



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Übersetzung von Filmtiteln in Italien: das Verhältnis
zwischen Genre und Übersetzungsstrategie

Verfasserin

Giulia Erica Deò (BA)

angestrebter akademischer Grad

Master Of Arts (MA)

Wien, January 2014

Studienkennzahl It. Studienblatt: 060 331 342

Studienrichtung It. Studienblatt: Masterstudien Übersetzen Deutsch Englisch

Betreuer: Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Ai miei genitori

Danksagung

Zunächst möchte ich mich an dieser Stelle bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Ganz besonders gilt dieses Dank Herrn Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, der meine Arbeit betreut hat und mir mit seinem Fachwissen zur Seite gestanden ist. Ich bedanke mich bei ihm für seine ständige Unterstützung und für die Motivation.

Daneben gilt mein Dank allen meinen Freunden und Freundinnen, Studienkolleginnen und allen wichtigen Personen meines Lebens, die mir stets Mut zugesprochen und mich auch in angespannter und gestresster Laune ertragen haben.

Nicht zuletzt gilt mein besonderer und tiefer Dank meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben und in jeglicher Hinsicht die Grundsteine für meinen Weg gelegt haben.

Vorrei infine ringraziare tutte le persone che, anche se fisicamente distanti, mi sono state vicine in ogni momento in questo lungo percorso. Ringrazio tutti gli amici e gli affetti in Italia che in questi anni non mi hanno mai fatto sentire sola, anche se lontana da casa e che mi hanno costantemente sostenuta e consigliata. In particolare vorrei ringraziare la mia famiglia, ovvero mia sorella Alice e mio fratello Claudio per l'affetto e per la motivazione. Il grazie più grande in assoluto è rivolto ai miei genitori che hanno reso possibile tutto questo e che mi hanno accompagnato e incoraggiato passo dopo passo nella realizzazione di questo obiettivo.

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung	1
1. Theoretischer Rahmen	3
1.1. Descriptive Translation Studies	3
1.2. The Name and Nature of Translation Studies	5
1.3. Grundlegende Annahme	7
1.3.1. Ein deskriptiver Ansatz	8
1.3.2. Ein zielorientierter und funktionaler Ansatz	9
1.3.3. Ein systemischer Ansatz.....	10
1.4. Das Äquivalenzkonzept	11
1.5. Die Übersetzungshypothese	12
1.6. Das Normenkonzept	14
1.6.1. Die Ausgangsnorm.....	15
1.6.2. Die Vornormen.....	16
1.6.3. Die Operativnormen.....	16
1.7. Polysystemtheorie.....	17
1.6.1. Polysystemtheorie und die Literaturübersetzung.....	20
1.6.2. Die Übersetzung von Titeln und die DTS	22
2. Der Titel.....	24
2.1. Was ist ein Titel?	24
2.1.1. Die Formen eines Titels	26
2.1.2. Das Verhältnis zwischen Titel und Ko-Text	27
2.1.3. Die Funktionen des Titels	28
2.1.3.1. Die distinktive Funktion	29
2.1.3.2. Die metatextuelle Funktion.....	30
2.1.3.3. Die phatische Funktion	30
2.1.3.4. Die Darstellungsfunktion	31
2.1.3.5. Die Ausdrucksfunktion	32
2.1.3.6. Die Appellfunktion.....	32
2.2. Die Übersetzung von Titeln	34
2.2.1. Funktionales Übersetzen.....	34
2.2.2. Die Übersetzungstypologien.....	36

2.3. Das Modell von Regina Bouchehri.....	37
2.3.1. Titelidentität.....	37
2.3.2. Titelanalogie.....	38
2.3.3. Titelvariation.....	39
2.3.3.1. Abwandlung.....	39
2.3.3.2. Reduktion.....	40
2.3.3.3. Erweiterung.....	40
2.3.4. Titelinnovation.....	41
2.4. Anmerkungen zur Auswahl des Analysemodells.....	42
3. Das Genre.....	44
3.1. Die Entwicklung der Genres.....	44
3.2. Begriffsklärung.....	45
3.3. Die Bedeutung des Genres für das Publikum.....	48
3.4. Die kommerzielle und industrielle Bedeutung von Genres.....	51
3.5. Die einzelnen Genres.....	52
3.5.1. Melodrama.....	53
3.5.2. Komödie.....	54
3.5.3. Musical.....	55
3.5.4. Western.....	56
3.5.5. Drama.....	56
3.5.6. Abenteuerfilm.....	57
3.5.7. Kriegsfilm.....	58
3.5.8. Krimi und Thriller.....	58
3.5.9. Horrorfilm.....	59
3.5.10 Science-Fiction.....	60
3.5.11. Fantasy.....	61
3.5.12. Historienfilm.....	61
3.5.13. Zeichentrickfilm.....	62
3.5.14. Biografie.....	62
3.5.15. Dokumentarfilm.....	63
3.5.16. Actionfilm.....	63
4. Analyse.....	65
4.1. Das Verhältnis zwischen der italienischen Kinolandschaft und dem Import.....	65

