

Filmuntertitelung als diasemiotisches Übersetzen – Probleme und Lösungen

1. Gegenstand und Ziel der Untersuchung

Wir leben im multimedialen Zeitalter, in dem die Rolle der audiovisuellen Medien ständig an Bedeutung gewinnt. Dies eröffnet neue Perspektiven und Herausforderungen für Übersetzer von Filmen und Fernsehserien, die wohl als Kernbereich dieser Branche gelten, sowie Internetseiten, Computerspielen, Software etc.

Die vorliegenden Überlegungen, die keinen Anspruch auf systematische Problemerkörterung erheben, thematisieren ausgewählte Probleme bei der Untertitelung von Spielfilmen, die als besondere Form der Translation anzusehen ist. Ihre Spezifik zeigt sich nicht nur im Mediumwechsel bei der Textwiedergabe – d.h. im Übergang vom gesprochenen Text in der Ausgangssprache zum geschriebenen Text in der Zielsprache – sondern auch in den technischen Einschränkungen, die Untertitler bewältigen müssen, um eine problemlose Kommunikation zwischen dem Filmregisseur und dem zielsprachlichen Publikum zu sichern. An einigen Beispielen, die den Dialoglisten aus den im Verzeichnis aufgelisteten Spielfilmen entstammen, werden ausgewählte Probleme der Filmuntertitelung mit ihren Folgen auf die Rezeption diskutiert.

2. Medienlinguistische Filmcharakteristik

Durch das Zusammenspiel von Elementen mehrerer Zeichensysteme, die nicht nur sprachliche Zeichen sowohl in gesprochener wie geschriebener Form, sondern auch statische Bilder, bewegte Bilder, Musik, Töne, Geräusche vertreten, bildet ein Spielfilm (sowie andere verwandte multimodale Konstrukte) eine semiotische Ganzheit, in der die Komponenten nicht als ein Nebeneinander, sondern ein Miteinander beschrieben werden müssen. Unter audiovisueller Übersetzung versteht man in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur das Übersetzen von Medienformaten, die „einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben“ (Jüngst 2010:1).

Aus der medienlinguistischen Perspektive betrachtet man Filme, sowie andere Gattungen von Sendungen im Fernsehen (wie z.B. Fernsehnachrichten) als multimodale Konstrukte, die die semiotischen Ressourcen unterschiedlicher Beschaffenheit zur Anwendung bringen. Im Gegensatz zu anderen, monosensuellen Medien, die sich entweder auf einen, d.h. den visuellen oder auditiven Kanal beziehen, ist Fernsehen bisensuell, nämlich über die Auge-Ohr-Adressierung organisiert und zugleich multimodal strukturiert (Holly 2004:3). Jeder Spielfilm, als ein audiovisuelles Produkt ist „aus mehreren interagierenden, semiotisch unterscheidbaren Ebenen aufgebaut. Eine dieser Ebenen ist der Filmdialog“ (Wahl 2001:7). Dieser bildet zwar den Dreh- und Angelpunkt einer Übersetzung, darf aber – im Unterschied zu anderen Textsorten – nicht ohne Bildkontext analysiert und übertragen werden.

Gottlieb (1998:245) 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, Geräusche),
- c. der verbale-visuelle Kanal (Schriftzeichen auf dem Bildschirm),
- d. der nicht-verbale visuelle Kanal (Bildzusammensetzung und Bildfluss).

Die multimodale Verknüpfung verschiedener semiotischer Kanäle macht den Film zu einem multimedialen Komplex, der als Spezifik des Films anzusehen ist.¹

3. Zur Spezifik der Filmübersetzung und der Untertitelung

Die Formen der audiovisuellen Übersetzung (von Filmen) unterscheiden sich durch den Zieltext, der schriftlich oder mündlich sein kann. Bei **Synchronisation** ist das finale Produkt der Übersetzung der mündliche Text in der Zielsprache. Die Dialogspur im Originalfilm ersetzt man durch eine zielsprachliche Dialogspur (Jüngst 2010:2). Bei der **Untertitelung**, die als Alternative für Synchronisation gilt, ist zwischen den intralingualen und interlingualen Untertiteln zu unterscheiden. Die ersten werden in der Ausgangssprache für Hörgeschädigte abgefasst, die anderen dagegen in einer

¹ Gegenseitige Beziehungen zwischen Sprache und Bild im Film bespricht ausführlich Tomaszkievicz (2006:Kap. 1.5). Text-Bild-Relationen im Fernsehen beschreibt Burger (2005:400ff.).

