bad."

Dieser Dialog kann auch so wiedergegeben werden:

You are a coal miner in Newcastle.
Do you like the work?

-No.
-That's too bad.

(aus Ivarsson/Carroll 1998:88)

2.3.4 Zahlen

Bei Zahlenangaben kann leicht Platz gespart werden, indem die Zahlen als Ziffer wiedergegeben werden.

Dies wird deutlich, wenn man folgende Segmente vergleicht, in denen einmal die Zahl als Ziffer und einmal ausgeschrieben dargestellt wird:

Ich verdiene nur 23 Euro pro Stunde. Ich verdiene nur *dreiundzwanzig* Euro pro Stunde.

oder ganz extrem:

<p>Am <u>03.</u> September <u>1973</u> um <u>18.28</u> h und <u>32</u> Sekunden landete eine Schmeißfliege</p> <p>aus der Familie der Kaliforiden, fähig zu <u>14.670</u> Flügelschlägen pro Minute,</p> <p>auf der Rue St. Vincent in Montmartre.</p>	<p>Am <u>dritten</u> September <u>neunzehnhundertdreundsiebzig</u> um <u>achtzehn</u> Uhr <u>achtundzwanzig</u> und <u>zweiunddreißig</u> Sekunden landete eine Schmeißfliege</p> <p>aus der Familie der Kaliforiden, fähig zu <u>vierzehntausendsechshundertsiebzig</u> Flügelschlägen pro Minute,</p> <p>auf der Rue St. Vincent in Montmartre.</p>
--	---

Gerade beim letzten Beispiel ist es einleuchtend, dass es unsinnig wäre, die Zahlen auszuschreiben. Es würde nicht nur zuviel Platz eingenommen werden, sondern es würde sich auch äußerst negativ auf die Lesefreundlichkeit auswirken, da der Zuschauer sich viel mehr anstrengen muss, die langen Wörter zu entziffern, und auch viel länger braucht, als wenn ihm die Zahl als Ziffer präsentiert wird.

2.3.5 Übersetzungsprobleme beim Untertiteln

In diesem Abschnitt soll von textuellen Problemen die Rede sein, d.h. Problemen auf Textebene, die sich aus dem Zwang der Textreduktion und aufgrund des Medienwechsels ergeben. Auf Probleme, die sich beim Übertragen kulturspezifischer Elemente ergeben können, wird in Kapitel 2.4 eingegangen.

Die Hauptprobleme beim Untertiteln ergeben sich vor allem aus dem Zwang zur Textkomprimierung aufgrund von Platz- und Zeitmangel, aber auch der Wechsel von der gesprochenen zur geschriebenen Sprache zieht Probleme nach sich.

Neutralisierung des Dialogs aufgrund Platz- und Zeitmangel

Aufgrund der Lesefreundlichkeit muss der Dialog in den Untertiteln oft in einem neutralen Stil wiedergegeben werden. Gambier führt dazu aus: „This is one of the reasons why strong sociolinguistic variation or particular linguistic features typically characterizing the protagonists are often neutralized, making them unrecognisable and unmarked” (Gambier 1994:280). Sprachstil und Sprachregister sind wichtige Elemente, die es erlauben, eine Person zu charakterisieren, bzw. mithilfe dieser Elemente schafft es der Autor, dem Zielpublikum eine bestimmte Vorstellung über den Charakter der Rolle zu vermitteln. Die Art und Weise sich auszudrücken (Satzbau, Wortwahl) sollte daher - sofern möglich - in den Untertiteln adäquat wiedergegeben werden. Wie wir bei den Strategien gesehen haben, wird oft empfohlen, zugunsten der leichten Lesbarkeit Syntax und Vokabular so einfach und neutral wie möglich zu halten. Wenn diese Regeln strikt befolgt werden, ist mit einem Verlust für das Zielpublikum zu rechnen: Dialekte, Soziolekte und Idiolekte bestimmter Darsteller gehen möglicherweise ganz unter. Lambert spricht hier vom „style zéro“, der bei der Untertitelung vorherrscht (vgl. Lambert 1990:235). Es liegt nun am Untertitler, das richtige Maß zwischen empfohlener Strategie und Aufrechterhaltung bestimmter sprachlicher Besonderheiten des Darstellers zu finden.

Marleau spricht in diesem Zusammenhang von künstlerischen und ästhetischen Einbußen (vgl. Marleau 1982:277): Die obligatorische Kürzung des Originaltextes führt zu ästhetischen Einbußen. Das heißt, eine witzige oder schöne Formulierung im Originaltext kann unter Umständen ganz unter den Tisch fallen oder aber neutral wiedergegeben werden. Marleau spricht dabei folgende Problematik an:

„En réduisant le texte à une plus simple expression, on s'expose parfois à amputer le film de ses qualités inhérentes comme de son style, de sa personnalité, de sa clarté, de sa progression dramatique naturelle, de son rythme, de son équilibre dans la synthèse *image/son*.“

(Marleau 1982:277)

Ein guter Untertitel ist immer auch abhängig vom künstlerischen Geschick und der Kreativität des Untertitlers. Durch geschicktes Umformulieren kann oft eine witzige Formulierung im Ausgangstext in den Untertitel „hinübergerettet“ werden.

Probleme beim Umsetzen gesprochener Sprache in geschriebene Sprache

Die Verwendung von Umgangssprache ist ein wesentliches Kennzeichen gesprochener Sprache. Umgangssprache ist viel schwieriger zu übersetzen als eine formale Sprache, denn sie ist mehr kontextgebunden/situationsgebunden (vgl. Nir 1984:86) und entspricht oft nicht den formalen Anforderungen der Schriftsprache.

Gottlieb nennt folgende Merkmale, die die gesprochene Sprache von der geschriebenen Sprache unterscheiden (vgl. Gottlieb 1994a:105):

- Implizite Sprache, da die Gesprächspartner in direktem Kontakt zueinander stehen; sie teilen dieselbe Gesprächssituation. In der geschriebenen Sprache müssen manche Dinge erst expliziert werden, da der Leser oft unbekannt ist oder zumindest nicht präsent.
- Die gesprochene Sprache unterliegt anderen ästhetischen Normen, vor allem ist in der gesprochenen Sprache eine andere Stilebene vorhanden als in der geschriebenen Sprache. Unter diesem Punkt ist zum Beispiel die Verwendung von Schimpfwörtern oder vulgären Ausdrücken zu betrachten.
- Als Merkmale spontaner Sprache findet man Pausen, Versprecher, Selbstkorrektion, Unterbrechungen, unvollkommene Sätze, grammatikalisch falsche Konstruktionen, Zweideutigkeiten, Widersprüchlichkeiten, Unsinn. Diese Elemente sind in der Schriftsprache nicht üblich.

Weiterhin gilt speziell für Filmdialoge:

- Mehrere Personen sprechen gleichzeitig.

- Es werden Dialekte, regionale Akzente, Soziolekte verwendet, die schriftlich nicht fixierbar sind.
- Im Filmdialog kommen häufig unverständlich ausgesprochene Wörter oder Sätze vor.

In diesem Zusammenhang weist Gottlieb auf folgendes Problem hin:

„The problem, however, is that the graphemic subtitles should correspond with the phonemic dialog that the subtitles should double. And the incompatibility of the oral and the written sub-codes can indeed act as a hindrance to the intended correspondence.”

(Gottlieb 1994a:105)

Bei der Untersuchung der Untertitel muss aufgrund des komplexen, polysemiotischen Charakters des Films beachtet werden, dass der Vergleich zwischen transkribiertem Dialog und Untertiteln nicht ausreicht, um zu adäquaten Ergebnissen zu führen. Der Film muss als Ganzes in die Analyse miteinbezogen werden. Gottlieb formuliert dies folgendermaßen:

„But when dealing with subtitling, the synthesis of three synchronous semiotic channels (image, dialog and subtitles) should be compared with the original two-channel discourse. Severed from the audiovisual context, neither subtitles nor dialog will render the full meaning of the film. So in judging the quality of subtitles one must examine the degree to which the subtitled version as a whole manages to convey the semantic gestalt of the original.”

(Gottlieb 1994a:106)

Ein weiteres spezifisches Problem beim Untertiteln ist, dass oft keine Dialogliste geliefert wird, der Übersetzer muss also das übersetzen, was er *hört*, eine weitere Fehlerquelle, wenn er etwas nicht versteht oder missversteht.

2.4 Kulturelle Dimensionen

2.4.1 Kultur im Film

Bereits in monosemiotischen Texten ist die Behandlung kulturspezifischer Elemente eine Herausforderung für den Übersetzer, bei der polysemiotischen Übersetzung ist durch das Vorhandensein mehrerer Übertragungskanäle noch eine zusätzliche Schwierigkeit impliziert. Der Film muss als ganzes Kulturspezifikum betrachtet werden, innerhalb dessen die Übertragung einzelner kulturspezifischer Elemente immer im Hinblick auf das Ganze ausgerichtet werden muss.

Delabastita führt dazu aus: “The study of film translation ... is necessarily part of the larger project of the analysis of the ‘polysystem’ of culture as a whole” (Delabastita 1989:211).

Dabei ist es natürlich nicht möglich, den Film als Kulturspezifikum der Ausgangssprache komplett in ein Kulturspezifikum der Zielsprache zu verwandeln. Gottlieb führt dazu aus: “Any translation is an adaptation of the original message to a culture outside the original speech community (...). Neither film nor language can be transferred in total from one culture to another” (Gottlieb 1994b:269).

Der Untertitler muss nicht nur die **Ausgangssprache** hervorragend beherrschen, sondern auch mit der Ausgangs**kultur** bestens vertraut sein. Schließlich trifft er die Entscheidung, wie und in welchem Maße er dem Zielpublikum kulturspezifische Elemente im Film verständlich macht.

Abbildung 2.4.1 soll den Übersetzungsprozess, der bei jeder Übersetzung stattfindet, verdeutlichen:

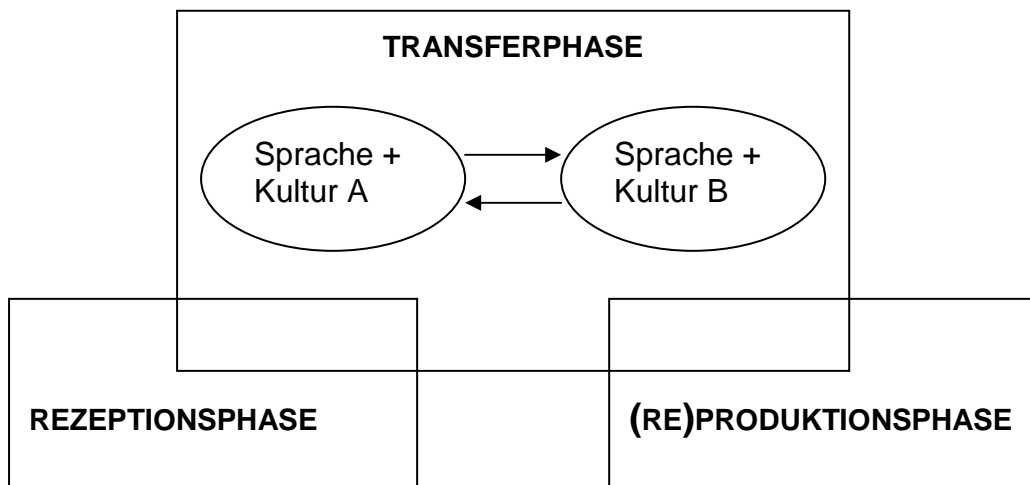


Abb. 2.4.1: Dreiphasiger Übersetzungsprozess (aus: Floros 2003:63)

Der Übersetzungsprozess besteht aus drei Phasen, die ineinander übergehen. Die Rezeptionsphase soll dabei „die Phase der Verständnissicherung des Textes darstellen, wobei Kultur in Texten systematisch erfasst wird“ (Floros 2003:62). Innerhalb der Transferphase finden Überlegungen statt, „wie ausgangssprachliche kulturelle Elemente in zielsprachliche überführt werden sollen“ (*ibd.*). In der letzten Phase, der Reproduktionsphase, findet die Neuvertextung des AS-Textes statt. Hierbei muss immer im Hinblick auf den Zweck, die zielsprachliche Norm oder den Empfängerkreis gearbeitet werden (*ibd.*).

Das Modell wurde zwar nicht speziell für die Untertitelung erstellt, ist aber auch für diese spezielle Art der Übersetzung gültig, da gerade bei der Untertitelung Kultursysteme (im Film) repräsentiert werden und natürlich auch übertragen werden müssen. In diesem Zusammenhang muss die Rolle der visuellen und verbalen Koexistenz der Ausgangskultur aufgrund des polysemiotischen Charakters der Untertitelung einer besonderen Berücksichtigung unterliegen.

2.4.2 Kulturspezifische Elemente

Zunächst soll definiert werden, was kulturspezifische Elemente sind, bzw. woraus sie bestehen. Albrecht fasst unter Kulturspezifika folgende Elemente zusammen: Naturgegenstände, Artefakte, soziale Institutionen, Verhaltensweisen, traditionell-kollektive Einstellungen zu Dingen, Erfahrungs- und Denkkategorien, die typisch für die Ausgangskultur sind und in der Zielkultur nicht oder weniger gut bekannt sind (vgl. Albrecht 1973:11). Eine Gruppe der kulturspezifischen Elemente stellen die *Realia* dar, die von manchen Autoren mit den kulturspezifischen Elementen gleichgesetzt werden (vgl. Koller ⁵1997:232). Markstein definiert *Realia* „als Element[e] des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik u. drgl. eines bestimmten Volkes, Landes, Ortes, die keine Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten [haben]“ (Markstein 1998:288). Sie fügt hinzu: „Die *Realien* [sic] sind Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur – im weitesten Sinne – und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet“ (*ibd.*). *Realia* bestehen nicht nur aus Objekten einer Kultur, sondern auch aus nominativen Wortverbindungen, wie z.B. Anrede- und Grußformeln, in bestimmten Kontexten auch Interjektionen und Gesten (vgl. unterschiedliche Bedeutung des Kopfschüttelns in verschiedenen Kulturen) (*ibd.*, S. 289). Markstein weist bereits auf die Schwierigkeit hin, den Begriff „*Realia*“ genau zu definieren und genau festzulegen, was dazu gehört. Eindeutig schließt sie Sprichwörter und idiomatische Wendungen aus. Sie verweist jedoch darauf, dass „eine strikte Klassifizierung (..) vom Standpunkt der Übersetzenden auch gar nicht notwendig [ist]“ (*ibd.*).

Weiterhin unterscheidet sie zwischen eingebürgerten und fremdgebliebenen *Realia* (*ibd.*). Zu den eingebürgerten *Realia* zählt sie Elemente wie zum Beispiel „Pizza“, „Cowboy“, „Kimono“, die problemlos Verbindungen mit ZS-Wörtern eingehen können: „Pizzateig“, „Cowboyhut“, „Kimonoärmel“. Zu den fremdgebliebenen *Realia* zählt sie zum Beispiel „Sarafan“ (ru.: bäuerlicher Miederrock) oder „Novio“ (sp.: Bräutigam, fixer Freund). Dazwischen gibt es eine breite Palette von *Realia*, „deren Erkennen von der Sprachkompetenz und der Allgemeinbil-

dung des/der Übersetzenden abhängt. Er/sie muss freilich wissen, ob ein Begriff eingebürgert ist, d.h. keiner Übersetzung mehr bedarf, oder mit Hilfe einer sich anbietenden Strategie in die ZS verpflanzt werden soll“ (*ibd.*). Markstein empfiehlt dazu, einfach im Duden nachzusehen, was dort angeführt ist, kann als eingebürgert angesehen werden (*ibd.*).