4.2. Bemerkungen zur Herstellung des Korpus	68
4.3. Genre und Titel.....	69
4.4. Titelstrategien im Überblick.....	71
4.5. Das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie	72
4.5.1. Abenteuer- und Actionfilm.....	73
4.5.2. Biographie, Dokumentar- und Historienfilm.....	78
4.5.3. Horrorfilm.....	81
4.5.4. Drama	84
4.5.5. Komödie	86
4.5.6. Science-Fiction und Fantasy.....	93
4.5.7. Krimi und Thriller	96
4.5.8. Musical	99
4.5.8. Zeichentrickfilm.....	101
4.6. Schlussfolgerung und Zusammenfassung der Ergebnisse	104
5. Schlussfolgerung und Zusammenfassung.....	109
6. Bibliografie	112
7. Anhang.....	118
Abstract (deutsch)	130
Abstract (English)	131
Lebenslauf	132

Inhaltsverzeichnis der Tabellen und der Abbildungen:

Tabellen:

TAB. 1: LA FONDAZIONE ENTE DELLO SPETTACOLO. 2010. LA PRODUZIONE DI FILM ITALIANI IN FUNZIONE DEL GENERE.....	52
TAB.2: LA FONDAZIONE ENTE DELLO SPETTACOLO. 2010. QUANTE OPERE PRODUCE IL CINEMA ITALIANO.....	66
TAB. 3: LA FONDAZIONE ENTE DELLO SPETTACOLO. 2010. TUTTI FILM DISTRIBUITI SUL MERCATO IN ITALIA NEGLI ULTIMI 3 ANNI.....	67
TAB. 4: LA FONDAZIONE ENTE DELLO SPETTACOLO. 2010. LA RISALITA ITALIANA SUL MERCATO DELLE PRIME USCITE.....	68

Abbildungen:

ABB. 1: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN GENRE UND DER GESAMTSUMME DER FILME.....	70
ABB. 2: ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN IM ÜBERBLICK	71
ABB. 3: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE ABENTEUER UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	73
ABB. 4: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE ACTIONFILM UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	73
ABB. 5: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE BIOGRAFIE UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	78
ABB. 6: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE DOKUMENTARFILM UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	78
ABB. 7: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE HISTORIENFILM UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	79
ABB. 8: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM HORRORFILM UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	81
ABB. 9: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE DRAMA UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	84
ABB. 10: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE KOMÖDIE UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	86
ABB. 11: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE SCIENCE-FICTION UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	93
ABB. 12: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE FANTASY UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	93
ABB. 13: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE THRILLER UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	96
ABB. 14: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE KRIMI UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	96
ABB. 15: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE MUSICAL UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	99

ABB. 16: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GENRE ZEICHENTRICKFILM UND DEN ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	101
ABB. 17: DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN GENRE UND ÜBERSETZUNGSSTRATEGIE	105

Einleitung

Warum wird der Titel *Flypaper* mit *Le regole della truffa* übersetzt? Und warum bleibt der Titel *Devil* hingegen auch auf Italienisch *Devil*? Warum ist es nicht möglich auf den Originaltitel zu schließen, wenn ich den Film *5 Appuntamenti per farla innamorare* auf Englisch ansehen möchte? Wie werden Titel von Filmen in Italien übersetzt?

Aufgrund dieser Fragen widmet sich die vorliegende Masterarbeit dem Thema der Übersetzung von Filmtiteln. Die Idee für das Thema kam mir, als ich einen Film online schauen wollte. Ich kannte den Originaltitel nicht und konnte ihn mittels der italienischen Übersetzung nicht herausfinden. Da dieses Thema sehr breit ist, habe ich die Aufmerksamkeit nur auf einen besonderen Aspekt gelegt, und zwar auf das Verhältnis zwischen dem Genre eines Films und der jeweiligen vorherrschenden Übersetzungsstrategie.