Sprache, die das Zielpublikum versteht.² Bei der intralingualen Untertitelung findet keine Übersetzung statt, ein Sprachtransfer erfolgt dagegen bei der interlingualen Untertitelung.

Zu anderen Formen der audiovisuellen Sprachübertragung zählen die **Audiodeskription**, die **Voice-over-Übersetzung** und das **Filmdolmetschen**. Als Oberbegriff für alle Techniken zur Sprachübertragung über den akustischen Kanal (dazu gehört das Voice-Over, der Kommentar und die Synchronisation) gilt die Bezeichnung **Revoicing**.

Die Wahl der Technik bei der Herstellung einer zielsprachlichen Version wird von einer Reihe von Faktoren beeinflusst. Nicht ohne Bedeutung ist das Land, in dem man die fremdsprachige Version vorbereitet. Die Lösungen im Bereich der audiovisuellen Sprachübertragung variieren von Land zu Land und bekanntlich spielen hier die in der jeweiligen Übersetzungskultur vorhandenen Traditionen, Gewohnheiten und Muster eine ausschlaggebende Rolle. Übersetzungswissenschaftler sprechen von Untertitelungsländern und Synchronisationsländern (vgl. Jüngst 2010:4).

Knauer (1998:105 ff.) definiert das Wesen der (interlingualen) Untertitelung folgendermaßen: „*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. Die *Untertitelung* 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“.

Gottlieb spricht auch von einer diagonalen Übersetzung, da neben dem Sprachmodus auch die Sprache gewechselt werden. Die Operation dieser Art bezeichnet Gottlieb als diasemiotische Übersetzung (Gottlieb 1998:245). Die Spezifik der Untertitelung kann man grafisch folgendermaßen veranschaulichen (in Anlehnung an Gottlieb 1994:104):

² Zu zwei- und mehrsprachigen Untertiteln s. Jüngst (2010:54-55).

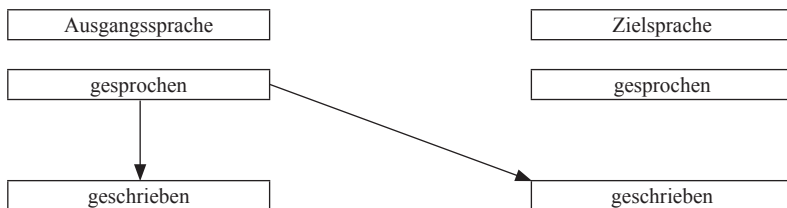


Abb.1. Untertitelung als diagonales Übersetzen

Das Schema veranschaulicht, dass bei der Herstellung von Untertiteln neben der Sprache (Ausgangssprache vs. Zielsprache) auch der Kanal gewechselt werden muss.

Lange Zeit war der Status der Untertitelung im Bereich der Translationswissenschaft unklar. Ursprünglich wurden Untertitel nicht als Translate betrachtet, weil in der Regel nicht das komplette verbale Material aus der Dialogliste in der Ausgangssprache übersetzt wird. Den empirischen Forschungen von Tomaszkiwicz (2006) zufolge kann in der Filmübersetzung bis zu 30 % des Ausgangstextes aus Platz- und Zeitgründen verloren gehen. Aus diesem Grund können klassische Äquivalenzkriterien in der Untertitelung in begrenztem Maß Anwendung finden. Dies verursachte, dass die Untertitelung lange Zeit außer Betracht der Übersetzungswissenschaftler blieb. Heute sprechen immer mehr Autoren dennoch von einer besonderen Art der Translation (vgl. Gottlieb 1992:162). Der dänische Forscher definiert Untertitelung als Übertragung in eine andere Sprache von verbalen Aussagen in filmischen Medien als ein- oder zweizeilige Texte, präsentiert auf Leinwand oder Bildschirm und synchron zur Originalaussage (Gottlieb 2001:13).