Auch Akzente und Dialekte, sowie kulturspezifische Mimik, Gestik und Körpersprache gehören zur Gruppe der kulturspezifischen Elemente, wenn diese auch von manchen Autoren zu den Realia gerechnet werden (vgl. Markstein 1998). Die Abgrenzung, ob nun einzelne Elemente zu den Realia zu rechnen sind, die den kulturspezifischen Elementen als allgemeiner Begriff untergeordnet sind, oder der nächsthöheren Ebene der Kulturspezifika zuzuweisen sind, ist oft nicht klar und je nach Autor auch unterschiedlich gehandhabt. In der vorliegenden Arbeit soll der Begriff „kulturspezifische Elemente“ als Oberbegriff gelten, dem u.a. folgende Elemente untergeordnet sind: Realia (Gegenstände und Einrichtungen aus der Ausgangskultur), Eigennamen, Lieder, Währung, Anrede- und Grußformeln. Idiomatische Redewendungen und Sprachspiele sollen als sprachspezifische Besonderheiten eines bestimmten Kulturkreises auch mit dazugezählt werden.

Aufgabe des Untertitlers ist es, diese kulturspezifischen Elemente zu erkennen und zu interpretieren und richtig in die Zielkultur umzusetzen. Er handelt hierbei als „cultural mediator“ (Katan 1999:7). Katan fordert, dass der Übersetzer die Geografie, Geschichte, Politik, sowie nationale Helden und Persönlichkeiten der Ausgangskultur kennen muss. Gleichzeitig muss er sich seiner eigenen kulturellen Identität bewusst sein und darüber, inwiefern sich diese auf die Interpretation der Ausgangskultur auswirken kann. Dies entspricht auch der Forderung Wittes nach der „bikulturellen Kompetenz des Translators“ (Witte 1998:346), die sie folgendermaßen erklärt:

„Um funktionsgerechte Kommunikation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturgemeinschaften zu ermöglichen, muss der Translator sich in seiner eigenen wie in seinen fremden Arbeitskulturen auskennen.“

(Witte 1998:346)

Reid nennt in diesem Zusammenhang den Begriff der **Lokalisation**, den sie so definiert: „In Bezug auf Film bedeutet es, dass die Übersetzung das divergierende kulturelle Referenzsystem der Zuschauer unterschiedlicher Kulturgruppen mitdenken muss“ (Reid 2001:17).

Tomaszkiewicz sieht im Hinblick auf die kulturspezifischen Elemente einer Gesellschaft folgendes Problem:

„Avec les manifestations de la spécificité culturelle d’une société, comme ses mœurs, ses plats, son argent, ses fonctions administratives, son système juridique, ses institutions, son patrimoine historique et culturel, ses lieux géographiques, etc., on constate qu’une langue, faute de refléter dans son lexique les faits ou les notions d’un univers donné, peut être dans l’impossibilité de les faire passer dans son propre univers.“

(Tomaszkiewicz 2001:237)

In einem Film finden sich kulturspezifische Elemente nicht nur in der Sprache, sondern auch in Bild und Ton (vgl. Schwarz 2002:7). Schwarz zählt hierzu folgende Elemente:

Architektonische Elemente, in der Ausgangskultur allseits bekannte Pop- oder Fernsehstars, historische oder politische Ereignisse und Symbole mit politischer oder religiöser Bedeutung.

Tomaszkiewicz führt dazu aus:

„Tous les films sont plus ou moins ancrés dans un contexte socio-culturel spécifique. L’importance de ce paramètre culturel est certes variable, dans les images, parce que l’action se passe dans un contexte géographique, culturel, social donné, dans le comportement des protagonistes – membres de la société en question, mais aussi dans le discours des personnages où certains éléments linguistiques renvoient directement à des références culturelles connues du spectateur d’origine.“

(Tomaszkiewicz 2001:239)

Diese Einbettung in den sozio-kulturellen Kontext ist ein sehr wichtiger Faktor, der bei einzelproblemorientierten Ansätzen oft nicht ausreichend beachtet wird.

Bei den Überlegungen zur Behandlung kulturspezifischer Elemente muss daher immer auch die Aktivierung des Hintergrundwissens mit berücksichtigt werden, die beim Zuschauer des Originals automatisch erfolgt. Lösungsansätze zur Behandlung kulturspezifischer Elemente berücksichtigen oft nicht die textuelle Dimension dieser Elemente.

Der Übersetzer muss also nicht nur die kulturspezifischen Elemente als solche erkennen und verstehen, sondern auch das entsprechende Hintergrundwissen erfassen, das beim Zuschauer des Originals durch diese Elemente aktiviert wird.

Im Folgenden soll etwas näher auf bestimmte kulturspezifische Elemente eingegangen werden, die besonders im Hinblick auf die Filmuntertitelung eine große Rolle spielen.

Orte und geografische Bezugspunkte

Diese Elemente setzen oft ein Hintergrundwissen voraus, das beim Ausgangssprachenpublikum vorhanden ist, beim Zielsprachenpublikum ist das jedoch nicht immer der Fall. Wenn das so ist, muss die Angabe explizit in einem Untertitel hinzugefügt werden.

Es folgen zwei Beispiele, um dies zu verdeutlichen:

	Originaltext	Untertitel
(1)	-	BRITISCHES KRIEGSMINISTERIUM 1956
(2)	at Waterloo	im Bahnhof Waterloo

(aus Schwarz 2003:2)

Im ersten Beispiel muss der ausgangssprachliche Zuschauer die Informationen über Ort und Zeitrahmen aus dem Bildkontext erschließen, während hingegen für das zielsprachliche Publikum die Information im Untertitel geliefert wird.

Im zweiten Beispiel wird im Original von „Waterloo“ gesprochen, der ausgangssprachliche Zuschauer erkennt aus dem Zusammenhang, dass in diesem Fall der Bahnhof in London damit gemeint ist, für den zielsprachlichen Zuschauer wird dies im Untertitel expliziert.

In der Ausgangskultur bekannte Begriffe können in der Zielkultur zwar bekannt sein, aber nicht dieselben Konnotationen haben. Die jeweilige Konnotation wird erst durch den Kontext aktualisiert (vgl. Markstein 1998:290). Wenn zum Beispiel in einem bestimmten Kontext vom „Quai d’Orsay“ die Rede ist, weiß ein Mitglied des französischen Kulturraums, dass damit das frz. Außenministerium gemeint ist, in anderen Kulturen ist diese Konnotation nicht vorhanden. Hier muss ein anderes Hintergrundwissen vorausgesetzt werden.

Eigennamen

Schreiber führt zu der Behandlung von Eigennamen Folgendes aus:

„In modernen literarischen Übersetzungen werden Personennamen in der Regel vollständig übernommen (...). Weitgehend üblich (...) ist die ‚Einbürgerung‘ von Personennamen noch in der Kinderbuchübersetzung (...). Andere Regeln gelten natürlich in der Fachtextübersetzung; bei der Übersetzung von Urkunden ist die ‚Einbürgerung‘ von Orts- und Personennamen z.B. grundsätzlich unzulässig (...).“

(Schreiber 1993:180)

Auch beim Untertiteln ist die „Einbürgerung“ von Orts- und Personennamen eher unüblich, wenn nicht sogar unmöglich, da die Elemente in der Regel auch über den auditiven oder visuellen Kanal übertragen werden.

Wortspiele und idiomatische Ausdrücke

Schreiber definiert Wortspiele folgendermaßen: „Unter Wortspiel bzw. Sprachspiel verstehe ich im allgemeinen jede ‚spielerische Verwendung einzelsprachspezifischer Ausdrucksmöglichkeiten‘ (Koller ²1983:170), im engeren Sinne die spielerisch-witzige Ausnützung von Polysemie, Homonymie und Klangähnlichkeit (...)“ (Schreiber 1993:205). Nach Koller kann man von einem Sprachspiel sprechen,

„wenn lexikalische oder syntaktische Möglichkeiten einer Sprache in ungewöhnlicher (d.h. von den Gebrauchsnormen einer Sprache abweichenden) Weise ausgenutzt werden (...), wenn Sätze/Satzteile durch überraschende lexikalische oder syntaktische Parallelismen miteinander verbunden werden (...) oder wenn reimende oder alliterierende Formen eine textstrukturierende Funktion haben (...)“

(Koller ⁵1997:259)

Nach Delabastita gibt es mehrere Möglichkeiten, mit diesen Elementen zu verfahren, speziell in Bezug auf die Untertitelung sind vor allem folgende Verfahren anwendbar:

1) Wortspiel → Wortspiel

Es ist ein entsprechendes Wortspiel in der Zielsprache vorhanden, das die Bedeutung des Wortspiels in der Ausgangssprache adäquat wiedergibt.

2) Wortspiel → kein Wortspiel

Hier gibt es in der Zielsprache kein entsprechendes Wortspiel, die Aussage wird neutral formuliert.

3) Wortspiel → ähnliches rhetorisches Mittel

Hier kann zwar das Wortspiel nicht genau wiedergegeben werden, es gibt jedoch in der Zielsprache andere Möglichkeiten, stilistisch ähnliche Elemente einzubauen, mit denen man den Effekt des AS-Wortspiels zu erhalten versucht.

4) Wortspiel → Null-Übersetzung

Die Textstelle mit dem Wortspiel wird weggelassen.

5) Nicht-Wortspiel → Wortspiel

Im Zieltext wird an einer Stelle ein Wortspiel eingeführt, an der im Ausgangstext kein Wortspiel vorhanden ist. Dies dient der Kompensation einer anderen Stelle im Text, an der ein Wortspiel weggelassen wurde.

In der Übersetzungstheorie gibt es auch dafür verschiedene Bezeichnungen, vom „Verfahren des versetzten Äquivalents“ bis hin zum „kompensatorischen Verfahren“ (Schreiber 1993:248). Nach Schreiber solle dieses Verfahren dazu dienen, durch ‚Unübersetzbarkeiten‘ entstandene Verluste auszugleichen und somit die Gesamtwirkung zu erhalten. Zahlreiche kompensatorische Wortspielübertragungen finden sich z.B. auch in den deutschen Übersetzungen der französischen Astérix-Comics (vgl. Grassegger 1985). Koller äußert sich allerdings eher kritisch zu diesem Verfahren: „In anspruchsvolleren literarischen Texten stehen Sprachspiele nicht zufällig an einer bestimmten Stelle. Sie sind nicht bloßes Ornament, das auch an einer anderen Stelle realisiert werden kann“ (Koller²1983:173).

Bei idiomatischen Wendungen kann man im Grunde auf dieselben Verfahren zurückgreifen, es kommt aber noch das Problem hinzu, dass diese vielleicht nicht als solche erkannt werden und die wörtliche Übersetzung in der Zielsprache keinen Sinn ergibt.

Lieder

Nicht selten kommen in einem Film auch Lieder vor. Hier muss der Untertitler bewerten, ob der Liedtext eine semantische Funktion hat (vgl. Gottlieb 1994a:107). Wenn das im Film zu hörende Lied für das Verständnis des Films von Bedeutung ist, sollte der Liedtext in den Untertiteln erscheinen, außer es findet zur gleichen Zeit ein Dialog statt, dem dann natürlich der Vorrang gegeben wird.

2.5 Strategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente

Bei der Wahl einer bestimmten Strategie zur Übertragung eines kulturspezifischen Ausdrucks, spielt die kontextuelle Wertigkeit¹⁰ des Ausdrucks im Ausgangstext eine nicht unwesentliche Rolle (vgl. Markstein 1998:290). Markstein führt dazu aus:

„Es muss also zuallererst abgewogen werden, ob diese Realie [sic] häufiger oder nur einmal im AS-Text vorkommt, ob sie für die Zeichnung der Charaktere, für die Tonalität und/oder den Plot des AS-Textes von Bedeutung ist oder lediglich ein kleines Detail am Rande darstellt und somit durch einen anderen, neutralen, meist generalisierenden wiedergegeben werden kann. Die Entscheidung ist von Fall zu Fall zu treffen.“

(Markstein 1998:290)

Diese Entscheidung ist „immer makro- oder mikrokontextuell bestimmt und hängt sowohl vom Texttyp als auch von der Zielgruppe ab (*ibd.*).

In der Literatur gibt es verschiedene Lösungsansätze zur Behandlung kulturspezifischer Elemente. Die drei großen Gruppen, die dabei immer wieder zur Sprache kommen, sind das **Auslassen** des ausgangssprachlichen kulturspezifischen

¹⁰ Zum Begriff der Wertigkeit in Bezug auf kulturelle Konstellationen vgl. Floros 2003:70

schen Elements in der Zielsprache, das unveränderte **Übernehmen** des kulturspezifischen Elements (mit oder ohne zusätzliche Erklärung) und das **Ersetzen** des ausgangssprachlichen kulturspezifischen Elements durch ein (äquivalentes) Element in der Zielsprache. Darunter zählt auch das Ersetzen durch einen Begriff der allgemeineren Ebene. Markstein spricht hier von „annähernde[r] Übersetzung durch ein lexikalisch nahes Wort, häufig der Ersatz eines Artbegriffs durch einen Gattungsbegriff“ (Markstein 1998:291), dies wird auch Generalisierung genannt.

Im Hinblick auf die Dichotomie Übernehmen/Ersetzen schlägt Venuti zwei Verfahren vor, die er „Domestication“ und „Foreignisation“ nennt (vgl. Venuti 1998:241). Bei der „Domestication“ werden kulturspezifische Elemente der Ausgangssprache an die Zielsprachenkultur angepasst, während hingegen der Prozess der „Foreignisation“ so definiert wird: „Taking the reader over to the foreign culture, making him or her see the (cultural and linguistic) differences“ (Venuti 1995:4). In der Übersetzungswissenschaft ist die Dichotomie verfremdende vs. einbürgernde Übersetzung schon seit Schleiermacher ein umstrittenes Thema. Für Schleiermacher gibt es zwei Alternativen: „Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen“ (Abhandlung, vorgelesen am 24. Juni 1813, zitiert nach Güttinger 1963:11). Bei der Entscheidung für eines dieser Verfahren spielen neben Adäquatheitskriterien (Zeit, Zweck und Zielgruppe) vor allem der Typ des Ausgangstextes eine entscheidende Rolle (vgl. Schreiber 1993:75). Schreiber unterscheidet dann noch zwischen sprachlicher und kultureller Verfremdung/Einbürgerung (*ibid.*, S. 76), dabei sind auch Mischtypen möglich. M.E. kommen bei der Untertitelung noch zwei weitere Faktoren hinzu, die in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden müssen: die Bildinformation und der Originalton. Durch die unveränderte Übernahme des Originalbilds und –tons ist der verfremdende Effekt bereits gegeben. Das verfremdende Übersetzen ist für die Untertitelung nicht immer zu empfehlen, kulturelle und sprachliche Unterschiede werden bereits durch die Originalfassung

deutlich, der Zuschauer benötigt hier vielmehr eine erklärende, einleuchtende Übersetzung, die es ihm ermöglicht, der Handlung zu folgen. Schwarz führt dazu aus: „The sub-titles therefore do not need to emphasise the foreign aspect of the original work, rather they must act as an interpretation” (Schwarz 2003:1).

Wie wir bei der Korpusanalyse noch sehen werden, ist es aber auch nicht immer sinnvoll, **alle** Elemente in den Kulturraum der Zielsprache zu übertragen: einerseits gerade deswegen, weil das Original präsent ist, andererseits aber auch, weil in der Untertitelung eine gewisse Authentizität aufrechterhalten werden soll. Hier können keine allgemeingültigen Regeln aufgestellt werden, sondern es muss von Fall zu Fall entschieden werden, welches Verfahren angemessen ist.

Tomaszkiewicz schlägt für den Transfer kulturspezifischer Ausdrücke speziell im Hinblick auf die Untertitelung folgende Strategien vor (vgl. Tomasziewicz 2001:238):

Auslassen des kulturspezifischen Ausdrucks, Übernahme des kulturspezifischen Ausdrucks mit oder ohne Erklärung und Ersatz durch äquivalenten Ausdruck in der Zielsprache. Relativ häufig, vor allem im Bereich der Untertitelung, kommt ein Verfahren vor, das Katan als „Chunking“ (Katan 1999:147) bezeichnet und unter das auch das Neutralisieren des kulturspezifischen Ausdrucks fällt.

Auf diese Verfahren soll im Folgenden näher eingegangen werden.