In dieser Arbeit werden insbesondere die Titel von Filmen untersucht, die im Zeitraum 2009 bis 2011 produziert und aus England und den USA nach Italien exportiert wurden. Die Arbeit zielt auf die Beantwortung der folgenden Fragen zur Übersetzung von Filmtiteln ab: Inwieweit beeinflusst das Filmgenre die Übersetzungsstrategie bei Filmtiteln in Italien? Sind allgemeine Tendenzen bzw. Normen erkennbar? Zur Beantwortung dieser Fragen werden translationsrelevante und filmwissenschaftliche Ansätze herangezogen.

Die vorliegende Arbeit umfasst sieben Kapitel. Im ersten Kapitel werden die translationswissenschaftlichen Theorien erläutert, die als Basis für die Beschreibung des Korpus dienen werden. Der theoretische Rahmen wird das Augenmerk auf den Ansatz der Descriptive Translations Studies-Schule legen, wobei die Normen von Toury und die „Polysystemtheorie“ des israelischen Wissenschaftlers Itamar Even-Zohar eingehend betrachtet werden.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich zunächst mit dem allgemeinen Titelbegriff. Anhand einer Analyse der Formen und der unterschiedlichen Funktionen eines Titels wird das Verhältnis zwischen dem Titel und dem Ko-Text einer Untersuchung unterzogen. Überdies wird ein Forschungsüberblick über die Titelübersetzungsmethoden im Allgemeinen angeboten, wobei das für die Analyse ausgewählte Modell eingehender erläutert wird. Nach einem Überblick über die unterschiedlichen Strategien zum Thema Übersetzung von Titeln wird das Modell von Regina Bouchehri vorgestellt, das als Grundlage für die nachfolgende Filmtitelanalyse dienen wird.

Im dritten Kapitel soll auf das Thema Genre eingegangen werden. Dazu wird der Begriff Genre zunächst definiert und diskutiert. Es folgt eine kurze Darstellung der Entwicklung der Genres. Im Anschluss daran werden die Bedeutung des Genres für das Publikum sowie die industrielle und kommerzielle Bedeutung der Genres untersucht. In der Folge werden die einzelnen Filmgenres knapp beschrieben.

Kapitel vier enthält die Analyse des Korpus. Vor der tatsächlichen Analyse wird die Geschichte des italienischen Kinos kurz umrissen und das Verhältnis zwischen der italienischen Kinoproduktion und dem globalen Import einer Analyse unterzogen. Das Korpus der vorliegenden Arbeit besteht aus 360 Titeln von im Zeitraum 2009 bis 2011 produzierten Filmen, die aus England und den USA nach Italien exportiert wurden. Zu jedem Titel werden die folgenden Informationen angegeben: Titel im Original, übersetzter Titel, Produktionsjahr, Erscheinungsjahr in Italien, Genre und Übersetzungsstrategie. Dabei wird vor allem das Ziel verfolgt, Tendenzen bzw. Normen bei der Wahl der Übersetzungsstrategie für das Genre eines analysierten Films zu ermitteln. Außerdem werden die aus dem theoretischen Teil und der darauf folgenden Analyse gewonnenen Erkenntnisse präsentiert. Die Ergebnisse der Analyse werden in Grafiken anschaulich dargestellt und dienen als Grundlage für eine statistische Berechnung. Anschließend sollen einige Interpretationen zu ausgewählten Beispielen von übersetzten Titeln vorgebracht werden.

Im fünften Kapitel werden Schlussfolgerungen gezogen und die Erkenntnisse aus der Analyse zusammengefasst.

Das sechste Kapitel beinhaltet die Bibliografie der für die Erstellung dieser Arbeit verwendeten Literatur.

Das abschließende siebte Kapitel enthält den Anhang bzw. das Korpus der vorliegenden Arbeit: eine Auflistung sämtlicher für die Analyse verwendeter Filmtitel.