Wegen zahlreicher Eingriffe in den Ausgangstext, der stellenweise stark verändert werden muss, und Anwendung von Reduktionstechniken, die zur Auslassung von zahlreichen Textfragmenten führen, kann die Untertitelung in die Gruppe von bearbeitenden Übersetzungen eingestuft werden, „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“ (Reiß 2000:22). Die Notwendigkeit beim Einsatz der Reduktionstechniken ergibt sich aus den technischen Umständen, die in der Fachliteratur als Platz- und Zeitproblem zusammengefasst werden. In einem zweizeiligen Untertitel, der üblich am unteren Rand des Bildschirms³

³ Als Variante der Untertitel gelten Übertitel, die im Theater oder in der Oper oberhalb der Bühne bei der Aufführung fremdsprachiger Werke auf einer elektronischen Tafel eingeblendet werden.

eingebildet wird, steht nur eine eingeschränkte Anzahl an Zeichen (60-70 pro Untertitel) zur Verfügung. Deren Verweildauer auf der Leinwand/dem Bildschirm unterliegt auch zeitlichen Einschränkungen (1,5 bis 6 Sekunden). Bei der Untertitelung von Kinofilmen gilt darüber hinaus das Prinzip, die Untertitel nicht über einen Schnitt hinweg zu belassen, selbst wenn es auf Kosten der Lesefreundlichkeit geschieht. Die Liste von Vorschriften zur Gestaltung der Untertitel ergänzen die Regeln von grammatischer, rhetorischer und visueller Segmentierung (Jüngst 2010:34), die die Textverteilung bestimmen. Diese Umstände haben weitgehende Folgen bei der Herstellung von einer zielsprachlichen Version eines Films.

4. Gesprochene Sprache im Film

Gesprochene Texte sind zum Gegenstand der Gesprochene-Sprache-Forschung geworden, die sich inzwischen als ein separater linguistischer Bereich mit eigenem methodologischem Instrumentarium⁴ und technischer Ausrüstung etabliert hat und wird u.a. unter dem Namen Gesprächsanalyse⁵ in den 70er und Anfang der 80er Jahre (Schwitalla 2001:896) später als Gesprächslinguistik betrieben, mit dem Ziel verschiedene Gesprächspraktiken einer Sprachgemeinschaft zu ermitteln. Besonderheiten der gesprochenen Texte treten nicht nur auf allen Sprachebenen auf, sondern beziehen auch nonverbale Verständigung wie Körperkonstellation sowie multimodale Kommunikation mit ein (vgl. Duden 2006, s. auch Kap. 5.1).

Mit gewisser Vorsicht soll man sich der Bezeichnung 'die gesprochene Sprache' im Kontext der Filmdialoge und Filmübersetzung bedienen. Dafür sprechen zwei Argumente. Vor allem die Tatsache, dass die von den Schauspielern gesprochenen Texte nicht immer die Merkmale einer spontan formulierten mündlichen Aussage haben. Je nach dem Drehbuch, das u.a. den Handlungsverlauf, die Liste von Filmfiguren und Dialogen enthält, bildet „das Gesprochene“ in einem Film eine Mosaik von Aussagen mit allen prototypischen Eigenschaften der Oralität und Passagen, die als gesteuerte oder vorbereitete Aussagen gelten (Nachrichten im Fernsehen, Fragmente von

⁴ Vgl. dazu u.a. folgende monographische Darstellungen: Brinker Klaus / Sager Sven, 2001, Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung, Berlin; Henne Helmut / Rehbock Helmut, 2001, Einführung in die Gesprächsanalyse, Berlin/New York.

⁵ Als das umfangreichste Kompendium der Disziplin gilt der 2. Halbband von Text- und Gesprächslinguistik: Brinker Klaus (Hg.), 2001, Gesprächslinguistik, Berlin.