2.5.1 Auslassen des kulturspezifischen Ausdrucks

Dies ist für den Untertitler die einfachste Lösung. Wenn der Kontext ausreicht, um die Aussage trotzdem ohne Sinnverlust zu verstehen, kann diese Möglichkeit durchaus in Betracht gezogen werden.

Tomaszkiewicz führt dazu folgendes Beispiel an:

Originaltext	Untertitel
- Sluchaj, pdobno systawiacie ten music-hall w Syrenie . (Ecoute, il paraît que vous montez ce music-hall à Syrena .)	- Il paraît que vous montez un music-hall.

(aus Tomasziewicz 2001:239)

In diesem Fall ist die Angabe des Ortes für das Verständnis der Handlung nicht von Bedeutung und kann weggelassen werden.

2.5.2 Übernahme der kulturspezifischen Ausdrucks mit oder ohne Erklärung

Dieses Verfahren kann bei Ausdrücken angewandt werden, die keine Entsprechung in der Zielsprache haben, oder auch „pour sauvegarder la couleur locale de l'originale“ (Tomaszkiewicz 2001:240). Diese Wörter bezeichnet man als Entlehnungen (emprunt)¹¹. Hierbei wird zwischen dem orthographisch, phonologisch und morphologisch an die Zielsprache angepassten Lehnwort und dem nicht angepassten Fremdwort, d.h. der vollständigen Übernahme des „AS-signifiants“ unterschieden (vgl. Schreiber 1993:215). Coseriu spricht dann von der Notwendigkeit einer Entlehnung, „wenn eine Sprache für eine bestimmte Bezeichnung überhaupt keine Bedeutung hat“ (Coseriu 1978:24). Koller hält eine Entlehnung für notwendig, „wenn der Übersetzer eine lexikalische Lücke im System der Zielsprache schließen muss“ (Koller ²1983:162). Beim Untertiteln ist diese Strategie allerdings mit Vorsicht anzuwenden, es muss genau überlegt werden, ob der Zu-

schauer mit dieser Entlehnung konfrontiert werden kann, ohne Verständnisproblemen ausgesetzt zu sein. Hier ist es wichtig, das Zielpublikum richtig einzuschätzen und die „kulturelle Kluft“ zwischen Ausgangs- und Zielkultur zu berücksichtigen. Auch das in der Zielkultur vorhandene Hintergrundwissen spielt hier eine große Rolle.

Tomaszkiewicz weist in diesem Zusammenhang auf folgendes Problem hin:

„Dans le transfert linguistique au cinéma, introduire des emprunts peu ou non assimilés dans les dialogues d'arrivée, sans explication, peut bloquer la compréhension. Parfois ces éléments sont certes bien contextualisés, ce qui permet au spectateur de saisir leur sens.“

(Tomaszkiewicz 2001:240)

Sobald ein kulturspezifischer Ausdruck einmal innerhalb eines verständnisschaffenden Kontextes verwendet wird, kann er weiterhin ohne Probleme im Sinne einer Entlehnung verwendet werden (*ibd.*).

Ein Bereich, in dem Entlehnungen heute bei Übersetzungen aus benachbarten Sprachen ins Deutsche sehr häufig vorkommen, sind die Anredeformen (vgl. Schreiber 1993:159). Als möglichen Grund nennt er dafür die unterschiedlichen sprachlichen Normen hinsichtlich der Verwendung von Anredeformen.

Jörn Albrecht untersucht das Problem der Anredeformen im Deutschen und einigen benachbarten Sprachen und kommt zu dem Ergebnis, dass „die Anredeformen im Deutschen eine deutlich geringere Frequenz aufweisen als in den meisten romanischen Sprachen“ (Albrecht 1971:358).

Albrecht spricht von einer „Lücke“ im Deutschen, wenn es sich um einen „echten Anruf“ handelt, „der eindeutig der Erregung der Aufmerksamkeit des Angesprochenen dient und daher meist mit überdurchschnittlichem Stimmaufwand realisiert wird“ (*ibd.*, S. 366).

¹¹ „Entlehnung: Vorgang und Ergebnis der Übernahme eines sprachlichen Ausdrucks aus einer Fremdsprache in die Muttersprache, meist in solchen Fällen, in denen es in der eigenen Sprache keine Bezeichnung für neu entstandene Sachen bzw. Sachverhalte gibt.“ (Bußmann 1990: 213f.)

Ein Beispiel hierzu wäre:

- Monsieur!...Monsieur!... Il est huit heures...
- „Monsieur, Monsieur ! Es ist acht Uhr!“

(aus: Albrecht 1971:366)

Durch die Beibehaltung der Anredeform wird ein gewisser Verfremdungseffekt erzielt (vgl. Schreiber 1993:160). Je nach Kontext muss der Übersetzer die Entscheidung treffen, ob er diesen Verfremdungseffekt erzielen will, oder ob es eher zieltext- und zielgruppengerechter wäre, anders mit der Anrede zu verfahren, sie zum Beispiel wegzulassen.

Manchmal wird nicht nur das Ausgangssprachliche Wort selbst, sondern auch die Ausgangssprachliche Struktur übernommen (vgl. Tomaszewicz 2001:241). Schreiber nennt dies im Gegensatz zur lexikalischen Verfremdung syntaktische Verfremdung (vgl. Schreiber 1993:160).

Nedergaard-Larsen äußert sich dazu folgendermaßen: „Only references to the surrounding culture should have local colour. Linguistic formulations should preferably be exclusively target language wordings, no matter what they refer to“ (Nedergaard-Larsen 1993:214).

Koller nennt die kulturell verfremdende Übersetzung „transferierende Übersetzung“, die er folgendermaßen definiert:

„Die transferierende Übersetzung versucht, AS-Textelemente, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, als solche im ZS-Text zu vermitteln. Schwierigkeiten treten dann auf, wenn die kulturelle Differenz so groß ist, dass beim ZS-Leser die Verstehensvoraussetzungen erst geschaffen werden müssen, die eine adäquate Rezeption ermöglichen. Unter Umständen ist dies nur durch eine kommentierte Übersetzung (Fußnoten, Anmerkungen, erklärende Einleitung) oder durch kommentierende Zusätze (Texterweiterung) zu erreichen.“

(Koller 1984:114)

Bei der Untertitelung ist genau dieser Aspekt das Problem, da durch Platz- und Zeiteinschränkungen keine kommentierenden Zusätze oder gar Fußnoten möglich sind. Um diesem Problem aus dem Weg zu gehen, ist es auch möglich, nur die Erklärung zu verwenden und den kulturspezifischen Ausdruck an sich wegzulassen.

Schreiber nennt dazu ein Beispiel aus *Le Monde* vom 04.01.1983, in dem in der englischen Übersetzung eine Information expliziert wird, die im AS-Text nur durch ein Datum angedeutet ist:

En interrogeant [...] le jeune chômeur sur les changements qu'il attendait du 10 mai [...] on continuait en quelque sorte une campagne électorale souterraine.

The questioning of the young unemployed man on what he expected the advent of a socialist government to change [...] was in a way a continuation of an underhand election campaign.

(Herting 1990:130)

Das Vorwissen über die Bedeutung der Datumsangabe „du 10 mai“, das beim AS-Leser vorausgesetzt werden kann, kann beim ZS-Leser nicht vorausgesetzt werden und muss expliziert werden.

2.5.3 Ersatz durch äquivalenten Ausdruck in der Zielsprache

Bei diesem Verfahren versucht der Untertitler einen äquivalenten Ausdruck in der Zielsprache zu finden. Dieser äquivalente Ausdruck hat zum Ziel, beim Empfänger dieselbe Wirkung hervorzurufen wie sie der ausgangssprachliche Ausdruck beim ausgangssprachlichen Empfänger auslöst.

Tomaszkiewicz unterscheidet bei der Äquivalenz in der Zielsprache zwei Äquivalenztypen: Terminologische Äquivalenz und funktionelle Äquivalenz.

Bei der *terminologischen Äquivalenz* versucht der Untertitler im soziokulturellen Kontext der Zielsprache eine Institution, ein Diplom, eine Funktion oder ein Organ zu finden, die bzw. das dem Original entspricht, z.B. Merrill Lynch → Bourse et Valeurs → die Börse oder Chutes and Ladder → Jeu de l'oie → Mensch ärgere dich nicht (vgl. Tomaszewicz 2001:244).

Diese Übersetzungen verweisen auf vergleichbare soziale Realitäten.

Bei der *funktionellen Äquivalenz* reduziert der Untertitler den ausgangssprachlichen Ausdruck auf seine Funktion innerhalb eines bestimmten Kontextes und versucht dann, einen anderen Ausdruck in der Zielsprache mit derselben oder einer ähnlichen Funktion zu finden.

Hauptziel bei allen Formen der Äquivalenz ist es, beim Zielpublikum dieselbe Wirkung zu erzielen wie beim Ausgangspublikum.

Schreiber nennt diese Methode der Übersetzung „kulturell einbürgernde Übersetzung“ (Schreiber 1993:251) und orientiert sich dabei an Koller, der diese Methode „adaptierende Übersetzung“ nennt und dazu ausführt: „Die Übersetzung integriert den AS-Text in den ZS-Kontext, überführt ihn in die Welt der ZS-Leser“ (Koller 1984:114). Für diese Überführung wird die ranghöchste Invariante jeweils von einem textexternen Faktor (Funktion des denotierten Sachverhalts, Situation, Wirkung etc.) gebildet (vgl. Schreiber 1993:251). Schreiber hält dieses Verfahren im Bereich der literarischen Übersetzung nicht für sinnvoll, da „bei einer solchen Umfeldübersetzung eine wichtige Funktion der literarischen Übersetzung, nämlich die Bereicherung der Zielkultur, praktisch ausgeschlossen ist“ (*ibid.*, S. 252).

2.5.4 Neutralisieren der kulturspezifischen Ausdrucks – Verschieben auf eine andere Ebene

Wie bereits weiter oben angesprochen, fällt unter diesen Aspekt auch der „Ersatz eines Artbegriffs durch einen Gattungsbegriff“ (Markstein 1998:291), die sogenannte „Generalisierung“ (*ibid.*).

Katan beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage nach der Übertragung kulturspezifischer Elemente und schlägt dabei folgendes Verfahren vor: „Chunking“. Er unterscheidet drei Arten von Chunking (vgl. Katan 1999:147ff.):

a) ‚Chunking up‘

Der Übersetzer analysiert den kulturspezifischen Terminus und transferiert ihn in einen allgemeineren Kontext. Ein Beispiel hierfür wäre:

Granny Smith → Apfel → Obst → Lebensmittel

b) ‚Chunking down‘

Hier ist die Strategie umgekehrt, Ausgangspunkt ist ein allgemeiner Begriff, der spezifiziert wird.

Lebensmittel → Obst → Apfel → Granny Smith

c) ‚Chunking sideways‘

Hier wird der Begriff auf der Ebene belassen, aus der er stammt, es wird jedoch versucht, andere Beispiele zu finden, die in der Zielkultur bekannter sind.

Williams-Christbirne → Granny Smith

Birne, Banane, Orange → Apfel

Gemüse, Getreide → Obst

Am häufigsten anzutreffen ist bei der Untertitelung die Methode des „Chunking up“, bei dem der kulturspezifische Ausdruck auf eine allgemeinere Ebene verschoben wird.

2.6 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde die Stellung der Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft ermittelt und Definitionen und Ansätze unterschiedlicher Autoren diskutiert. Nach der Darstellung der Besonderheiten, die bei der Untertitelung anzutreffen sind, und die sie von den klassischen Formen der Translation unterscheiden, wurde auf die Strategien beim Untertitelungsprozess und damit verbundene Probleme eingegangen. Während in Kapitel 2.2 die Konfliktsituation herausgearbeitet wurde, in der sich der Untertitler aufgrund der Besonderheiten der Untertitelung befindet, wurden in Kapitel 2.3 Strategien und Probleme beim Untertitelungsprozess diskutiert.

Ein weiterer Abschnitt wurde den kulturellen Dimensionen und den Strategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente gewidmet. Hier wurden zunächst verschiedene Definitionen aus der Translationswissenschaft, aber auch aus dem Bereich der Interkulturellen Kommunikation angeführt und die Probleme beim Übertragen dieser Elemente diskutiert. Dann wurden einzelne kulturspezifische Elemente und deren translatorische Behandlung fokussiert.

Im nächsten Kapitel sollen anhand eines Korpus ausgewählte Strategien untersucht werden.

3 Korpusanalyse – Untersuchung der deutschen DVD-Untertitel¹² des französischen Spielfilms „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“

3.1 Wahl des Films

Der Film wurde vor allem deshalb als Korpus herangezogen, da er viele Beispiele enthält, die hervorragend die verschiedenen Strategien beim Untertiteln illustrieren. Der Film spielt in Frankreich, in Paris, und ist reich an kulturspezifischen Elementen, deren Untersuchung im Hinblick auf die Untertitelung besonders aufschlussreich ist. Im Hinblick auf die Sprache ist festzustellen, dass der Film, der erst vor kurzem herausgekommen ist (2001) und im Jahr 1997 spielt, eine aktuelle Sprache verwendet. Ein weiterer Grund für die Wahl dieses Films war das Vorhandensein vieler verschiedener Rollen aus den unterschiedlichsten sozialen Schichten (z.B. Gemüsehändler, Schriftsteller, Kellnerin, Concierge, Künstler) mit sehr unterschiedlichen Charakteren und daher die Existenz verschiedener Sprachstile, Soziolekte und Idiolekte. Ein besonderes Merkmal dieses Films stellt der Erzähler dar, der sich wie ein roter Faden durch den ganzen Film zieht und immer wieder im Stil eines Geschichtenerzählers die Handlung kommentiert. Es schien mir in diesem Zusammenhang besonders interessant zu erforschen, ob und wie es dem Untertitler gelungen war, diese unterschiedlichen Elemente im Untertitel zu erhalten. Leider konnten dabei nicht alle auftretenden Phänomene einer eingehenden Analyse unterzogen werden, da sonst der praktische Teil der Arbeit zu umfangreich geworden wäre. Es wurde daher versucht, die wichtigsten, bzw. an-

¹² Die durchgeführte Analyse bezieht sich ausschließlich auf die deutschen Untertitel der DVD-Fassung. Die Untertitel für den Kinofilm unterscheiden sich von den Untertiteln der DVD-Fassung, den Grund dafür nennt uns Untertitlerin Almut Frühauf, die die deutschen Untertitel für die DVD-Fassung des untersuchten Films anfertigte, im Anhang.

schaulichsten Elemente des Korpus zu einer sorgfältigen Untersuchung heranzuziehen und daraus Tendenzen abzuleiten.

3.2 Inhalt des Films



Die schüchterne Amélie Poulain lebt in ihrer eigenen Welt und hat einen ausgeprägten Sinn für die kleinen, schönen Dinge des Lebens. Zufällig findet sie in ihrer Wohnung eine Kiste, in der vor Jahrzehnten ein Junge seine Kindheitsschätze versteckte. Anonym lässt sie die Schachtel ihrem Besitzer, der inzwischen das Rentenalter erreicht hat, wieder zukommen und beschließt, von nun an wie eine gute Fee in das Leben ihrer Mitmenschen einzugreifen. So schenkt sie zum Beispiel ihrer Hauswirtin neuen Lebensmut, verkuppelt die Menschen in dem Café, in dem sie als Bedienung arbeitet, schickt den Gartenzwerg ihres Vaters auf eine abenteuerliche Weltreise und rächt den schüchternen Gemüsehändler, der von seinem Chef drangsaliert wird. Aber wenn es um ihr eigenes Glück geht, verlässt die zauberhafte Amélie der Mut. Als sie sich in den geheimnisvollen Nino verliebt und ihn aus der Ferne anhimmelt, braucht auch sie Schützenhilfe von einem wahren Freund....¹³

¹³ Aus: <http://www.aredvd.de/dvdreviews/diefabelhafteweltderamelie.shtml> (Stand 13.06.03)

3.3 Übersetzungsstrategien und –probleme

In diesem Kapitel sollen die verwendeten Strategien beim Untertiteln des Films „Le fabuleux destin d'Amélie Poulain“ analysiert werden und dabei entstehende Probleme aufgezeigt werden. In Kapitel 3.3.1 werden zunächst die Strategien zur Textverkürzung, die am häufigsten im Korpus anzutreffen waren, und damit verbundene Probleme erläutert, in Kapitel 3.3.2 wird die Behandlung kulturspezifischer Elemente fokussiert.