1. Theoretischer Rahmen

Im ersten Kapitel werden die translationswissenschaftlichen Theorien erläutert, die als Basis für die Beschreibung des Korpus dienen. Es werden die Ansätze der Descriptive-Translations-Studies-Schule erklärt. Zunächst werden dieser Ansatz und sein Ursprung definiert. Descriptive Translation Studies erweisen sich als hilfreich für die Beschreibung des Korpus der vorliegenden Arbeit, da sie die Art und Weise beschreiben, wie die Übersetzung ist und nicht, wie sie sein sollte. DTS schlagen eine empirische Methode vor, die auf der Beobachtung der Übersetzung basiert. Dann wird die Abbildung der Disziplin durch das Werk von Holmes – *The Name and Nature of Translation Studies* – skizziert. Überdies wird eine kurze Einführung des Begriffs der „Äquivalenz“ unternommen, welcher dann als Basis für die Erklärung der Normen von Toury dienen wird. Hierbei stellen Normen eine Beschreibungskategorie dar, sind sie daher nicht als Richtlinie der Übersetzungstätigkeit zu berücksichtigen. Das Normenkonzept wird an dieser Stelle teilweise verwendet, um die Übersetzungsstrategien zu erklären, die für die Übersetzung von Titeln verwendet wurden. Als letzter Punkt wird die „Polysystemtheorie“ des israelischen Wissenschaftlers Itamar Even-Zohar betrachtet. Im Zuge dieser Arbeit erweist sich die Polysystemtheorie als nützlich, da sie die Perspektive der Interpretation der Übersetzung durch die Einführung des kulturellen und gesellschaftlichen Kontextes erweitert.

1.1. *Descriptive Translation Studies*

„Mit *Descriptive Translation Studies* (DTS) wird eine zieltextorientierte und empirische Richtung der modernen Übersetzungswissenschaft bezeichnet, die vor allem in den 80er Jahren an Bedeutung gewonnen hat.“ (Snell-Hornby 2006:96; Hervorhebung im Original)

Der amerikanische Dichter, Übersetzer und Übersetzungswissenschaftler James Holmes (1924–1986), der lange in den Niederlanden arbeitete, berichtete im Jahr 1972 bei einem Vortrag in Kopenhagen über das Thema „*The Name and Nature of Translation Studies*“. Bei dieser Gelegenheit stellte er seine Disziplin vor, welche er als „*Translation Studies*“ bezeichnete. Dieser Begriff hat sich mittlerweile im ganzen englischsprachigen Raum durchgesetzt.

Diese Disziplin würde den Anforderungen „*complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations*“ (Holmes 1994:67) gerecht werden. Der Übersetzungswissenschaftler war überzeugt, dass die *Translation Studies* zu einer empirischen Wissenschaft werden würden. Laut Holmes waren *Translation Studies* als eine Disziplin zu verstehen, deren Strukturen, Ziele und Methoden denen der Naturwissenschaften sehr ähnlich sind.

Die Hauptziele von Holmes' Entwurf bestanden darin, Translationsphänomene zu beschreiben, erklären und voraussagen zu können. Das Augenmerk wird auf die Beziehung von übersetztem Text und Original gelegt, jedoch hat hierbei die Anstrengung, Äquivalenzbeziehungen auszuführen, an Bedeutung verloren. An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass das bisherige Konzept der Äquivalenz durch diesen neuen Ansätzen in Frage gestellt wird.

Das Wort „deskriptiv“ entstand als Gegensatz zu einem präskriptiven Ansatz:

[...] the descriptivists want to conduct research for its own sake and not in order to distil from it practical advice or guidelines for good translating, or rules of thumb which translators should follow when they translate, or criteria with which critics and reviewers can assess the quality of translation. (Hermans 1999:35)

Wie aus dieser Aussage hervorgeht, besteht das Ziel nicht darin, die Praxis der Übersetzungswissenschaft zu verändern oder die Ausbildung des Übersetzers bzw. der Übersetzerin zu verbessern. Dieser Entwurf zielt stattdessen darauf ab zu erklären, wie eine Übersetzung in einer bestimmten Kultur oder zu einem bestimmten Zeitpunkt funktioniert und dadurch als Übersetzung gilt.

Der Untersuchungsgegenstand der DeskriptivistInnen ist die Tätigkeit und Aussagen von ÜbersetzerInnen, von Übersetzungslehrern bzw. -lehrerinnen und ÜbersetzungskritikerInnen.

Descriptive Translation Studies beschreiben überwiegend literarische Texte. Dieser Ansatz wurde auch unter dem Namen „polysystem approach“ bekannt. Der Begriff „polysystem“ wurde von dem israelischen Wissenschaftler Even-Zohar eingeführt, welcher diesen Ansatz auch außerhalb dieser Disziplin – z. B. im Bereich der Literaturwissenschaft – anwandte.