Vorträgen, Reden, Predigten usw.) bis hin zu Texten, die primär geschriebene Textsorten repräsentieren (z.B. vorgelesene Briefe, Gerichtsurteile, Fragmente der Gebrauchsanweisungen usw.). Einen Schritt weiter gehen in der Einstufung der Filmdialoge einige Übersetzungswissenschaftler. Jüngst behauptet, die spontan gesprochene Sprache existiere kaum in Spielfilmen und Filmserien. Sie sei eher „eine schriftliche Imitation gesprochener Sprache im Drehbuch“ (Jüngst 2010:50-51). Die Dialoge werden nicht spontan und ad hoc formuliert, sondern vorher bearbeitet, auswendig gelernt und vorgesprochen. Die Sonderstellung der Filmdialoge bestätigt die Typologie von Burger, nach der sie fiktionale Gespräche vertreten, „bei denen Personen fiktionale Rollen innerhalb von fiktionalen Gattungen spielen (z.B. in Soap operas, Krimis oder Werbefilmen)“ (Burger 2001:1495). Auch wenn wir annehmen, dass die Aussagen in Dialoglisten eines Films nicht spontan sind und sie die gesprochene Sprache lediglich imitieren, muss man gleich hinzufügen, sie büßen die Eigenschaften der Oralität nur teilweise oder nur im geringen Grade ein und in vielen Situationen weichen sie von den spontan formulierten Aussagen kaum ab. Dies trifft besonders auf diese Filme zu, in denen die treue Wiedergabe des Gesprochenen erstrebt wird. Aus eigener Erfahrung wissen wir, dass die Abweichungen nicht zu groß sein dürfen, weil der Film an Glaubwürdigkeit und damit an Akzeptanz der Zuschauer verlieren würde.

Ein anderes Problem ist der Wechsel des Mediums in der Translation. Die ursprünglich mündlichen Texte werden grafisch realisiert. Die gesprochene Sprache in Untertiteln ähnelt der in den Presseinterviews, die – primär mündlich – in einem Printmedium „verschriftlicht“ werden müssen, d.h. sie werden lexikalisch, syntaktisch und textlinguistisch bearbeitet (Burger 2005:71). Bei grafischer Realisierung des gesprochenen Textes werden jedoch diese Eigenschaften der Mündlichkeit getilgt, die beim Lesen stören würden, z.B. Satzbrüche, zahlreiche Wiederholungen, Versprecher usw. Auf der anderen Seite werden typische für die Oralität Eigenschaften beibehalten, wie z.B. der Gebrauch von Abtönungspartikeln, um den Charakter des Gesprochenen hinüberzutransportieren (Burger 2005:146). Dies lässt die Untertitel als eine Mischform zwischen der Mündlichkeit und Schriftlichkeit platzieren:

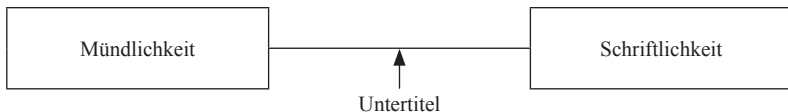


Abb.2. Die Stellung der Untertitel zwischen den geschriebenen und gesprochenen Texten

Im Folgenden wird auf einige Eigenheiten der gesprochenen Sprache im Kontext der Untertitelung eingegangen. Diskutiert werden sowohl die Charakteristika, die in den zielsprachlichen Untertiteln verloren gehen als auch diese, die über den akustischen Kanal übermittelt werden können.

5. Probleme und Lösungen

5.1. Stimme und Prosodie

Die akustischen Merkmale der Stimme, wie die Stimmlage (z.B. tiefe, hohe Stimme, Altstimme), der Stimmumfang (Tonhöhenumfang), die Stimmqualität (z.B. behauchte Stimme, Knarrstimme) ermöglichen die Identifikation von Personen (Duden 2006:1206) und können manchmal im Film von besonderer Bedeutung sein, weil sie als künstlerisches Gestaltungsmittel dienen können. Da der Originalton im Untertitelten Film beibehalten wird, sind auch die Charakteristika im Hintergrund hörbar und akustisch wahrnehmbar. Das gleiche gilt für die Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke, Sprechrhythmus und die Gesprächsorganisation. Übermittelt werden solche Besonderheiten der Filmfiguren wie Stottern und Lispeln. Problematisch sind dagegen Aussprachevarietäten, die bei den Rezipienten Kompetenzen im Bereich der Ausgangssprache voraussetzen. Die Besonderheiten der Aussprache von Protagonisten mit Migrationshintergrund (Nicht-Muttersprachlern) sind – wenn überhaupt – in einem eingeschränkten Grade in den Untertiteln wiederzugeben. Im Film „Adams æbler“ werden die Aussprachefehler indirekt präsupponiert, indem der Untertitler die Sprachdefizite durch morphologische und syntaktische Fehler signalisiert. Der Transfer der mangelhaften Aussprache bleibt grundsätzlich aus und wird durch die Vermittlung vom Wissen (hier: Khalid, ein Mann arabischer Abstammung) kompensiert. Die Anhäufung von morphologischen und syntaktischen Fehlern in Khalids Aussagen lässt schlussfolgern, dass auch seine Aussprache viele Defizite aufweist. Nur in Einzelfällen wird die fehlerhafte Aussprache schriftsprachlich markiert (1-2):