3.3.1 Strategien zur Textverkürzung und damit verbundene Probleme

3.3.1.1 Condensation

Unter diesen Begriff fallen alle Strategien zur Textverkürzung, bei denen durch Eliminierung intrasemiotisch und intersemiotisch redundanter Elemente Semantik und Stil der Aussage trotz Kürzung größtenteils beibehalten werden konnten. Durch den Transfer der gesprochenen Sprache in die Schriftsprache wurden intrasemiotische Redundanzen automatisch eliminiert, ohne dass die Aussage dabei an Kohärenz verliert. Intersemiotisch redundante Elemente brauchten nicht untertitelt zu werden, da sie über den visuellen Kanal zum Zuschauer gelangen.

Beispiele für intersemiotische Redundanz:

Originaltext

(1) Amélie a six ans. Comme toutes les petites filles, elle aimerait que son père la serre dans ses bras de temps en temps. Mais il n'a de contact physique avec elle qu'au cours de l'examen **médical** mensuel.

Untertitel

Amélie ist 6. Wie alle kleinen Mädchen wünscht sie sich, dass ihr Vater

sie ab und zu in den Arm nimmt. Aber physischen Kontakt haben sie nur

bei der **monatlichen Untersuchung**.

Folgende Bildinformation liegt vor:



Abb. 3.3.1.1: Szene aus „Le fabuleux destin d'Amélie Poulain“ mit Rufus und Flora Guiet

Originaltext

(2) Philomène aime le bruit du *bol d'eau du chat* sur le carrelage.

(3) Vingt-six minutes plus tard, Amélie arrive *au photomaton* de la gare de l'Est.

Untertitel

Philomène mag den Ton des *Napfes* auf den Fliesen.

26 Minuten später erreicht Amélie den Gare de l'Est.

In Beispiel (1) wurde „examen médical mensuel“ mit „monatliche Untersuchung“ übersetzt, da aus dem Bildkontext ersichtlich wird, dass es sich um eine ärztliche Untersuchung handelt. Es erfolgt also keinerlei Sinnverlust für den deutschen Zuschauer.

In Beispiel (2) ist ebenfalls aus dem Bildkontext ersichtlich, dass es sich um den Wassernapf für die Katze handelt, man sieht den Napf, gefüllt mit Wasser, und die Katze.

In Beispiel (3) ist der Untertitel etwas ungenauer als der Originaltext. Es ist aber durch den Bildkontext ersichtlich, dass Amélie den Fotofix-Automaten erreicht, insofern liegt hier auch kein Verlust auf semantischer Ebene für den deutschen Zuschauer vor.

Wie bereits weiter oben erwähnt, können durch den Transfer der gesprochenen Sprache in die Schriftsprache manche Elemente, die charakteristisch für gesprochene Sprache sind, aufgrund intrasemiotischer Redundanzen ohne großen Sinnverlust eliminiert werden.

Beispiele für intrasemiotische Redundanz:

Wiederholungen:

Originaltext	Untertitel
(4) Raphael Poulain <i>n'aime pas</i> : ... - il <i>n'aime pas</i> surprendre sur ses sandales ...	Was Raphael Poulain nicht mag : ... verächtliche Blicke auf seine Sandalen
(5) Mme Suzanne, <i>Mme Suzanne</i> , ...	Madame Suzanne?
(6) <i>Elle est grande ? Elle est petite ?</i> <i>Elle est blonde ? Elle est brune ?</i>	Groß? Klein? Blond? Braun?

Ein häufiges Merkmal der französischen gesprochenen Sprache ist die doppelte Verwendung eines Pronomens, um dieses Pronomen besonders zu betonen. Im Untertitel kann dies wegfallen:

Originaltext

Untertitel

(7) *Vous, vous* avez besoin d'un petit vin chaud à la cannelle.

Sie brauchen einen Schluck Glühwein mit Zimt.

(8) Avant qu'on ait l'épicerie, *lui*, il était poinçonneur dans le métro...

Bevor wir den Gemüseladen hatten, war er Kartenknipser in der Métro.

Auch Interjektionen und Füllwörter können wegfallen:

Originaltext

Untertitel

(9) *Ah* non, merci.

Nein danke.

(10) *Ah*, une minute l'Amélie-mélo...Fais pas bon être pressée, ces temps-ci...

–Moment, immer mit der Ruhe!

(11) *Ah, bah...* Comme vous voulez...

Wie Sie wollen.

(12) Vous me désirez? *Hum* ... vous désirez?

Möchten Sie mich... möchten Sie was ?

3.3.1.2 Decimation

Unter dieser Strategie kann man alle Textkürzungen zusammenfassen, bei der aufgrund schneller Redegeschwindigkeit Textstellen entweder gekürzt oder ganz weggelassen werden.

Beispiele:

Originaltext	Untertitel
(13) Ce rire c'est celui du mari de la fleuriste.	Das ist der Florist, der so lacht.
(14) Dans la vitrine de la pâtisserie, il y a des sucettes Pierrot Gourmand.	Die Bäckerei hat Gourmand-Lutscher.
(15) Elle lui donnerait rendez-vous à une terrasse pour lui rendre son album, et en quelques minutes, elle saurait si ça vaut le coup de continuer à rêver ou non.	Sie würde sich mit ihm verabreden, ihm sein Album zurückgeben und wüsste, ob es sich lohnt, weiter zu träumen.
(16) Excusez- moi. J'ai trouvé cet album dans la rue, et...	-Ich habe dieses Album gefunden und...

In Beispiel (13) und (14) ist der Untertitel ungenauer als der Originaltext: im Original ist es der Mann der Floristin, der im Untertitel zum Floristen wird und im Original gibt es in der Vitrine der Bäckerei die Lutscher, während hingegen im Untertitel nur gesagt wird, dass es in der Bäckerei Gourmand-Lutscher gibt. Der Name Pierrot fällt dabei ganz weg. Hierbei entstehen aber keinerlei Nachteile für den Zuschauer, da diese Ungenauigkeiten keinen Einfluss auf das Verständnis der Handlung haben.

In Beispiel (15) und (16) konnten die Ortsangaben „à une terrasse“ und „dans la rue“ nicht erhalten werden, diese Informationen gehen für den deutschen Zuschauer verloren. Für das Verständnis der Handlung sind diese Informationen nicht unbedingt nötig.

3.3.1.3 Deletion

Diese Strategie umfasst das Auslassen von Elementen aufgrund hoher Sprechgeschwindigkeit. Hiervon sind meist Grußformeln, Konnektoren und Wiederholungen betroffen.

Originaltext

Untertitel

(17) *Bonjour*, je cherche Dominique Bredoteau.

-Ich suche Dominique Bredoteau.

(18) *Mais* pourquoi tu ne profiterais pas de ta retraite pour voyager ?

Warum genießt du deine Rente nicht?

(19) UNE CLIENTE

Vous devriez pas, Monsieur Collignon, c'est pas sa faute...

-Das dürfen Sie nicht.
Er kann ja nichts dafür.

COLLIGNON

Ah ça, vous avez raison Madame Cauchoix, c'est pas de sa faute.

-Sie haben Recht!

In Beispiel (17) wurde die Grußformel „Bonjour“ nicht übersetzt. Beispiel (18) ist ein Beispiel für das Weglassen eines Konnektors. Dies hat keine negativen Konsequenzen für den deutschen Zuschauer. In Beispiel (19) wird die Aussage stark gekürzt, es wurden nicht nur Anredeformen und Eigennamen weggelassen, sondern auch „Ah ça“, ein typisches Element für die gesprochene Sprache, und der Satzteil „c'est pas de sa faute“, da dieser die Aussage vom vorhergehenden Untertitel nur wiederholt. Hier sind zwar keine Verluste auf semantischer Ebene zu beklagen, aber durch die starke Neutralisierung des Textes geht für den deutschen Zuschauer auf stilistischer Ebene etwas verloren.

3.3.1.4 Paraphrase

Originaltext

(20) C'est justement pour éviter de dire des foutaises qu'on parle de la pluie et du beau temps.

(21) Je commençais à me demander s'il avait pas gagné un cochon à la foire aux jambons.

(22) ...et la femme du voisin, dans le coma depuis des mois, a en réalité choisi d'effectuer d'une traite, la totalité de ses heures de sommeil.

Untertitel

Man will nur keinen Unsinn reden.

Ich dachte schon, er mästet ein Schwein!

Die Nachbarsfrau liegt nicht im Koma, sondern nimmt allen Schlaf auf einmal.

In Beispiel (20) wird die Aussage paraphrasiert, gleichzeitig wird dabei der zweite Teil des französischen Satzes weggelassen, die Kerninformation wird aber im Untertitel übertragen.

Beispiel (21) ist eine Äußerung des Gemüsehändlers Collignon, er spricht sehr schnell, daher konnte seine Aussage nicht wortgetreu in den Untertitel übernommen werden. Der Untertitel ist nicht ganz so witzig wie das Original, hierbei sind Verluste für den deutschen Zuschauer zu beklagen, da der Sprachstil Collignons im Untertitel nicht übertragen wird.

In Beispiel (22) wird das Original nicht nur paraphrasiert, sondern gleichzeitig auch vereinfacht. Dies geschah wohl zugunsten einer besseren Lesefreundlichkeit. Der Inhalt der Aussage wird auch nicht vollständig übertragen (die Zeitangabe „depuis des mois“ fällt einer „Deletion“ zum Opfer), es sind hier eindeutig auch Verluste auf stilistischer Ebene zu verzeichnen.

Ein weiteres Beispiel für die Umformulierung des Originals ist das Verwenden von Pronomen im Zieltext, wenn im Ausgangstext ein Substantiv verwendet wird. Hierbei hilft oft der visuelle Kontext, eventuell entstehende semantische Lücken zu füllen.

Beispiele:

Originaltext

Untertitel

(23) *Le père d'Amélie*, ancien médecin militaire, travaille aux Etablissements thermaux d'Enghien-les Bains.

Ihr Vater, Militärarzt a. D., arbeitet im Thermalbad von Enghien-les-Bains.

(24) Privée du contact des autres enfants, ballottée entre la fébrilité de sa mère et la distance glaciale de son père, *Amélie* n'a de refuge que dans le monde qu'elle invente.

Ohne Kontakt zu anderen Kindern, zwischen der Hektik ihrer Mutter und der eisigen Kälte ihres Vaters, flüchtet *sie* sich in ihre Fantasiewelt.

(25) A l'âge où *Amélie* était privée du contact des autres enfants, le petit *Nino*, lui, s'en serait bien passé.

Er hätte gern auf den Kontakt mit anderen Kindern verzichtet.

In Beispiel (23), (24) und (25) werden Substantive und Eigennamen durch Pronomen ersetzt, um Platz einzusparen. Der außerlinguistische Kontext hilft beim Verständnis der Aussage.

3.3.1.5 Vereinfachte Syntax und einfaches Vokabular

Wie im theoretischen Teil bereits angesprochen wurde, ist es aufgrund der Lesefreundlichkeit besser, einfache Sätze zu gestalten und einfaches Vokabular zu verwenden.

Ein Verfahren zur Vereinfachung langer Sätze besteht darin, den langen Satz in mehrere kurze Sätze aufzuteilen:

Beispiele:

Originaltext

(26) A la même seconde, à la terrasse d'un restaurant, à deux pas du Moulin de la Galette le vent s'engouffrait comme par magie sous une nappe, faisant danser les verres, sans que personne ne s'en aperçoive...

(27) Quelques jours plus tard, réalisant que le voisin s'est moqué d'elle, Amélie décide de se venger.

Untertitel

Genau in dieser Sekunde blies der Wind auf der Terrasse eines Restaurants bei der Moulin de la Galette unter eine Tischdecke und ließ die Gläser tanzen.

Niemand bemerkt es.

Einige Tage später wird klar, dass der Nachbar sie aufgezogen hat. Amélie beschließt, sich zu rächen.

Weitere Beispiele für die Vereinfachung von Ausdrücken sind:

Originaltext

(28) C'est sa mère qui lui tient lieu de préceptrice.

(29) ... mais le résultat n'a pas été à la hauteur de ses espérances

Untertitel

[...] ihre Mutter gibt ihr Unterricht

aber es war nicht so, wie sie dachte.

Im Französischen werden eher elegante Wendungen verwendet, während im Deutschen der Ausdruck neutral wiedergegeben wird. Hier müssen Verluste auf stilistischer Ebene zugunsten der Lesefreundlichkeit hingenommen werden.

3.3.2 Kulturspezifische Elemente

Dieser Film ist reich an kulturspezifischen Elementen, die eine echte Herausforderung für den Untertitler darstellen. Bereits in monosemiotischen Texten stellen diese Elemente oft ein Übersetzungsproblem dar. Bei der Übersetzung eines polysemiotischen Werkes ergibt sich noch das zusätzliche Problem des visuellen Kanals, durch den der Untertitler stark eingeschränkt werden kann, da er zum Beispiel eine bildhafte idiomatische Redewendung, deren Inhalt auch visuell dargestellt wird, nicht einfach mit einer inhaltlich entsprechenden Redewendung in der Ausgangssprache, die aber ein anderes Bild enthält, ersetzen kann. Dies würde zu Inkohärenz zwischen Bild und Untertitel führen.

Bei der Analyse der Untertitel soll nun auf kulturspezifische Elemente des französischen Kulturkreises eingegangen werden. Daneben sollen auch – als kulturkreisgebundene und für translatorisches Handeln relevante Komponenten (vgl. Kupsch-Losereit 2002:97) – idiomatische Redewendungen¹⁴ und Sprachspiele untersucht werden.

Zunächst werden die angewandten Strategien zur Übertragung dieser Elemente untersucht und dann die damit verbundenen Probleme aufgezeigt.

¹⁴ Auf die genaue Unterscheidung von Redewendungen, sprichwörtlichen Redensarten und Sprichwörtern, wie sie in der Literatur oft getroffen wird, kann hier leider nicht eingegangen werden. Diese Phänomene sollen hier deshalb alle unter dem Begriff **idiomatische Redewendung** zusammengefasst werden.

Als kulturspezifische Elemente sollen im Rahmen dieser Untersuchung folgende Elemente gelten: Realia, Eigennamen, idiomatische Redewendungen, Sprachspiele, Reime, Lieder, Währung und Anredeformen.

Auf allgemeine Strategien bei der Übertragung kulturspezifischer Elemente wurde bereits in Kapitel 2.5 eingegangen, jetzt sollen anhand des Korpus die verwendeten Strategien genauer betrachtet und anhand von Beispielen belegt werden.

3.3.2.1 Realia

Als Realia sollen alle kulturspezifischen Elemente der Ausgangskultur angenommen werden, die auf Gegenstände und Einrichtungen des französischen Kulturkreises verweisen und in einem anderen Kulturkreis nicht existieren. Auch Eigennamen dieser Einrichtungen zählen dazu, der Übersichtlichkeit halber werden Eigennamen von Orten und Personen im nächsten Abschnitt getrennt behandelt.

Originaltext

Untertitel

(30) Amandine Poulain aime : les costumes des patineurs artistiques sur TF 1

Was Amandine Poulain mag: die Kostüme der Eiskunstläufer im *Fernsehen*

(31) Vous ne savez pas ce que j'ai trouvé, dans le camion ? Le *catalogue des "trois Suisses"* ouvert au chapitre des nuisettes.

Im Lieferwagen fand ich einen *Katalog!*
Die Nachtwäsche war aufgeschlagen!

(32) Un *tacotac*, s'il vous plaît

-Ein *Rubbellos*, bitte.