Der Übersetzungswissenschaftler Gideon Toury, der die Vision von Holmes weiterentwickelte, wurde ebenfalls von der Polysystem-Theorie des bereits erwähnten israelischen Wissenschaftlers Even-Zohar beeinflusst. Toury betonte, dass Translationsphänomene durch ihre systematische Stellung und Rolle in der Zielkultur letztendlich erklärt werden können. Der Wissenschaftler fügte außerdem das Konzept der Normen hinzu: Übersetzer bzw. Übersetzerinnen sind von denjenigen Normen beeinflusst, welche die Übersetzungspraxis der Zielkultur zu einem bestimmten Zeitpunkt regeln. Die Übersetzungstätigkeit wird von einem Normengefüge geregelt, welches eine kulturelle Relevanz innerhalb des Zielkultursystems hat, in dem der Übersetzer bzw. die Übersetzerin arbeitet. Toury zufolge bestand das Endziel der Descriptive Translation Studies darin, sowohl diese darunterliegenden Normen als auch die strategischen von dem/der Übersetzer/Übersetzerin getroffenen Entscheidungen festzulegen. Aus diesen Normen ergibt sich, dass bestimmte Verhaltensweisen unter gegebenen Umständen eintreten könnten.

Andere Vertreter dieser „Schule“ – beispielweise Hermans und Lambert – haben sich darum bemüht, dass die Translation Studies eine akademische Disziplin werden.

Aus dem Werk *The Manipulation of Literature* von Hermans stammt der Begriff „Manipulation Group“ oder „Manipulation school“, welcher sich auf den „Descriptive Translation Approach“ „as one of the two main schools of thought in translation studies in Europe in the 1980s“ (Hermans 1999:8) bezieht. Dieser Name – „Manipulation Group“ – stammt aus einer der provokantesten Behauptungen der Einleitung dieses Werks von Hermans, der betonte, dass aus einer Zieltext-Perspektive „all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose“ (Hermans 1985:11). Mittels dieses Werks zielt Hermans auf Folgendes ab: „[...] quite simply, to establish a new paradigm for the study of literary translation, on the basis of a comprehensive theory and ongoing practical research“ (Hermans 1985:10).

Die entscheidende Phase zur Entstehung dieser Theorien fand während einer Reihe von Tagungen in Leuven (1976), Tel Aviv (1978) und Antwerpen (1980) statt, in denen Holmes zusammen mit den anderen Vertretern der DTS-Schule (Descriptive Translation Studies School) – darunter Even-Zohar, Toury, Lambert, Lefevere, van der Broeck und Bassnett – die Ausarbeitung eines gemeinsamen deskriptiven und zieltextorientierten Ansatzes skizzierte.

Aus diesem Ansatz haben sich auch die Grundlagen anderer Ansätze ergeben: wie zum Beispiel die Untersuchungen anhand von Korpora.

1.2. The Name and Nature of Translation Studies

Die Konferenz in Leuven im Jahr 1976 markierte den Anfang der „Manipulation Group“. Bei dieser Gelegenheit lud Holmes John McFarlane ein, der in seinem Essay *Modes of Translation*, das im Durham University Journal 1953 veröffentlicht worden war, einige Ideen äußerte, die auch in der Herangehensweise der „Manipulation Group“ zu finden sind. McFarlane und Holmes erforschten beide die problematische Natur des Verhältnisses zwischen dem Originaltext und dem übersetzten Text. Laut den beiden Wissenschaftlern war eine Äquivalenzbeziehung eine zu hohe Anforderung, stattdessen wäre eher möglich, von einer „similarity in overall structure“ (Hermans 1999:28), einer Anpassung oder ähnlichen Funktionen zu sprechen.

Der Ausgangspunkt des bekanntesten Essays von Holmes “The Name and Nature of Translation Studies” besteht in „[t]he idea that the study of translation should seek illumination instead of handing down rules about how best to translate forms“ (Hermans 1999:28). In der erweiterten Version des in Kopenhagen vorgestellten Berichts “The Name and the Nature of Translation studies” definierte Holmes die zwei Hauptziele dieser Disziplin: „(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of

which these phenomena can be explained and predicted” (Holmes 1994:71). Holmes entwarf die Abbildung einer disziplinarischen Utopie und gab die zwei größten Hindernisse an, die eine Entwicklung dieser Disziplin behindern.