- (1) *Må man bruge pistoler her? Ivan, det skulle du have sagt tidligere.*
(Adams æbler)
→ *To bronia dozwolona? **Kurma wać**, czemu nie mówią?*
- (2) *De bor på hver anden frugt.* (Adams æbler)
→ ***Kurma wać**, jest na wszystkich jabkach!*

Die Markierung der Unzulänglichkeiten im artikulatorischen Bereich ist aus praktischen Gründen nicht ratsam, denn die Anhäufung von Aussagen mit Fehlern oder in unkonventioneller Schreibweise würde die Lesegeschwindigkeit verlangsamen und zu Rezeptionstörungen führen.⁶

Die grafische Wiedergabe der Nachlässigkeit des Gesprochenen ist stark sprachspezifisch. Das Sprachregister kann im geschriebenen Deutsch – im Unterschied zum Polnischen – zusätzlich signalisiert werden: die Wortformen mit Apostrophen als Zeichen zur Markierung der Auslassungen in umgangssprachlichen Formen sind gang und gäbe:

(3) *Du hast ja 'nen super Lauf im Moment.* (Kokowääh)

→ *Nieźle ci chwilowo idzie.*

(4) *Was ist? Zieh 'n Fisch!* (Kokowääh)

→ *No co? Spływaj.*

5.2. Dialekte und Soziolekte in Untertiteln

Neben der Sprachvarietät der Migranten gehören dialektale und soziolektale Elemente zu den markantesten und auffälligsten sprachlichen Mitteln zur Charakteristik von Filmfiguren und literarischen Protagonisten und zu Mitteln, die das soziokulturelle Panorama bereichert und differenziert.

Umstritten ist der Gebrauch von Dialekten und Soziolekten in den Untertiteln. Die Gegner sind der Meinung, dass man diese Formen in Untertiteln meiden sollte, weil die Standardsprache leichter und schneller rezipiert wird (Jüngst 2010:51). Bekanntlich bereiten die Dialekte ein ernstes Problem und eine Herausforderung (vgl. dazu Berezowski 1997), besonders beim Texttransfer aus dem Deutschen ins Polnische, weil die soziolinguistische Charakteristik der beiden Sprachen große Kontraste aufweist. Schon eine sehr flüchtige Gegenüberstellung der deutschen und polnischen Varietätenarchitektur deutet auf solche Unterschiede hin: die bekanntlich immer noch starke Ausprägung der diatopischen Dimension im Deutschen gegenüber einer rudimentären diatopischen Dimension im Polnischen. Aus diesem Grund werden dialektale sowie regionale Charak-

⁶ Das Problem mit dem Transfer dieser Sprachvarietät existiert nicht, wenn es auf die Muttersprache des Publikums zutrifft, wie es z.B. im Film „Hochzeitpolka“ der Fall ist. Die in polnischer Sprache von dem Protagonisten deutscher Abstammung formulierten Aussagen werden sofort erkannt und entsprechend als ‘Ausländerpolnisch’ eingestuft.

teristika in der Regel neutralisiert (seltener kompensiert⁷) und ihre konnotative Bedeutung geht somit in der Übersetzung verloren, wie in den Belegen (5-6) der Fall ist:

- (5) *Du guckst doch gerne Filme, **gell?*** (Kokowääh)
 → *Lubisz oglądać filmy, nieprawda?*
- (6) *Du wirst dir die Füße **nit** wund **laufe*** (Woyzeck).
 → *Nie będziesz sobie kaleczyć nóg.*

5.3. Syntax und Lexik

Bei der Anwendung von Techniken der Textverkürzung, zu denen Gottlieb (1992:166) bei der Herstellung der zielsprachlichen Filmversion Condensation, Decimation, Deletion und Paraphrase zählt, fallen gewöhnlich Wiederholungen, Tautologien, Interjektionen, Füllwörter als Opfer der Untertitelung, da sie oft für weniger wichtig und somit vernachlässigbar gehalten werden. Mit anderen Worten: Ausgelassen werden einige **strukturelle Merkmale gesprochener Sprache** im Bereich der Syntax und Lexik, wie:

a. Wiederholungen:

- (7) ***Na komm. Komm, ich helf dir.*** (Nirgendwo in Afrika)
 → *Chodź, pomogę ci.*

b. Ausrufe

- (8) ***Hey! Kommst du da runter? Du brichst dir noch den Hals!*** (Nirgendwo in Afrika)
 → ***Schodź!** Skręcisz sobie kark!*

c. Pausenzeichen

- (9) *...tak naprawdę jest on... **ah**...**hm**... bardzo odpowiedzialny* (Hochzeitspolka).
 → *Er ist sehr verantwortungsvoller Mensch.*

d. Aufrechterhaltung des Gesprächs

- (10) *In meinem ersten Leben war ich Anwalt, **weißt du?*** (Nirgendwo in Afrika)
 → *W pierwszym życiu byłem adwokatem.*

⁷ Eine Liste von weiteren Strategien enthält Czennia (2004:209ff.).

e. andere sprecherseitige und hörerseitige Gesprächspartikeln

(11) *Also, Höhen machen mir nichts aus.* (Die Welle)

→ *Nie boję się wysokości.*

(12) *Naja, richtig abgestimmt haben wir ja auch nie.* (Die Welle)

→ *Głosowania też nie było.*

f. Anreden

(13) *Herr Wenger, ich weiß, wer das Graffiti am Rathaus gemacht hat.*
(Die Welle)

→ *Wiem, kto zrobił graffiti na ratuszu.*

Weitere Änderungen im syntaktischen Bereich sind auf den zu großen Umfang bzw. zu komplexe Struktur der ausgangssprachlichen Äußerungen zurückzuführen. Einer der wesentlichen Kontraste in der Rezeption von Texten, die über verschiedene Kanäle übermittelt werden, ist die Verarbeitungszeit. Wird der gesprochene Text fast gleichzeitig von dem Gesprächspartner rezipiert, fordert ein geschriebener Text, je nach dem Lesetempo, eine Zeit. Daraus resultieren die Einschränkungen bei der Herstellung von Untertiteln, die die Untertitler dazu bewegen die Techniken der Reduzierung und/oder Auslassung einzusetzen. Dies trifft grundsätzlich auf redundante Komponenten von Aussagen zu. Ausgebaute Satzstrukturen, die mehr Platz als zwei Zeilen brauchen, werden automatisch reduziert:

(14) *Man kann niemandem mehr trauen, auch nicht den Menschen, die eben noch unsere Freunde waren.* (Nirgendwo in Afrika)

→ *Nie można już nikomu ufać. Nawet naszym przyjaciółom.*

(15) *Wie willst du das auf dieser gottverdammten Farm erfahren haben? Ich habe heute früh um 5 den Schweizer Sender reinbekommen.*
(Nirgendwo in Afrika)

→ *Skąd to wiesz? Rano słuchałem radia.*

Der Lesefreundlichkeit halber ist die Syntax in Untertiteln möglichst einfach zu gestalten. Komplizierte, ausgesuchte Konstruktionen benötigen mehr Zeit, um gelesen, verstanden und verarbeitet zu werden. Die Zuschauer sind auf die sofortige Rezeption angewiesen. Von den Untertiteln erwartet man, dass der Text infolge eingeschränkter Lesezeit von einem breiten Zielpublikum leicht und schnell rezipiert werden muss. Schreiber (1993:296) meint, die vereinfachte Syntax dient zur Popularisierung, d.i. zielsprachliche Version von schwierigen Ausgangstexten einem möglichst

breiten Zielsprachenpublikum zugänglich gemacht werden soll, oder zur Bearbeitung für Kinder bzw. Jugendliche.