Im Beispiel (30) wurde *TF1* mit *Fernsehen* übersetzt, es handelt sich hierbei um eine Neutralisierung des kulturspezifischen Ausdrucks und eine Verschiebung auf eine allgemeinere Ebene. Die Übersetzung ruft bei dem Zuschauer dieselbe Wirkung hervor wie das Original. Die Tatsache, dass *Fernsehen* ein allgemeinerer

Begriff ist als *TF1*, hat in diesem Zusammenhang keine Auswirkungen auf das Verständnis des Zuschauers, der Akzent liegt hier nicht auf dem Namen des Fernsehsenders, sondern wird nur exemplarisch gebraucht. Katan (1999) würde hier von „Chunking up“ sprechen, da der ausgangssprachliche kulturspezifische Ausdruck in einen allgemeineren Kontext transferiert wird.

Genauso verhält es sich mit *3 Suisses* und *Katalog* in Beispiel (31). Auch hier wird der kulturspezifische Ausdruck in einen allgemeineren Kontext transferiert, was keinerlei Auswirkung auf die Funktion des Elements hat, da die Bezeichnung *3 Suisses* nur exemplarischen Charakter hat.

Andere Möglichkeiten, diese kulturspezifischen Elemente in diesem Zusammenhang zu übersetzen, wären hier eher unangebracht. Man könnte zum Beispiel den kulturspezifischen Ausdruck übernehmen, dies aber würde den deutschen Zuschauer nur unnötig verwirren, denn nicht jeder kennt *TF1* und *3 Suisses* und wüsste damit etwas anzufangen. Ebenso unangebracht wäre es in diesen Fällen, eine Entsprechung im Deutschen auszuwählen, d.h. den Ausdruck durch ein deutsches Kulturspezifikum zu ersetzen (z.B. *ARD* für *TF1* oder *Quelle* für *3 Suisses*), da in dem Film durchaus deutlich wird, dass er in Frankreich spielt und es daher für das Zielpublikum unlogisch ist, dass es dort *ARD* oder *Quelle* gibt. Die gewählte Methode ist also hier am besten.

Tacotac in Beispiel (32) ist der Name für ein bestimmtes Rubbellos, im Untertitel wurde dieser Ausdruck auch auf eine allgemeinere Ebene transferiert, was keinerlei negative Auswirkung auf das Verstehen der Handlung für den deutschen Zuschauer hat.

Manchmal können kulturspezifische Ausdrücke auch einfach übernommen werden:

Originaltext**Untertitel**

(33) Vous savez ce qui est arrivé à la *concierge* ce matin ?

Wissen Sie, was der *Concierge* heute passiert ist?

(34) Dans ce monde, les disques vinyles sont fabriqués comme des *crêpes*.

Dort werden Schallplatten wie *Crêpes* hergestellt.

(35) Avant qu'on ait l'épicerie, lui, il était poinçonneur dans le *métro*...

Bevor wir den Gemüseladen hatten, war er Kartenknipser in der *Métro*.

Der Grund für die Übernahme dieser kulturspezifischen Elemente ist wohl, dass man davon ausgehen kann, dass diese Ausdrücke und deren Bedeutung dem deutschen Publikum bekannt sind. Die Überprüfung, ob diese Wörter in einem deutschen Wörterbuch zu finden sind, verläuft positiv, alle drei Wörter sind aufgeführt (vgl. Wahrig⁷2000).

In Beispiel (34) hilft außerdem der visuelle Kontext, die Bedeutung zu erschließen, da im Film gezeigt wird, wie diese Schallplatten/Crêpes hergestellt werden.

An anderen Stellen wurden kulturspezifische Elemente auch ganz weggelassen:

Originaltext**Untertitel**

(36) Quand elle était jeune, elle était danseuse équestre à *Médrano*.

Früher war sie Zirkusreiterin.

(37) Le sac appartenait à la cargaison du "*Malabar Français*", un avion victime d'un crash sur le fin des soixantes".

Der Sack war an Bord eines *Flugzeuges*, das Ende der 60-er Jahre abgestürzt war.

In Beispiel (36) ist der Name des Zirkus „Médrano“ weggelassen worden. Dies geschah wahrscheinlich einerseits aus Platz- und Zeitmangel, andererseits vielleicht auch deswegen, weil der Name „Médrano“ dem deutschen Zuschauer nicht sehr viel sagt. An einer späteren Stelle taucht der Name Médrano noch einmal im Dialog auf, wird aber im Untertitel erneut weggelassen. Für den deutschen Zuschauer ergeben sich daraus keine negativen Konsequenzen. Für das Verständnis der Handlung ist es ausreichend zu wissen, dass Suzanne einmal in einem Zirkus gearbeitet hat, der Name spielt dabei keine Rolle.

In Beispiel (37) wird der Name des Flugzeugs „Malabar Français“ im Untertitel nicht erwähnt. Im Originaltext wird für den Zuschauer erklärt, was das für ein Flugzeug ist. Im Untertitel wird nur die Erklärung übernommen. Grund für die Eliminierung waren wohl Platz- und Zeitmangel.

3.3.2.2 Eigennamen (Orte, Personen)

Im Bezug auf das Verfahren zur Übertragung der Eigennamen lassen sich folgende Strategien erkennen:

Unveränderte Übernahme von Eigennamen

Originaltext

(38) Au même instant, au 5^{em} étage de *28 avenue Trudaine* dans le 9^{em} arrondissement, *Eugène Colère*, de retour de l'enterrement de son meilleur ami *Emile Maginot*, en effaçait le nom de son carnet d'adresses...

Untertitel

Im selben Moment, im 5. Stock der *Avenue Trudaine 28*, im 9. Bezirk, radiert *Eugène Colère* den Namen seines Freundes *Emile Maginot*

nach dessen Beerdigung aus seinem Telefonbuch.

- | | |
|---|--|
| (39) Au même instant, au 108 de la rue Lecourbe, un homme quitte son domicile. | Zur gleichen Zeit verlässt ein Mann seine Wohnung in der <i>Rue Lecourbe 108</i> . |
| (40) Souvent, le weekend, Amélie prend le train <i>gare du Nord</i> , pour aller rendre visite à son père. | Am Wochenende fährt Amélie oft mit dem Zug vom <i>Gare du Nord</i> zu ihrem Vater. |
| (41) Toujours à la même seconde, un spermatozoïde pourvu d'un chromosome X, appartenant à <i>Mr. Raphaël Poulain</i> , se détachait du peloton pour atteindre un ovule appartenant à <i>Mme Poulain</i> , née <i>Amandine Fouet</i> . | Immer noch zur gleichen Zeit trifft ein Spermium mit einem X-Chromosom,
das von <i>Monsieur Raphael Poulain</i> stammt,

auf eine Eizelle von <i>Madame Poulain</i> ,

geborene <i>Amandine Fouet</i> . |

Meistens wurden Eigennamen von Orten (Beispiel 40), Straßen (Beispiel 38 und 39) und Personen (Beispiel 38 und 41) übernommen, was darauf zurückzuführen ist, dass die Handlung in Frankreich abläuft, und der deutsche Zuschauer demzufolge auch französische Namen und Straßennamen erwartet. Bei den Straßennamen wurde nur ein Detail verändert: Im Französischen ist es üblich, die Hausnummer vor den Straßennamen zu stellen und diesen dann nach einem Komma hinzuzufügen, während hingegen im Deutschen die Hausnummer ohne Komma dem Straßennamen folgt. Diese länderspezifische Besonderheit wurde in den Untertiteln berücksichtigt. Anhand Beispiel (41) sieht man, dass nicht nur die Eigennamen übernommen wurden, sondern auch die Anrede „Madame“ und „Monsieur“. Auf diesen interessanten Aspekt kommen wir später noch zurück und gehen näher darauf ein.

*Übersetzen von Eigennamen***Originaltext****Untertitel**

(42) Le seul ami d'Amélie s'appelle
"Le cachalot".

Pottwal, Amélies einziger Freund,
...

(43) Ma vie s'est arrêtée et *Lion
noir*, lui, il s'est laissé mourir de
chagrin.

Und "*Schwarzer Löwe*"
ist vor Kummer eingegangen.

Die Namen der Haustiere (Cachalot und Lion Noir) wurden wörtlich ins Deutsche übersetzt (Pottwal und Schwarzer Löwe), wobei der Name des Hundes „Lion Noir“ eine Anspielung auf die Marke einer französischen Schuhcreme ist. Aus Interviews mit dem Regisseur Jean-Pierre Jeunet¹⁵ war zu erfahren, dass der Hund deswegen „Lion Noir“ genannt wurde, weil er immer über die Schuhe fuhr und diese dabei mit seinem Fell polierte. Diese Szenen wurden herausgeschnitten, die Anspielung ist damit nicht mehr so deutlich und braucht deswegen auch nicht unbedingt für den deutschen Zuschauer wiedergegeben zu werden. Allerdings geht für den deutschen Zuschauer doch etwas verloren, und zwar erlebt er nicht den „Schmunzeleffekt“, den der französische Zuschauer (vorausgesetzt, er kennt die Marke „Lion Noir“) beim Erfahren des Hundenamens und beim Erkennen der Anspielung erlebt.

¹⁵ Vgl. Audiokommentar des Regisseurs Jean-Pierre Jeunet auf der DVD.

3.3.2.3 Idiomatische Redewendungen, Sprachspiele¹⁶, Reime

Ein interessanter Aspekt und zugleich eine übersetzerische Herausforderung bei der Untertitelung dieses Films sind die idiomatischen Redewendungen und Sprachspiele, die – bedingt durch reichliche Verwendung von Umgangssprache – zahlreich vorhanden sind.

Sprachspiele und Reime

Ganz am Anfang wird ein Satz verwendet, der zu Schwierigkeiten beim Übersetzen führen kann.

Originaltext

(44) AMELIE (*lisant*)

Les poules couvent souvent au couvent...

LA MERE

Très bien...

AMELIE

...souve au couve...

LA MERE

Nooon...

Untertitel

Am Montag...

geht der Monteur auf Montage.

Am Montag geht...

-Sehr gut!

der Monteur auf Montage.

-Nein!

¹⁶ Als Sprachspiel soll nach Koller jegliche „spielerische Verwendung einzelsprachspezifischer Ausdrucksmöglichkeiten“ (Koller ²1983:170) gelten.

Folgende Bildinformation liegt vor:



Abb. 3.3.2.3 Szene aus „Le fabuleux destin d'Amélie Poulain" mit Lorella Cravotta und Flora Guiet

Die Mutter liest den Satz laut vor, Amélie muss ihn wiederholen. Im Französischen liegt die Besonderheit dieses Satzes darin, dass Wörter enthalten sind, die zwar über dieselbe Endung verfügen, diese aber nicht gleich ausgesprochen wird: Les poules **couvent souvent** au **couvent**. Amélie macht beim Lesen dieses Satzes einen Fehler, indem sie alle drei Wörter gleich ausspricht: [ku:v] [su:v] ... [ku:v].

Primat der Übersetzung ist hier die funktionelle Äquivalenz. Es wäre auf keinen Fall sinnvoll, die wörtliche Bedeutung des Satzes (Die Hühner legen oft im Kloster Eier) bei der Übersetzung zu verwenden. Dies würde zu Inkohärenz führen. Vielmehr muss hier ein deutscher Satz gefunden werden, der dieselbe Besonderheit wie der französische Satz aufweist. Der Satz muss auf seine Funktion reduziert werden, die hier wichtiger ist als die Bedeutung von Einzelexemen. Der Untertitel lautet: *Am Montag geht der Monteur auf Montage*. Hier ist zwar kein absolut identisches Phänomen vorzufinden, denn der Satz enthält keine Wörter, die über dieselbe Endung verfügen, funktionelle Äquivalenz ist trotzdem gegeben, da Montag und Montage auch auf verschiedene Art und Weise ausgesprochen

werden und von einem Kind in diesem Alter eventuell falsch ausgesprochen werden. Der Untertitel kann insofern als gelungen angesehen werden.

Ein weiteres Beispiel für Funktionsäquivalenz ist folgendes:

Originaltext

(45) Collignon...crêpe chignon.
Collignon...Face de fion !
Collignon...Tête à gnon !!!

Untertitel

Collignon, Champignon.
Collignon, dumm wie'n Floh.
Collignon, Dreck im Klo.

Der Witz bei dem Sprachspiel im Französischen liegt im Reim. Lucien, der geistig etwas träge ist, spielt mit dem Namen seines Chefs „Collignon“ und versucht, unsinnige, lustige Reime zu bilden. Im Deutschen muss also auch ein Ausdruck gefunden werden, der die Funktion „unsinniger, lustiger Reim auf Collignon“ erfüllt. Dabei kommt es nicht auf die wörtliche Übertragung der ausgangssprachlichen Elemente an.

Idiomatische Redewendungen

Ein Beispiel für eine idiomatische Redewendung im Korpus ist der Ausdruck „pleurer comme une Madeleine“. Der Ursprung dieser Redewendung geht auf Maria Magdalena (frz. Madeleine) zurück, die am Grab Jesu viele Tränen vergießt und bedeutet, dass jemand viel weint¹⁷. Im Film heißt die Concierge Madeleine, sie bricht ständig in Tränen aus, weil ihr Mann vor einiger Zeit tödlich verunglückt ist und sie fragt Amélie, ob sie die Redewendung kennt:

¹⁷ Vgl. http://www.beimadeleine.de/start_fr/name/name01.html (Stand 13.06.03)

Originaltext

(46) Je m'appelle Madeleine Wallace.
On dit *pleurer "comme une madeleine"*, Ah ? C'est comme ça qu'on dit ?

Untertitel

Sie wissen, ich heiÙe Madeleine Wallace.
Und man sagt:

"Sie weint wie Madeleine". Oder nicht?

Im Deutschen gibt es die Redewendung wörtlich übersetzt nicht, es gibt eine ähnliche Redewendung, die zwar formal der französischen sehr ähnlich ist, da sie auch einen Vergleich beinhaltet, die jedoch einen etwas anderen Sinn hat: *Heulen wie ein Schlosshund*. Diese Redewendung bedeutet, dass „jemand [laut und] heftig weint“ und kommt daher, dass „die lang gezogenen Laute, die ein Hund auf einem Schloss (auf einer Anhöhe) von sich gibt, weithin hörbar sind“ (Duden 1998:333). Eine deutsche Redewendung, die der französischen semantisch näher steht, wäre zum Beispiel folgende: „Nahe am Wasser gebaut haben“. Laut Duden verwendet man diesen Ausdruck, wenn jemand sehr leicht in Tränen ausbricht (vgl. Duden 1998:783). Diese Redewendung würde die französische Redewendung adäquat wiedergeben, der Witz im Französischen liegt allerdings darin, dass die Concierge Madeleine heißt und die Redewendung auf sie, bzw. ihren Namen anwendbar ist. Mit der deutschen Redewendung ist das nicht möglich. Es muss also eine andere Lösung gefunden werden.

Im Untertitel wird die wörtliche Übersetzung verwendet:

Und man sagt: „Sie weint wie Madeleine“.

Damit geht ein Teil des gewollten Effekts verloren, da es im Deutschen diese Redewendung nicht gibt. Der französische Zuschauer (oder derjenige, der der französischen Sprache mächtig ist) hat in diesem Fall einen klaren Vorteil dem deutschen Zuschauer gegenüber. Der deutsche Zuschauer wird sich auf jeden Fall wundern, dass er die Redewendung nicht kennt. Wenn Gottliebs Behauptung stimmt, dass der Zuschauer auf eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung Wert legt (vgl. Gottlieb 1994b:268), kann man hier von einer gelungenen Über-

setzung sprechen. Meiner Meinung nach trifft dies nur für einen Zuschauer zu, der das Original mehr oder weniger versteht, ein Zuschauer, der auf die Untertitel als Übersetzungshilfe angewiesen ist, bevorzugt wahrscheinlich eher eine idiomatische Übersetzung, da er den „feedback-effect from the original“ (Gottlieb 1994b:268) nicht hat.

Andere idiomatische Redewendungen werden entweder weggelassen oder neutral wiedergegeben, wie folgende Beispiele zeigen sollen:

Originaltext

Untertitel

(47) Oh la là, ma petite fille, *vous me posez une colle*. En cinquante, j'avais deux ans.

-Oh la là! Da war ich ca. 2 Jahre alt.

(48) Pourquoi aller se faire photographe régulièrement *aux quatre coins* de la ville, si c'est pour jeter les clichés juste après..?