Das erste Hindernis – und laut Holmes das am wenigsten wichtige – besteht in der Schwierigkeit, einen geeigneten Namen¹ für diese Disziplin zu finden: „[...] is the seemingly trivial matter of the name for this field of reasearch“ (Holmes 1994:68). Die Disziplin von Holmes – wie schon erwähnt – bezieht sich mehr auf die Übersetzung als auf das Dolmetschen, nämlich überwiegend auf literarische Übersetzung.

Holmes definierte das zweite Hindernis, welches die Entwicklung dieser disziplinären Utopia behindert, als: „[...] the lack of a generally consensus as to the scope and structure of the discipline“ (Holmes 1994:71).

Er unterteilte sie in „Pure“ (reine) und „Applied“ (angewandte) Translation Studies. Die „Pure Translation Studies“ umfassen die Übersetzungstheorie. Hierbei ist die Forschung „pursued for ist own sake, quite apart from any direct practical application outside its own terrain“ (Holmes 1994:71). Die „Applied“-Variante beschäftigte sich mit den angewandten Wissenschaftsbereichen wie Hilfsmittel, Übersetzungskritik und Übersetzerausbildung. „Pure Translation Studies“ wurden weiter in „Theoretical“ (General und Partial) und „Descriptive“ unterteilt, wobei der „Descriptive“-Teil aus drei weiteren Nebenzweigen besteht, und zwar: Function-, Process- und Product-oriented.

Der „Pure“-Teil dieser Disziplin wird in zwei Teile gegliedert: „Theoretical“ und „Descriptive“. Die drei Vorgehensweisen, Gebiete des „Descriptive“-Teils – Produkt, Prozess und deren Funktion in der Zielkultur – können sowohl als drei unterschiedliche Bereiche als auch als ein ganzer Zusammenhang betrachtet werden. Für Funktion, Prozess und Produkt gilt dabei, dass sie „[...] **one complex whole whose constitutive parts are hardly separable from one another except for methodical (and, yes, convenience) purposes [form]**” (Toury 2012:5; Hervorhebung im Original). Das Ziel des deskriptiven Teils besteht darin, Übersetzungsphänomene zu beschreiben. Unterdessen zielt der theoretische Teil darauf ab, die erwähnten Übersetzungsphänomene zu erklären und vorauszusehen und dadurch Grob- und Teiltheorien zu erzeugen.

„Theoretical Translation studies“ or „translation theory“ richtet die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen den Ergebnissen der Descriptive Translation Studies und den Informationen aus anderen Bereichen, um Theorien, Modelle und Prinzipien zu erzeugen, „which will serve to explain and predict what translating and translations are and will be“ (Holmes 1994:73). Der theoretische Teil unterscheidet sich in General und Partial translation theories, wobei die Partial translation theories die folgenden Nebenzweige aufweisen:

¹In seinem Essay listete Holmes alle Namen auf, die er für diese Disziplin entwickelt hat. Diese ausgedachten Namen stammen aus unterschiedlichen Sprachen wie z. B. Französisch, Deutsch, Griechisch, aber sie werden für ungeeignet gehalten (vgl. Holmes 1994).

medium-restricted translation theories, area-restricted theories, rank-restricted theories, text-type restricted theories, time-restricted theories und problem-restricted theories.

1.3. Grundlegende Annahme

[...] a view of literature as complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures. (Zit. in: Hermans 1999:32)

Diese Aussage stellt die Herangehensweise dar, die sich auf den Tagungen in Leuven 1976, Tel Aviv 1978 und Antwerpen 1980 herausgebildet hat.