Auch im lexikalischen Bereich muss man mit gewissen Vereinfachungen rechnen, die dem gleichen Ziel dienen. Dies illustrieren die Übersetzungstechniken von Fremdwörtern bzw. fremdsprachlichen Einschüben (16-18):

(16) *Oh, „Bad vibrations“, ich glaube, ich geh lieber.* (Die Welle)

→ *Zle wibracje. Chyba sobie pójdę.*

(17) *Ja, sponsored by Daddy.* (Die Welle)

→ *Sponsorowanym przez tatusia.*

(18) *Bist du meschugge?* (Nirgendwo in Afrika)

→ *Jesteś szalony.*

Die gleiche Intention liegt wohl den Veränderungen von der Sprechaktbe-
deutung zugrunde.

Der Wechsel von Fragesatz zu Aussagesatz in (19-20) soll offensichtlich die
Rezeption erleichtern und beschleunigen:

(19) *Glaubst du, es gibt plötzlich keine Nazis mehr?* (Nirgendwo in
Afrika)

→ *Naziści nie znikną nagle.*

(20) *Kunne du ikke lige ringe, Anna?* (Smukke mennesker)

→ *Zadzwoń do mnie.*

Aus anderen Gründen finden Vulgarismen, Schimpf- und Tabuwörter sel-
tener Eingang in den Zieltext einer audiovisuellen Übersetzung. Sie wir-
ken in geschriebener Form viel drastischer als in mündlichen Aussagen
(Jüngst 2010:52).

6. Schlussbemerkungen

Aus den obigen Ausführungen geht eindeutig hervor, dass viele Eigen-
tümlichkeiten der ausgangssprachlichen Dialoge in gesprochener Form in
der diasemiotischen Filmübersetzung gewissen Operationen unterliegen,
unter denen die Textverkürzungsstrategien und Reduktionen vorherrschen.

Ein großer Vorteil der Untertitelung besteht darin, dass der Originalsound
erhalten bleibt, wodurch viele Charakteristika der Oralität wie akustische
Merkmale der Stimme oder Sprechtempo sowie Interjektionen, Ausrufe,

nonverbale Laute und Geräusche in der Ausgangssprache (z.B. Seufzen, Pfeifen usw.), die als Kommunikationsmittel gelten, rezipiert werden können.

Problematisch wird die Wiedergabe der Sprachvarietäten. Vernachlässigt wird in der Untertitelung nicht nur ihre phonische Charakteristik sondern auch Besonderheiten anderer Sprachebenen. Ihre Neutralisierung in der Übersetzung ergibt sich aus der Notwendigkeit, die Texte in Untertiteln möglichst einfach wegen kurzer Rezeptionszeit zu formulieren. Die Verluste in diesem Bereich sind kaum zu kompensieren.

Nicht alle Tilgungen führen zu Verlusten. Eine Reihe von Auslassungen trifft auf die Elemente der Äußerungen zu, die redundant sind. Im Rahmen der intrasemiotischen Redundanz werden diese Komponenten eliminiert, die in Aussagen mehrmals kommuniziert werden, z. B. Interjektionen oder Wiederholungen. Sie können im Schriftlichen ohne Verlust des semantischen Inhalts der Aussage ausgelassen werden. Viele der Tilgungen basieren auf intersemiotischer Redundanz (d.h. zwischen zwei Kanälen). Man verzichtet auf diese Komponenten der Aussagen, die sowohl im gesprochenen Dialog als auch im Bildkontext erscheinen und ohne Verlust des semantischen Inhalts der Aussage ausgelassen werden können. Auch wenn sie nicht in den zielsprachlichen Text aufgenommen werden, bleiben sie immer noch auf dem Bildschirm (auf der Leinwand) präsent, wo sie vollständig über den nichtverbalen visuellen Kanal rezipiert werden können. Diese Art der Kompensation ist nur in einem multimodalen Konstrukt, wie Film eins ist, möglich.