Wieso lässt sich jemand *überall* in der Stadt fotografieren und wirft die Bilder dann gleich weg?

In Beispiel (47) wird der ganze Satz „Oh la là, ma petite fille, vous me posez une colle“ auf „Oh la là!“ verkürzt. Der Ausdruck „Oh la là“ ist auch in Deutschland bekannt. Es ist zu vermuten, dass er aufgrund des „Lokalkolorits“ belassen wurde.

In Beispiel (48) wurde der bildhafte Ausdruck „aux quatre coins“ im deutschen Untertitel in der neutralen Form „überall“ wiedergegeben. Es würde auch im Deutschen einen Ausdruck geben, der sogar dasselbe Bild verwendet: „an allen Ecken [und Enden]“ (vgl. Duden 1998:165), der aber wahrscheinlich aus Platz- und Zeitgründen nicht gewählt wurde.

Ein weiteres Beispiel für die Neutralisierung idiomatischer Redewendungen ist folgendes:

Originaltext

(49) C'est ça... il vous dédicace son manuscrit et vous *passez l'éponge* sur son ardoise..!

Untertitel

Er gibt Ihnen sein Manuskript und Sie *vergessen* dafür seine Schulden.

In diesem Beispiel wurde der Ausdruck „passer l'éponge sur son ardoise“ mit „seine Schulden vergessen“ wiedergegeben, was seiner Bedeutung entspricht. Die im Deutschen ähnliche Wendung „Schwamm drüber!“ ist invariant, das heißt, sie wird nur in dieser Form verwendet und bedeutet „die Sache soll vergessen sein“ (Duden 1998:643). Der Ausdruck „Schwamm drüber“ wird üblicherweise nur im direkten Gespräch verwendet, d.h. der Sprecher sagt es direkt zu seinem Gesprächspartner. Da der Ausdruck nicht mit einem Verb verbunden werden kann (wie im Französischen), wäre es hier schwierig, diesen Ausdruck einzubauen. Wenn der Untertitler eine Redewendung in seinem Untertitel verwenden will, müsste er also hier nach einer anderen Lösung suchen, d.h. nach einer Redewendung, die „vergessen“ im Sinne von „großzügig über etwas hinwegsehen“ ausdrückt. „Ein Auge zudrücken“ würde in diesem Kontext gut passen, es würde sich aber als äußerst schwierig erweisen, diesen Ausdruck in den Satz einzubauen, ohne ihn erheblich zu verlängern (z.B. Er gibt Ihnen sein Manuskript und Sie drücken dafür ein Auge zu, was seine Schulden betrifft). Dieser Alternativvorschlag schlägt mit 93 Zeichen zu Buche, während hingegen der gewählte Untertitel nur 69 Zeichen enthält. Dies war wahrscheinlich der Grund für die Verwendung des neutralen Verbs „vergessen“. Leider geht dabei völlig die bildhafte Ausdrucksweise des Originals für den Zielsprachenzuschauer verloren.

Fast am Ende des Films kommt eine ganze Ansammlung von Redewendungen:

Originaltext**Untertitel****(50) GINA**

Euh... qu'est-ce que ne fait pas une hirondelle ?

Was macht eine Schwalbe noch nicht?
-Eine Schwalbe?**NINO**

Une hirondelle... le printemps ?

Noch keinen Sommer?

GINA

Et l'habit ?

-Steter Tropfen...

NINO

Le moine.

-höhl den Stein.

-Früher Vogel...

GINA

A bon chat...

-fängt den Wurm.
ben...

-Lügen ha-

NINO

Bon rat.

GINA

Petit à petit...

-kurze Beine.
-rostet nicht.

-Alte Liebe...

NINO

l'oiseau fait son nid...

Nicht schlecht.

GINA

Pierre qui roule...

NINO

N'amasse pas mousse.

GINA

Qui vole un oeuf...

NINO

Vole un boeuf.

GINA

Cœur qui soupire...

NINO

... n'a pas ce qu'il désire.

GINA

Pas mal.

Diese Redewendungen werden ziemlich schnell gesprochen, es ist also schon allein aufgrund der hohen Sprechgeschwindigkeit nicht möglich, alle Redewendungen wiederzugeben, es muss gekürzt werden.

Die erste Redewendung wird adäquat wiedergegeben, es gibt eine Entsprechung in der Zielsprache, die der Redewendung in der Ausgangssprache entspricht.

Ab der zweiten Redewendung werden im Untertitel keine Entsprechungen mehr genannt, sondern es werden einfach im Deutschen bekannte Redewendungen verwendet. Auch die Anzahl der Redewendungen ist im Zieltext nicht die gleiche wie im Original. Im Original kommen sieben Redewendungen vor, in den Untertiteln nur fünf. Auch hier ist eine Übersetzungsstrategie zu wählen, die funktionelle Äquivalenz in der Zielsprache gewährleistet. Hierbei können die Redewendungen auf ihre Funktion „bekannte Redewendung“ reduziert werden, der Inhalt dieser Redewendungen spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle, wichtiger ist der Faktor der Bekanntheit. Deshalb können auch ohne Verluste für das Zielpublikum völlig andere Redewendungen gewählt werden, sofern sie die Funktion „bekannte Redewendung“ erfüllen. Auch die Menge der Redewendungen ist hier nicht sehr wichtig, die Tatsache, dass in der Zielsprache zwei Redewendungen weniger zu lesen sind, fällt nicht ins Gewicht. Der einzige negative Faktor bei diesem Abschnitt könnte sich für den Zielzuschauer ergeben, der sehr gut bis gut Französisch versteht. Er wird bemerken, dass hier keine Übersetzung im klassischen Sinn vorliegt und wird dies eventuell als Fehler empfinden.

3.3.2.4 Lieder

Originaltext	Untertitel
---------------------	-------------------

(51) Si tu n'étais pas la
 Comment pourrais-je vivre
 Je ne connaîtrais pas
 Ce bonheur qui m'enivre
 Quand je suis dans tes bras
 Mon cœur joyeux se livre
 Comment pourrais-je vivre
 Si tu n'étais pas là

...

Der Film ist fast ständig mit Musik untermalt, meistens ohne Text, nur einmal hört man den Text deutlich: es handelt sich hierbei um das französische Lied „Si tu n'étais pas là“ von Fréhel aus dem Jahr 1934. Auf Untertitelung wurde verzichtet, obwohl es theoretisch möglich gewesen wäre, da zu dieser Zeit kein Dialog gesprochen wird. Da der Text des Liedes nicht unbedingt für das Verständnis der Handlung nötig ist, wurde wohl auf die Untertitelung verzichtet. Wäre das Lied untermalt, würde der Zuschauer vielleicht vom Geschehen zu sehr abgelenkt werden.

3.3.2.5 Währung

Originaltext	Untertitel
---------------------	-------------------

(52) 79 le jambon à l'os, 45 le travers
 demi-sel

79 der Beinschinken, 45 die Rippchen

(53) 12,90 le picadon de l'Ardeche et
 23,50 le cabécou du Poitou

12,90 der Picadon de l'Ardeche, 23,50
 der Cabécou du Poitou

(54) Où c'est qu'il sont les 1 franc ?

Wo sind nur die 1-Franc-Münzen ?

(55) C'est vingt francs.

Macht 20 Francs.

Das Problem der Währung ist seit der Einführung des Euros bei den meisten europäischen Filmen nun kein Problem mehr. Im vorliegenden Film gibt es noch Francs. Diese wurden bei der Untertitelung so belassen. Eine Umrechnung in DM wäre hier nicht so sinnvoll, da sich das Zielpublikum sicherlich fragen würde, warum es in Frankreich DM gibt. Bei anderen Filmen kann es sich durchaus anbieten, den entsprechenden Betrag in der landeseigenen Währung im Untertitel (eventuell in Klammern, vorausgesetzt, es ist genügend Platz vorhanden) hinzuzufügen, vor allem wenn es sich um Aussagen handelt, in denen die Höhe des Betrags von Bedeutung für das Verständnis der Handlung ist. Dies ist aber hier nicht der Fall.

3.3.2.6 Anrede

Wie bereits in Beispiel (41) unter dem Punkt Eigennamen festgestellt wurde, werden in den Untertiteln oft nicht nur die Eigennamen, sondern auch die Anredeformen „Madame“, „Monsieur“, „Mademoiselle“ übernommen. Folgendes Beispiel soll noch einmal zur Illustration dieses Sachverhalts dienen:

Originaltext	Untertitel
(56) Toujours à la même seconde, un spermatozoide pourvu d'un chromosome X, appartenant a <i>Mr. Raphael Poulain</i> , se detachait du peloton pour atteindre un ovule appartenant a <i>Mme Poulain</i> , née <i>Amandine Fouet</i> .	Immer noch zur gleichen Zeit trifft ein Spermium mit einem X-Chromosom, das von <i>Monsieur Raphael Poulain</i> stammt, auf eine Eizelle von <i>Madame Poulain</i> , geborene <i>Amandine Fouet</i> .

Auch bei der direkten Anrede ist diese Tendenz festzustellen:

Originaltext	Untertitel
(57) <i>Bonjour madame. Vous savez où je pourrais trouver Dominique Bredoteau ?</i>	<i>Guten Tag, Madame. Wissen Sie, wo ich Dominique Bredoteau finde?</i>
(58) <i>Bonjour Monsieur Dufayel.</i>	<i>Guten Tag, Monsieur Dufayel.</i>
(59) <i>Comment ça va Madame Wallace ?</i>	<i>Wie geht's, Madame Wallace?</i>

Im Französischen ist es üblich, nach Grußformeln wie „Bonjour“ oder „Au revoir“ die Anrede „Madame“, „Mademoiselle“ oder „Monsieur“ hinzuzufügen, während hingegen dies im Deutschen nicht so üblich ist. In den Untertiteln wurde diese französische Norm übernommen. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass diese Elemente im Film hörbar sind, aber auch darauf, dass ein gewisses „Lokal-kolorit“ beibehalten werden soll. Der Film spielt im Nachbarland Frankreich und so kann dem deutschen Zielpublikum auch durchaus ein bisschen „französisches Flair“ in den Untertiteln serviert werden.

Ein weiteres Beispiel im Sinne Albrechts, wenn er von einem „echten Anruf“ spricht, „der eindeutig der Erregung der Aufmerksamkeit des Angesprochenen dient und daher meist mit überdurchschnittlichem Stimm-aufwand realisiert wird“ (Albrecht 1971:366), ist folgendes:

Originaltext	Untertitel
(60) <i>Hey! Hey! Hey! Monsieur! Monsieur! Attendez!</i>	<i>Hey! Hey!</i>
	<i>Hey! Monsieur! Monsieur!</i>
	<i>Warten Sie!</i>

Hier würde man im Deutschen normalerweise Hey! oder Hallo! rufen, im Untertitel erscheint derselbe Text wie im Original. An dieser Stelle hätte man sicher auch auf eine Untertitelung dieser Segmente verzichten können, erst ab „Attendez!“ wäre wieder ein Untertitel nötig.

3.4 Auswertung der Untersuchung

Bei der durchgeführten Untersuchung ließen sich folgende Tendenzen ermitteln:

Der untersuchte Film weist mehrere Sprachebenen auf, das heißt, jede Figur hat bestimmte sprachliche Eigenschaften und ist mehr oder weniger schwer zu untertiteln. Der größte Teil wird von einem Erzähler gesprochen, dessen Sprachstil dementsprechend ausfällt. Umgangssprachliche Formulierungen sind hier fast nicht zu finden. Das Sprechtempo ist relativ schnell, was sich insofern auf die Untertitel auswirkt, als manche Aussagen gekürzt werden müssen. Der Erzählstil ist dem Stil der Schriftsprache sehr ähnlich, so dass hier keine großen Veränderungen auf Stilebene nötig sind. Das Fehlen von intrasemiotischer Redundanz im Dialogteil des Erzählers, die ja vielmehr ein Merkmal spontaner gesprochener Sprache ist, erschwert die Aufgabe des Untertitlers, da zur Vermeidung von Verlusten auf semantischer Ebene fast alle Elemente im Untertitel wiedergegeben werden müssen. Die Untertitlerin bezeichnete diesen Aspekt des Films als eine der größten Schwierigkeiten beim Untertiteln¹⁸. An manchen Stellen ist es der Untertitlerin gelungen, die Aussage des Erzählers fast komplett in den Untertiteln wiederzugeben, meist aber musste sie seine Äußerungen straffen.

Hinsichtlich der Strategien zur Textverkürzung kann man feststellen, dass ein großer Teil der Kürzungen durch die Bildinformation ausgeglichen werden konnte

¹⁸ Persönliches Gespräch mit Almut Frühauf, Vicomedia GbR, Untertitlerin der DVD-Fassung. Siehe auch Interview im Anhang.

(vgl. intersemiotische Redundanz). Hier kann man im eigentlichen Sinne des Wortes „Textverkürzung“ nur von einer Kürzung sprechen, wenn man als Ausgangstext nur den gesprochenen Dialogtext betrachtet und ihn mit dem Zieltext (Untertitel) vergleicht. Geht man aber von einer ganzheitlichen Betrachtungsweise aus und bezieht auch den außerlinguistischen Kontext mit ein, so besteht der zu übersetzende Ausgangstext nicht nur aus dem Dialogtext selbst, sondern aus der Gesamtheit der Aussage innerhalb ihres (visuellen und audialen) Kontextes. Hierbei handelt es sich nicht um eine Kürzung im eigentlichen Sinn, da der Sinn der Aussage komplett übertragen werden kann. Das Original besteht aufgrund des additiven Charakters der Untertitel unverändert weiter und trägt zur Interpretation der Aussage bei.

Bezüglich der intrasemiotischen Redundanz wurde festgestellt, dass diese redundanten Elemente beim Wechsel der gesprochenen Sprache zur Schriftsprache automatisch eliminiert werden. Da die Untertitel aber, obwohl sie schriftlich fixiert sind, in der Regel nur einmal präsentiert werden, d.h. der Zuschauer hat keine Möglichkeit, noch einmal nachzulesen, wenn er etwas nicht gleich verstanden hat, muss der Untertitel eine klare und leicht rezipierbare Struktur aufweisen.

Im vorliegenden Film wurde neben der Strategie der *Condensation*, die inter- und intrasemiotische Redundanzen mit einschließt, die Strategie der *Decimation* am häufigsten gebraucht. Hierbei sind vor allem Verluste auf stilistischer Ebene zu verzeichnen, denn die Reduzierung des Textvolumens zieht eine gewisse Neutralisierung der Aussage nach sich. Hier lassen sich gewisse Parallelen zum Dolmetschen erkennen, denn auch beim Dolmetschen reduziert der Dolmetscher die Aussage auf ihren semantischen Kern und formuliert diesen dann in der Zielsprache neu wieder. Stilistische Besonderheiten müssen auch hier meist unter den Tisch fallen. Die Verluste auf semantischer Ebene halten sich in Grenzen, da meist Elemente eliminiert werden, die für das Verständnis der Handlung keine wesentliche Rolle spielen.

Die Strategie der *Deletion* tritt aufgrund der Eliminierung intrasemiotisch redundanter Elemente häufig in Kombination mit der *Condensation* auf, während die *Decimation* oft in Verbindung mit der *Paraphrasierung* anzutreffen ist. Dadurch dass diese Strategien meist in Kombination auftreten, wird eine klare Abgrenzung der einzelnen Strategien oft schwierig.

Zahlreiche Beispiele im Korpus lassen sich auch zur Vereinfachung von Syntax und Vokabular finden, die im theoretischen Teil angesprochenen Probleme der Neutralisierung des Textes finden sich hier bestätigt: Durch die Neutralisierung der Aussage können stilistische Feinheiten nicht aufrechterhalten werden, der Zielsprachenzuschauer ist einer Standardsprache ausgesetzt, die es ihm nicht erlaubt, einzelne sprachspezifische Besonderheiten der Darsteller herauszufiltern. Ein geringer Teil davon kann durch Gestik, Mimik und Intonation eventuell wieder aufgefangen werden. Im Film vorhandene verschiedene Akzente der Darsteller konnten leider im Untertitel überhaupt nicht dargestellt werden. Für den Zuschauer, der kein Französisch versteht, geht dieser Aspekt des Films verloren.