Wie schon betont wurde, beschäftigen sich Descriptive Translation Studies überwiegend mit literarischen Texten, wobei Literatur an dieser Stelle als System gedacht wird. Im Rahmen der empirischen Translationswissenschaft hat die Literatur als „polysystem“ an Bedeutung gewonnen. „The polysystem concept, which views literature as a network of elements which interact with each other, is meant to serve as a tool for investigating why translators behave in this or that way, or why some translations prove more successful than others.“ (Hermans 1999:32) Aus diesem Zitat lässt sich die Wichtigkeit der Kontextualisierung der einzelnen Phänomene erkennen. Es ist in der Tat sehr wichtig, hinsichtlich der Funktionen, Verbindungen und wechselseitigen Beziehungen zu denken, dass alles Teil eines Systems ist.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der deutlich in dem oben angeführten Zitat dargestellt wird, besteht darin, dass dieser Ansatz zieltextorientiert ist: „[...] focusing on translations as separate texts“ (Hermans 1999:38). Der kulturelle Kontext des Zieltextes hat hierbei an Bedeutung gewonnen, wobei jede Übersetzung immer unter Berücksichtigung eines idealen Lesers bzw. einer idealen Leserin, der oder die in einen bestimmten kulturellen Hintergrund eingebettet ist, produziert wird. In der Tat ergeben sich Übersetzungsentscheidungen normalerweise aus den Überlegungen des Übersetzers bzw. der Übersetzerin zu den potenziellen Bedürfnissen oder zu den Erwartungen des Publikums. Auch Toury betont die Wichtigkeit des kulturellen Kontextes des Zieltextes, da er übersetzte Texte als „facts of one language and one textual tradition only: the target’s“ definierte² (Toury 1980:16). Aus der Behauptung von Toury, dass Texte immer nur Tatsachen der Zielkultur sind, ergeben sich hauptsächlich zwei Konsequenzen. Erstens: Das Augenmerk jeder Forschung wird immer auf

²Im Jahr 1995 im Zuge des Werks *Descriptive Translation Studies and Beyond* prüfte Toury aufgrund der gegenteiligen Meinungen seine Ursprüngliche Behauptung nach und behauptete dass: „translations are facts of target cultures; on occasion facts of a special status [...] but of the target culture in any event“ (2012:29).

die zielsprachliche Kultur gelegt, da eine Übersetzung nur in der Kultur der Rezipienten bzw. Rezipientinnen als Übersetzung gilt. Aus diesem Grund wird sich die Forschung nur auf bestimmte Aspekte fokussieren, welche für die Zielkultur relevant sind. Beispielsweise zielt die Forschung in diesem Zusammenhang auf die Beantwortung der folgenden Fragen ab: „[...] welche Texte in der Zielkultur zur Übersetzung ausgewählt werden, wie, von wem und zu welchem Zweck sie übersetzt werden, wie die Übersetzungen rezipiert werden und in welcher Art und Weise sich die Übersetzung in anderen Formen der Textproduktion einfügt usw.“ (Snell-Hornby 2006:97).

Die zweite Konsequenz, die sich aus dem oben erwähnten Zitat ergibt, besteht darin, dass das Äquivalenzkonzept in Frage gestellt wird. Im Abschnitt 1.4. wird dieses Thema eingehender untersucht.

1.3.1. Ein deskriptiver Ansatz

Mit den Descriptive Translation Studies – wie schon erwähnt – gewann der Begriff „descriptiv“ erheblich an Bedeutung und grenzt sich vom Begriff präskriptiv klar ab. Die DTS stehen der Idee gegenüber, dass das Hauptziel der Translationswissenschaft hauptsächlich darin besteht, Normen und Richtlinien für die Praxis oder die Evaluierung der Übersetzung herzustellen. Der Fokus wird stattdessen auf das tatsächliche Geschehen der Übersetzung gelegt (vgl. Hermans 1999:7). An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass das Augenmerk auf die empirisch beobachtbaren Aspekte der Übersetzung gelegt wird, wobei diese Beobachtungen weder gemacht werden, um die Praxis der Übersetzung zu verbessern, noch um Kriterien der Qualität der Übersetzung aufzustellen. Aus diesem Grund wird diese Disziplin auch empirisch definiert (vgl. Hermans 1999:7). Dieser Ansatz kann auch mit dem Begriff „heuristisch“ beschrieben werden, wobei der Forschungsgegenstand des Deskriptivismus darin besteht: „[...] to study translations as they are, and to account for their occurrence and nature“ (Hermans 1999:35). Jedoch können diese Beobachtungen sich für die Praxis der Übersetzung nützlich erweisen, aber solche Vorteile sind „incidental“ (1999:35).

Im Rahmen eines deskriptiven Ansatzes haben sich jedoch einige Problematiken entwickelt. Die erste Problematik entsteht aufgrund der Festlegung eines gemeinsamen Endziels der Translation Studies, das Toury zufolge in der Erfindung der „Gesetze“ der Translationswissenschaft besteht. Jedoch wird überwiegend eine andere Meinung vertreten, und zwar dass das Endziel dieser Disziplin darin besteht: „[...] insight into the theoretical intricacies and the historical relevance and impact of translation“ zu gewinnen (Hermans 1999:36).