Dem Gebot der vereinfachten Textformulierung folgend gestalten die Untertitler den Zieltext mit zahlreichen Vereinfachungen im syntaktischen Bereich sowie mit Neutralisierungen und Verflachung im stilistischen Bereich (16-18), was manchmal dazu führt, dass die Filmfiguren in ihrer Sprache alle gleich erscheinen ohne sprachliche Besonderheiten aufzuweisen. Dies gilt wohl – neben zahlreichen Auslassungen in Filmen mit ausgebauten Dialogpassagen – als größter Nachteil dieser Form des Sprachtransfers. Ich möchte jedoch den kleinen Verlusten eine andere Rolle beimessen als nur Stellen, die in der Translation getilgt worden sind. Ich würde eine These wagen, dass ihre Abwesenheit im untertitelten Text die Kommunikation erleichtert und eine reibungslose Filmrezeption ermöglicht. Dies ist übrigens die primäre Funktion der Übersetzung. Überladene Untertitel, die permanent eingeblendet werden und in größter Eile gelesen werden müssen, sind keinesfalls Garantie für ein gelungenes Kinoerlebnis. Paradoxerweise bedeutet an dieser Stelle weniger einfach mehr.

Literatur

- Berezowski Leszek, 1997, *Dialect in Translation*, Wrocław.
- Burger Harald, 2001, *Gespräche in den Massenmedien*, in: Brinker K./Antos G./Heinemann W./Sager S. (Hg.), *Text- und Gesprächslinguistik. 2. Halbband*, Berlin/New York, S. 1492-1505.
- Burger Harald, 2005, *Mediensprache*, Berlin.
- Czennia Bärbel, 2004, *Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem*, in: Kittel H./Frank A.P./Greiner N./Hermans T./Koller W./Lambert J./Paul F. (Hg.): *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Halbband*. Berlin/New York, S. 505-512.
- Duden, 2006, *Die Grammatik (Bd. 4)*, Mannheim /Leipzig/Wien/Zürich.
- Gottlieb Henrik, 1992, *Subtitling – a new university discipline*, in: Dollerup C./Loddegaard A. (Hg.), *Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience*, Amsterdam/Philadelphia, S. 161-170.
- Gottlieb Henrik, 1994, *Subtitling: diagonal translation*, in: *Perspectives: Studies in Translatology 1994:1*, S. 101-121.
- Gottlieb Henrik, 1998, *Subtitling*, in: Baker M. (Hg.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, London, S. 244-248.
- Gottlieb Henrik, 2001, *Authentizität oder Störfaktor*, in: *Schnitt Nr. 21*, S. 12-15.
- Holly Werner, 2004, *Fernsehen*, Tübingen.
- Jüngst Heike E., 2010, *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen.
- Knauer Gabriele, 1998, *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*, Stuttgart.
- Reiß Katharina, 2000, *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen*, Wien.
- Schreiber Michael, 1993, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen.
- Schwitalla Johannes, 2001, *Gesprochene-Sprache-Forschung und ihre Entwicklung zu einer Gesprächsanalyse*, in: Brinker K./Antos G./Heinemann W./Sager S. (Hg.), *Text- und Gesprächslinguistik. 2. Halbband*, Berlin/New York, S. 896-903.
- Tomaszkiewicz Teresa, 2006, *Przekład audiowizualny*, Poznań.
- Wahl Chris, 2001, *Die Untertitelung – eine Einführung*, in: *Schnitt Nr. 21*, S. 7-10.

Verzeichnis der Filme

Adams æbler (Jablka Adama), Regie Anders Thomas Jensen, Dänemark 2005.

Die Welle (Fala), Regie Dennis Gansel, Deutschland 2008.

Hochzeitspolka (Weselna Polka), Regie Lars Jessen, Deutschland/Polen 2010.

Kokowääh (Tata do pary), Regie Til Schweiger, Deutschland 2011.

Nirgendwo in Afrika (Nigdzie w Afryce), Regie Caroline Link, Deutschland 2001.

Smukke mennesker (Nie ma tego złego), Regie Mikkel Munch-Fals, Dänemark 2010.

Woyzeck (Woyzeck), Regie Werner Herzog, Deutschland 1979.