Zur Untersuchung der kulturspezifischen Elemente lässt sich Folgendes feststellen:

Bei der Untertitelung des untersuchten Films wurde sehr viel Wert auf eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung gelegt. Realia wurden größtenteils übernommen (vgl. *Concierge*, *Crêpe*, *Métro*), wenn man davon ausgehen konnte, dass sie auch dem deutschen Publikum ein Begriff sind. An anderen Stellen wurden sie auf eine neutralere Ebene verschoben (TF1 → Fernsehen, 3 Suisses → Katalog, *Tacotac* → *Rubbellos*), damit das Verständnis des Publikums gewährleistet werden konnte. Bei Platzmangel und wenn der Ausdruck für das Verständnis der Handlung nicht unbedingt notwendig war, wurde er infolge einer *Deletion* weggelassen (*Médrano*, *Malabar Français*).

Eigennamen von Personen, Plätzen und Straßen wurden grundsätzlich übernommen, ebenso wie die Anredeformen (*Madame*, *Monsieur*, *Mademoiselle*),

wenn es zeitlich und räumlich möglich war. Dies lässt sich damit erklären, dass ein gewisses Lokalkolorit in den Untertiteln belassen werden sollte.

Bei Sprachspielen und idiomatischen Redewendungen wurde fast immer nach funktioneller Äquivalenz gestrebt, da diese Art der Übertragung in diesem Fall rezipientengerechter ist. Viele idiomatische Redewendungen mussten allerdings aus Zeit- und Platzmangel entweder neutral wiedergegeben oder ganz weggelassen werden. Ein Beispiel für eine idiomatische Redewendung im Korpus wurde gefunden, das ausgangssprachenorientiert übersetzt wurde: „pleurer comme une Madeleine“ → „weinen wie Madeleine“. Die Entscheidung des Untertitlers für diese Art der Übertragung hing wohl mit der Tatsache zusammen, dass in dieser Aussage auf den Namen der Concierge angespielt wurde, es gibt im Deutschen keine äquivalente Redewendung, mit der dieselbe Anspielung möglich wäre. Bei dieser Art von Konflikten muss der Untertitler abwägen, in welchem Fall die Verluste für das Zielsprachenpublikum am geringsten sind.

Auf die Untertitelung von Liedern wurde in diesem Film verzichtet. Das lag wohl daran, dass die Texte der Lieder nicht unbedingt von Bedeutung für das Verständnis der Handlung waren.

Zu den kulturellen Aspekten des untersuchten Filmmaterials lassen sich folgende Ergebnisse festhalten:

Im vorliegenden Fall haben wir es mit der Ausgangskultur Frankreich zu tun, die in eine Zielkultur Deutschland transferiert wird. Der Untertitler hat sich entschieden, viele französische Kultureme zu übernehmen, er ging wohl einerseits davon aus, dass das Zielpublikum aus einer großen Anzahl frankophiler Personen besteht und/oder andererseits, dass für den Großteil des Publikums die Bedeutung dieser französischen Kultureme aus dem vorhandenen Hintergrundwissen über das Nachbarland erschließbar ist. Ganz anders würde sich die Situation darstellen, wenn das Original zum Beispiel ein japanischer oder chinesischer Film wäre, hier würde ein vollkommen anderer Kulturkreis vorliegen, dessen Kultureme sicherlich dem deutschen Publikum nicht so leicht erschließbar wären.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass trotz notwendiger Kürzungen und Vereinfachungen der größte Teil des Films in den Untertiteln wiedergegeben werden konnte, ein Ergebnis, das auch die Umfrage im Anhang dieser Arbeit widerspiegelt (vgl. Anhang II).

4 Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde versucht, die Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft einzuordnen, spezifische Probleme bei dieser besonderen Art der Translation aufzuzeigen, und bestimmte Strategien, die beim Erstellen von Untertiteln verwendet werden, und damit verbundene Probleme zu erörtern. Zusätzlich zu den Problemen, die bei einer klassischen Übersetzung (z.B. literarischen Übersetzung) anzutreffen sind, kommen bei der Untertitelung noch weitere Faktoren hinzu, die beim Übersetzungsprozess zu Problemen führen können. Das größte Problem hierbei stellen der Wechsel des Mediums und die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen dar. Durch den Wechsel der gesprochenen Sprache zur Schriftsprache kommt es aufgrund unterschiedlicher Normen oft zu einer Neutralisierung des Zieltextes. So können bestimmte sprachspezifische Besonderheiten meist nicht aufrechterhalten werden. Durch die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen ist der Untertitler beim Ausformulieren des Zieltextes stark eingeschränkt, oft ist es nicht möglich, eine gelungene Übersetzung als Untertitel zu verwenden, wenn sie einfach zu lang ist. Hier muss der Übersetzer bereit sein, Kompromisse einzugehen.

Ein anderer Aspekt, der die Untertitelung von anderen Formen der Translation unterscheidet, ist die besondere Beschaffenheit des Ausgangstextes. Als Ausgangstext darf hier nicht nur der Dialogtext des Originals betrachtet werden, sondern hier muss eine ganzheitliche Betrachtung der Ausgangssituation stattfinden. Nur unter Miteinbeziehung der Bildinformation und des außerlinguistischen Kontextes kann ein gelungener Untertitel erstellt werden.

Ein weiteres Problem, das sich im Laufe der Untersuchung herauskristallisiert hat, ist der Konflikt zwischen der Forderung nach einer ausgangssprachenorientierten Übersetzung und nach einer rezipientenorientierten Übersetzung.

Das Postulat nach einer ausgangssprachenorientierten Übersetzung wird damit begründet, dass sich unter dem Zielpublikum Personen befinden, die die Original-

sprache des Films mehr oder weniger gut beherrschen und die durch Untertitel, die sich zu weit vom Original entfernen, verwirrt werden könnten.

In diesem Zusammenhang war es auch eine Zielsetzung der Arbeit, herauszufinden, ob ein untertitelter Film dieselbe Wirkung auf das Zielsprachenpublikum haben kann, wie die Originalfassung auf das Ausgangssprachenpublikum. Dazu wurde ermittelt, dass das Zielpublikum gar nicht dieselbe Wirkung fordert, sondern lieber den Feedback-Effekt des Originals erleben will (vgl. Gottlieb 1994b:268). Dies würde für eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung sprechen. Die Übersetzung humoristischer Elemente hingegen erfordert eine rezipientenorientierte Behandlung, da diese Elemente bei einer ausgangssprachenorientierten Übersetzung nicht dieselbe (humoristische) Wirkung beim Zielpublikum hervorrufen wie im Original. Zusammenfassend lässt sich zu diesem Konflikt sagen, dass bei der Entscheidung des Untertitlers für oder gegen eine ausgangssprachenorientierte Übersetzung mehrere Faktoren eine Rolle spielen, vor allem die Sprachkenntnisse des Zielpublikums in der Ausgangssprache, das Genre des zu untertitelnden Films und die Frage, ob die Untertitel für das Fernsehen, eine DVD oder eine Kinofassung angefertigt werden, sollten hierbei beachtet werden.

Einen weiteren Schwerpunkt in dieser Arbeit bildete die translatorische Behandlung kulturspezifischer Elemente bei der Untertitelung.

Hier konnte festgestellt werden, dass durch den additiven Charakter der Untertitelung das koexistierende Original in Bild und Ton zu Schwierigkeiten führen kann. Zur Wahrung des Lokalkolorits wird meist empfohlen, bestimmte kulturspezifische Elemente nicht einzubürgern, bei Elementen, die dem Zielsprachenpublikum voraussichtlich unbekannt sind, wird das kulturspezifische Element meist auf eine allgemeinere Ebene verschoben. Dies hat den Hintergrund, dass erklärende Zusätze oder Fußnoten, wie es zum Beispiel bei der Übersetzung eines Romans möglich wäre, in der Untertitelung nicht verwendet werden können.

Ein wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist das Hintergrundwissen des Zielsprachenpublikums, das der Untertitler im Hinblick auf die translatorische Behandlung der kulturspezifischen Elemente beachten muss.

Nach diesen Untersuchungen kommt man zu der Erkenntnis, dass keine hundertprozentige Übertragung des Originals in die Zielsprache möglich ist. Dies ist jedoch nicht nur bei der Untertitelung der Fall, auch bei den klassischen Formen der Translation ist fast nie eine hundertprozentige Eins-zu-Eins-Äquivalenz gegeben.

Es wäre wünschenswert, im Bereich der Filmübersetzung noch weitere Forschungen anzustellen, damit Lösungen gefunden werden können, mit denen die translatorische Qualität der Untertitel optimiert werden kann, um die Verluste für den Zuschauer, der auf die Untertitel als Übersetzungshilfe angewiesen ist, zu minimieren. Ein weiteres Forschungsdesiderat stellt die Untersuchung der Anwendbarkeit klassischer Translationstheorien auf die Filmübersetzung dar.

Durch den steigenden Bedarf an Untertitlern wäre eine universitäre Ausbildung in diesem Bereich dringend nötig. In der Translationsdidaktik hat dieses Thema noch so gut wie keine Beachtung gefunden, was vielleicht daher kommt, dass die Translationswissenschaft selbst noch eine sehr junge Wissenschaft ist. Ein Forschungsdesiderat sind auch Konzepte zur Erstellung von Untertiteln sowie Konzepte zur Vermittlung theoretischer Grundlagen. Dabei darf auch die Praxis nicht zu kurz kommen, die im Studiengang durch geeignete Materialien (z.B. Untertitelungssoftware verschiedener Hersteller) an der Hochschule einerseits, durch Praxissemester andererseits gefördert werden könnte.

Literatur

Sekundärliteratur

Albrecht, Jörn (1971), „Monsieur! vous avez perdu vos gants! Zum Problem der Anredeform im Deutschen und einigen benachbarten Sprachen“, in: Bausch, Karl-Richard & Gauger, Hans-Martin (eds.): *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*. Tübingen, Niemeyer, 355-370

— (1973), *Linguistik und Übersetzung*. Tübingen, Niemeyer

Baker, Mona & Hochel, Braño (1998), „Dubbing“, in: Baker, Mona (ed.): *Routledge encyclopedia of translation studies*, 74-76

Becquemont, Daniel (1996), „Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes“, in: Gambier, Yves (ed.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 145-155

Caillé, Pierre-François (1960), „Cinéma et Traduction: Le traducteur devant l'écran“, in: *Babel*, 6/3, 103-109

— (1965), „La traduction au cinéma“, in: Italiaander, Rolf (ed.): *Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*. Frankfurt/Bonn, Athenäum, 116-122

Cary, Edmond (1960), „La traduction totale“, in: *Babel*, 6/3, 110-115

Catford, J.C. (1967), *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press, London

- Cornu, Jean-François** (1957), „Le sous-titrage, montage du texte“, in: Gambier, Yves (ed.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 157-164
- Coseriu, Eugenio** (1978), „Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie“, in: Grähs, Lillebill et al. (eds.): *Theory and Practice of Translation*. Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas, Peter Lang, 17-32
- Danan, Martine** (1991), „Dubbing as an expression of Nationalism“, in: *Meta*, vol. 36, no. 4, 606-614
- Delabastita, Dirk** (1989), „Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics“, in: *Babel*, 35/4, 193-218
- (1990), „Translation and the Mass Media“, in: Bassnett, Susan & Lefever, André (eds.): *Translation, History and Culture*. London, New York, Pinter, 97-108
- (1998), „Wortspiele“, in: Snell-Hornby, Mary et al. (eds.), *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg, 285-288
- Dollerup, Cay** (1974), „On Subtitling in Television Programmes“, in: *Babel*, 20/4, 197-202
- Dries, Josephine** (1995), *Dubbing and subtitling. Guidelines for production and distribution*. Manchester, The European Institute for the Media
- Elsaesser, Thomas** (2001), „Wie ein Messer im Gemälde“, in: *Schnitt* Nr. 21, 24-27
- Floros, Georgios** (2003), *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübingen, Narr
- Fodor, István** (1969), „Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronisation“, in: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 19, 69-106 u. 379-394

- Gambier, Yves** (1994), „Audio-visual communication: typological detour”, in: Dollerup, Cay & Lindegaard, Anne (eds.): *Teaching translation and interpreting 2*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publ. & Co., 275-283
- (2000), *Les enjeux du sous-titrage dans l’audiovisuel*. Université de Turku
- Gottlieb, Henrik** (1992), „Subtitling – a new university discipline”, in: Dollerup, Cay & Loddegaard, Anne (eds.): *Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publ. & Co., 161–170
- (1994a), „Subtitling: diagonal translation“, in: *Perspectives: Studies in Translatology 1994:1*. MTP, 101-121
- (1994b), „Subtitling: people translating people”, in: Dollerup, Cay & Lindegaard, Anne (eds.): *Teaching translation and interpreting 2*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publ. & Co., 261-274
- (1998), „Subtitling”, in: Baker, Mona (ed.): *Routledge encyclopedia of translation studies*. London, Routledge, 244-248
- (1999), „Texts, Translation and Subtitling – in Theory, and in Denmark”, in: *Screen Translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Center for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen
- (2001), „Authentizität oder Störfaktor“, in: *Schnitt* Nr. 21, 12-15
- Grassegger, Hans** (1985), *Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comic-Serie Asterix*. Tübingen, Stauffenberg
- Grau, W.** (1966), „Die Nachsynchronisation von Filmen – eine künstlerisch-technische Gemeinschaftsarbeit”, in: *Kino-Technik*, 10,11,12
- Güttinger, Fritz** (1963), *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens*. Zürich, Manesse Verlag

- Hatim, Basil & Mason, Ian** (1997), *The Translator as Communicator*. London, New York, Routledge
- Herbst, Thomas** (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen, Niemeyer
- Herting, Beate** (1990), „Transformations lexico-pragmatiques dans la traduction: leur nécessité, justification, leurs classes et effets pour le texte traduit“, in: *Babel*, 36/3, 129-142
- Hesse-Quack, Otto** (1969), *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung, Band 12. München/Basel, Ernst Reinhardt Verlag
- Hurt Christina & Widler Brigitte** (1998), „Untertitelung/Übertitelung“, in: Snell-Hornby, Mary et al. (eds): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg, 261-263
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary** (1998), *Subtitling*. TransEdit, Simrishamn
- Katan, David** (1999), *Translating Cultures. An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester, St. Jerome
- Knauer, Gabriele** (1998), *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart, Klett-Verlag
- Koller, Werner** (²1983/⁵1997)[¹1979], *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg – Wiesbaden, Quelle & Meyer (=UTB. 819)
- (1984), „Übersetzungen ins Deutsche und ihre Bedeutung für die deutsche Sprachgeschichte“, in: Besch, Werner et al. (eds.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Berlin, de Gruyter, Bd. 2.1., 112-129
- Kupsch-Losereit, Sigrid** (2002), „Die kulturelle Kompetenz des Translators“, in: *Lebende Sprachen*, no. 3, 97-101

- Laks, Simon** (1957), *Le sous-titrage de films: sa technique, son esthétique*. Paris: Propriété de l'Auteur
- Lambert, José** (1990), „Le sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête“, in: Arntz, Reiner & Thome, Gisela (eds.): *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 228-238
- Lambert, José & Delabastita, Dirk** (1996), „La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels“, in: Gambier, Yves (ed.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 33-58
- Luyken, Georg-Michael et al.** (1991), *Overcoming language barriers in television*. Manchester, The European Institute for the Media
- Markstein, Elisabeth** (1998), „Realia“, in: Snell-Hornby, Mary et al. (eds.): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg, 288-291
- Marleau, Lucien** (1982), „Les sous-titres ... Un mal nécessaire“, in: *Meta*, vol. 27, no. 3, 271–285
- Mayoral, Roberto et al.** (1988), „Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation“, in: *Meta* XXXIII/3, 356-367
- Mounin, Georges** (1967), *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München, Nymphenburger Verlagshandlung
- Nedergaard-Larsen, Brigit** (1993), „Culture-bound Problems in Subtitling“, in: *Perspectives. Studies in Translatology* 2. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen, 207-241
- Nida, Eugene A.** (1964), *Toward a science of translating. With special reference to principles and procedures involved in bible translating*. Leiden, E.J. Brill

- Nir, Raphael** (1984), „Linguistic and sociolinguistic problems in the Translation of imported films in Israel”, in: *International Journal of the Sociology of Language*, no. 48, 81-97
- Reid, Helen** (2001), „Synchronisation oder Untertitel – ein Überblick”, in: *Schnitt* Nr. 21, 16-19
- Reiß, Katharina** (1971), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München, Hueber
- Reiß, Katharina**, ²(2000) [¹1995], *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen*. Wien, WUV-Univ.-Verlag
- Rowe, Thomas L.** (1960), „The english dubbing text”, in: *Babel*, 6/3, 116-120
- Schreiber, Michael** (1993), *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen, Narr
- SBS Style Guide** (2000), SBS Sub-titling Department. Sydney
- Schwarz, Barbara** (2002), „Translation in a Confined Space – Film Subtitling, Part 1”, in: *Translation Journal*, vol. 6, no. 4
- (2003), „Translation in a Confined Space – Film Subtitling, Part 2”, in: *Translation Journal*, vol. 7, no. 1
- Tomaszkiewicz, Teresa** (2001), „Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques“, in: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (eds.): *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Amsterdam, John Benjamins, 237-247
- Venuti, Lawrence** (1995), *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London/New York, Routledge
- (1998), „Strategies of translation“, in: Baker, Mona (ed.): *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge, London, 240-244

- Vöge, Hans** (1977), „The translation of films: Subtitling versus Dubbing“, in: *Babel*, 13/3, 120-125
- Wahl, Chris** (2001), „Die Untertitelung – eine Einführung“, in: *Schnitt* Nr. 21, 7-10
- Wildblood, Alan** (2001), „Ein Untertitel ist keine Übersetzung“, in: *Schnitt* Nr. 21, 20-23
- Witte, Heidrun** (1998), „Die Rolle der Kulturkompetenz“, in: Snell-Hornby, Mary et al. (eds.): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg, 345-348
- d'Ydewalle, Géry & van Rensbergen, Johan & Pollet, Joris** (1987), „Reading a Message when the Same Message Is Available Auditorily in Another Language: The Case of Subtitling“, in: J.K. O'Regan & A. Lévy-Schoen (eds.): *Eye Movements: From Physiology to Cognition*. Amsterdam, Elsevier Science Publishers B.V., 313-321

Nachschlagewerke

- Bußmann, Hadumod** (1990), *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart, A. Kröner Verlag
- Duden** (1998), *Redewendungen und sprichwörtliche Redenswarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Band 11. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag
- Wahrig, Gerhard**⁷ (2000), *Deutsches Wörterbuch*. München, Wissen Media Verlag GmbH

*Internetquellen***Bundesverband Audiovisuelle Medien**

<http://www.bvv-medien.de/index.shtml> (Stand: 13.06.03)

DVD-Review: Die fabelhafte Welt der Amélie

<http://www.aredvd.de/dvdreviews/diefabelhafteweltderamelie.shtml> (Stand: 13.06.03)

Europäisches Jahr der Sprachen

<http://194.78.216.59/eyl/common/content/bookletDE.pdf> (Stand: 13.06.03)

FAB Teletext & Subtitling Systems

<http://www.fab-online.com/> (Stand 13.06.03)

Informationen zum DVD-Markt

<http://www.guenstiger.de/gt/main.asp?news=1684> (Stand: 13.06.03)

Der Name Madeleine

http://www.beimadeleine.de/start_fr/name/name01.html (Stand: 13.06.03)

Translation Journal

<http://www accurapid.com/journal> (Stand: 13.06.03)

Vicomedia GbR, Fuldata1

<http://www.vicomedia.de> (Stand: 13.06.03)

Untersuchtes Filmmaterial


Dialogliste frz., „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“, MMC Independent, Köln

Untertitel-Liste dt., „Die fabelhafte Welt der Amélie“ (für DVD-Fassung), Vicomedia GbR, Fuldata1


DVD: „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ (französische Fassung mit deutschen Untertiteln)

Anhang I

Interview mit Almut Frühauf, Vicomedia GbR, Ful- datal

 Sie haben ja die deutschen Untertitel für die DVD „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ erstellt. Für welches Medium und aus welchen Sprachen untertiteln Sie bzw. Ihre Firma hauptsächlich?


Wir untertiteln vor allem Filme auf Video und DVD für Hörgeschädigte, wir stellen aber auch deutsche Untertitel als Übersetzungshilfe für Hörende her. Hauptsächlich Ausgangssprache ist dabei englisch, wir untertiteln aber auch aus dem Französischen sowie aus und in alle gängigen europäischen Sprachen. Auch japanischen und chinesischen O-Ton haben wir bereits bearbeitet.

 Gibt es in Ihrem Haus bestimmte firmeninterne Regeln oder Grundsätze zur Untertitelung? Welche?


Wir achten darauf, den Text möglichst nahe am Original zu halten, damit der Zuschauer einzelne Schlüsselwörter dem Originaldialog zuordnen kann. Weiterhin

ist uns wichtig, dass die Untertitel eine klare Struktur besitzen und in kurzen, einfachen Sätzen dargestellt werden.


Für die Hörgeschädigtenuntertitelung ist außerdem zu beachten, dass Geräusche, die für die Handlung relevant sind, und nicht visuell erkennbar sind, ebenfalls untertitelt werden müssen.

 Was war für Sie Priorität beim Untertiteln von „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“?


Erste Priorität ist bei uns immer die Lesefreundlichkeit. Die Bildsynchronität war uns weniger wichtig. Synchronität mit Dialog wurde versucht herzustellen, wo immer möglich. Da der Untertitel nicht über einen „cut“ gehen sollte, ist es möglich, ihn bereits ein bisschen früher einzublenden, d.h. bevor die Person anfängt zu sprechen. Wenn „cuts“ als dramaturgisches Mittel eingesetzt werden, und kurz vor einem „cut“ viel und schnell geredet wird, muss der Untertitel entweder radikal gekürzt werden oder dann doch über den „cut“ gehen. Hier hat der Untertitler keine Wahl. Das sollte aber wirklich nur in absoluten „Notfällen“ passieren.

 Die Anzahl der Untertitel auf der DVD ist geringer als die Anzahl der Untertitel für die Kinofassung. Warum?


Die Kinofassung wird lippen synchron untertitelt, bei der Untertitelung für eine DVD wird mehr auf Lesefreundlichkeit geachtet: Zwei kurze Untertitel werden ein langer, dadurch wird die Lesezeit verlängert, bei der Kinofassung sind die Sätze kürzer, schneller und zahlreicher. Ein wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Kundenvorgabe. Wir gehen immer genau auf Kundenwünsche ein.

 Welche Vorlagen standen Ihnen bei der Untertitelung des Films „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ zur Verfügung und inwieweit haben Sie sich darauf bei der Erstellung der Untertitel gestützt?


Ich verfügte über die deutschen Kinountertitel, die frz. Untertitel, das dt. Band und das frz. Band. Bei der Untertitelfassung für Hörgeschädigte habe ich mich an der dt. Synchronfassung orientiert, damit für Schwerhörige ein Vergleich möglich ist. Bei den deutschen UT für den O-Ton orientierte ich mich an der frz. Originalfassung.

 Was haben Sie bei der Untertitelung von „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ als besonders schwierig oder als besondere Herausforderung empfunden?


Daran kann ich mich noch gut erinnern! Besonders schwierig fand ich den Erzähler zu untertiteln. Das Sprachniveau war ziemlich gehoben und die Sprechgeschwindigkeit enorm hoch. Er formulierte meistens lange, komplizierte Sätze. Eine Herausforderung war dabei, inhaltlich nichts unter den Tisch fallen zu lassen, und gleichzeitig aus den komplizierten, oft langen Sätzen kurze, einfache und verständliche Sätze zu bilden.

 **Welche Methode haben Sie für die Untertitelung kulturspezifischer Elemente angewandt und warum?**


Die meisten kulturspezifischen Elemente wurden beibehalten, um den Untertiteln ein gewisses Lokalkolorit zu verleihen. So wurde zum Beispiel die Anrede „Madame“ oder „Monsieur“ so oft wie möglich beibehalten. Manchmal war dies jedoch aus Platz- und Zeitgründen nicht möglich.

 **Was können Sie zur Lesefreundlichkeit sagen (Unterschied Kino/DVD)?**


Bei der DVD wird mehr Wert auf die Lesefreundlichkeit gelegt.

 **Welche Kriterien müssen im Hinblick auf die Lesbarkeit beachtet werden?**


Es muss immer darauf geachtet werden, dass der Zuschauer über eine ausreichende Lesezeit verfügt.

 **Wie lange haben Sie gebraucht, um den Film „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ zu untertiteln?**


Für die Hörgeschädigten-Fassung, mit der ich angefangen habe, habe ich ca. eine Woche gebraucht, da diese auch farbig codiert und nach Sprechern positioniert wurden.

 **Ist die Filmlänge auf der DVD identisch mit der Filmlänge im Kino oder wurden Szenen gekürzt?**


Bei diesem Film ist die Länge identisch, das kann aber von Film zu Film variieren und ist auch immer von der FSK (Freiwillige Selbstkontrolle), d.h. der Alterskennzeichnung abhängig.

 **Nach Ihrer Erfahrung – wie viel Prozent des Filminhalts schätzen Sie, dass in den Untertiteln übertragen werden kann?**

Das ist ganz unterschiedlich und kommt immer auf den Untertitler und auf die Art des Films an. Bei einem Action-Film zum Beispiel, in dem nicht viel gesprochen wird, ist es leichter, in den Untertiteln viel vom Dialog wiederzugeben, als in einer Literaturverfilmung.

 **Welche Politik verfolgen Sie im Hinblick auf den Umgang mit Schimpfwörtern und vulgären Ausdrücken?**

Zur Wahrung der Authentizität werden bei uns alle Schimpfwörter und vulgären Ausdrücke übersetzt. Vor allem bei der Untertitelung für Hörgeschädigte arbeiten wir nach dem Motto „Was die Hörenden hören, wollen wir lesen!“ Wir als Untertitler wollen nicht als Zensoren auftreten.

 **Möchten Sie noch irgendetwas anmerken oder auf etwas Besonderes hinweisen?**

Für die Hörgeschädigten-UT arbeiten wir eng mit Arbeitsgruppen und Initiativen aus der Nutzergruppe zusammen, um weitestgehend die Wünsche, Anregungen und Forderungen der Hörgeschädigten zu erfüllen. Wir fühlen uns besonders verantwortlich für eine hohe Qualität dieser Untertitel, da unser Geschäftsführer Wilfried Warka ebenfalls zur Gruppe der Gehörlosen zählt. Wichtig für uns ist, dass die Kunden, aber in erster Linie die Nutzer Vertrauen zu unserer Arbeit haben.

Herzlichen Dank, dass Sie sich die Zeit für dieses Gespräch und die Beantwortung der Fragen genommen haben!

Ramona Schröpf

Anhang II

Befragung von fünfzehn deutschen Studenten am 14.05.2003, denen der Film im Original (frz.) mit deutschen Untertiteln gezeigt wurde. Alter: 20 - 32 Jahre.

FRAGEBOGEN

ZU DEM FILM „LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN“ – FRANKREICH 2001

Ich verstehe Französisch

- sehr gut
- gut
- nicht so gut
- gar nicht

Die Geschwindigkeit der Untertitel fand ich

- sehr gut (ich konnte alles lesen)
- gut (ich konnte fast alles lesen)
- etwas zu schnell (habe einiges verpasst)
- eindeutig zu schnell (konnte fast nichts lesen)

Den Inhalt der Untertitel fand ich

- sehr gut (ich hatte den Eindruck, alles ist vollständig wiedergegeben)
- gut (manche Sachen haben zwar gefehlt, aber die wichtigsten Informationen waren enthalten)
- weniger gut (oft wurde viel gekürzt)
- sehr schlecht (ich hatte den Eindruck, dass fast die Hälfte weggelassen wurde)

Hast du den Film schon einmal gesehen? Ja Nein

Wenn ja, auf deutsch oder auf französisch mit deutschen Untertiteln? deutsch französisch mit UT

Wenn auf deutsch, welche Fassung bevorzugst du?

- französische Originalfassung
- deutsche Synchronfassung

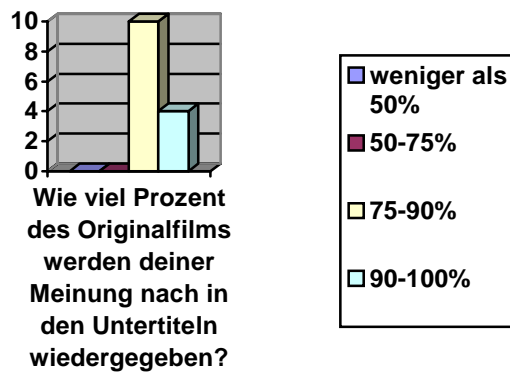
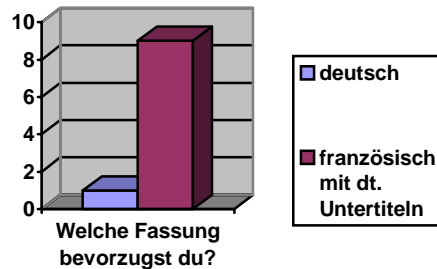
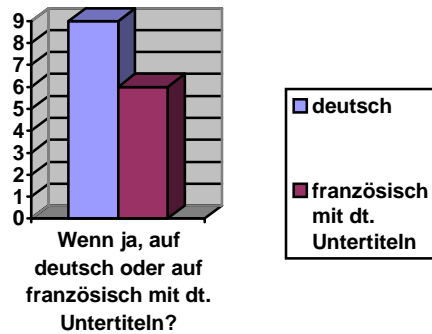
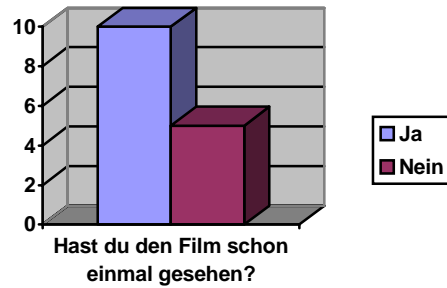
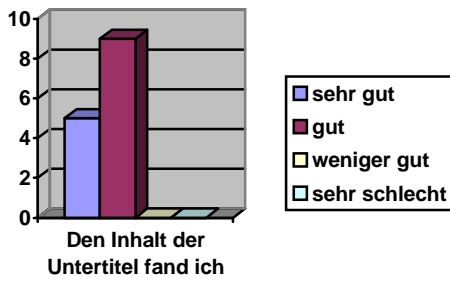
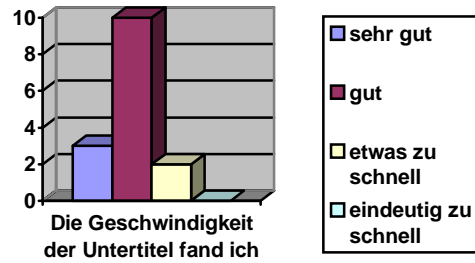
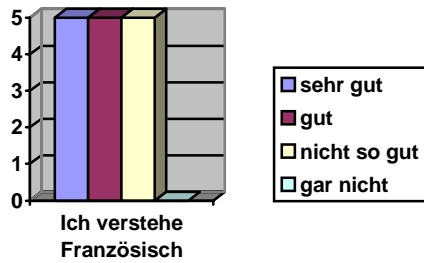
Warum? _____

Wie viel Prozent des Originalfilms werden deiner Meinung nach in den Untertiteln wiedergegeben?

- weniger als 50%
- 50 – 75%
- 75 – 90%
- 90 - 100%

Vielen Dank für deine Mithilfe!!!

Auswertung der Ergebnisse:



EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle wörtlichen und sinngemäßen Zitate sind als solche gekennzeichnet.

Saarbrücken, den 14.07.2003