Der zweite Streitpunkt entsteht in Bezug auf die Frage, ob die deskriptive Option die neutrale und objektive Stellung des Beobachters bzw. der Beobachterin, die von dem Untersuchungsgegenstand losgelöst ist, beinhaltet. Über dieses Thema werden verschiedene

Meinungen vertreten, aber vor allem wird der Glaube „[...] in the possibility of attaining objectivity in cultural and historical research“ unterstützt (Hermans 1999:36). Deskriptivisten haben das Konzept von „Detachment“ – in Bezug auf die Stellung der/des Beobachters/in – auf zwei Ebenen entwickelt: „object level“ und „meta-level“:

[...] for the researcher, actual translations, together with the statements about translations made by translators, teachers and critics, constitute the object of study, while the researcher's own pronouncements about these texts operate at a meta-level. Detached, scholarly, disinterested observation and meta-level commentary are supposed to remain distinct from the object-level. (Hermans 1999:36)

Jedoch stimmt es nicht, dass alle deskriptiven Ansätze diese Meinung vertreten: „Today, at any rate, the idea of neutral description is generally viewed with suspicion in the human sciences“ (1999:36). Dies geschieht, weil der/die Translationswissenschaftsforscher/in seine/ihre Untersuchungen aus einer bestimmten institutionellen Stellung durchführt. Die Forderung nach Neutralität oder Objektivität ist ohnehin schon an sich ein ideologischer Aussagesatz; das Verstehen ist in der Tat möglich nur aus einer bestimmten Sicht, die bereits Präsuppositionen und/oder Vorurteile umfasst (vgl. 1999:36).

1.3.2. Ein zielorientierter und funktionaler Ansatz

Wie schon betont, sind DTS durch einen zielorientierten Ansatz gekennzeichnet, der im Gegensatz zu einem ausgangstextorientierten Ansatz steht³. Der erste Standpunkt eines zielorientierten Ansatzes besteht in der Forderung danach, Translationswissenschaft als legitimen und würdigen Forschungsgegenstand zu betrachten. An dieser Stelle wird das Augenmerk auf die Übersetzungen gelegt, die als „separate texts“ betrachtet werden müssen, wobei der Wert der Übersetzungstätigkeit hervorgehoben wird (Hermans 1999:38).

„A target-oriented approach is a way of asking questions about translations without reducing them to purely vicarious objects explicable entirely in terms of their derivation“. (1999:39) Hierbei gewinnt der kulturelle, soziale und historische Kontext an Bedeutung, in dem der Übersetzer bzw. die Übersetzerin arbeitet: „Respecting the complexity of translations in its cultural, social and historical context, it urges attention to the whole constellation of functions, intentions and conditioning factors“ (Hermans 1999:39). Als Erstes sollte der Übersetzer bzw. die Übersetzerin die Akzeptabilität der Übersetzung in der Zielkultur überprüfen und die Textmerkmale mit originalen Texten desselben Genres und mit

³Die Skopostheorie von Hans Vermeer, die quasi gleichzeitig mit dem deskriptiven Paradigma entstand, war ebenso ein zielorientierter und funktionaler Ansatz. Jedoch verfolgten die zwei Ansätze zwei unterschiedliche Ziele. Die Skopostheorie zielte darauf ab, adäquate Richtlinien für die Übersetzung zu erschaffen, hingegen haben sich DTS überwiegend im literarischen Bereich beschäftigt.

existierenden Übersetzungen vergleichen. Danach kann der Ausgangstext berücksichtigt werden. Daraus lässt sich erkennen, dass ein zielorientierter und funktionaler Ansatz eine Methode voraussetzt, bei der das Ziel als Ausgangspunkt dient. Übersetzer und Übersetzerinnen stellen in der Regel Texte immer unter Berücksichtigung eines/einer potenziellen Lesers/Leserin, der/die zu einer bestimmten Kultur mit einem bestimmten Wertesystem gehört. Übersetzungen sind in der Tat die Ergebnisse der Entscheidungen eines Übersetzers oder einer Übersetzerin bezüglich der potenziellen Erwartungen und Bedürfnisse der RezipientInnen: „Translation choices normally result from judgments by the translator – or whoever is in a position to control or override the translator – about perceived needs and benefits, audience expectations, personal and collective motivations“ (Hermans 1999:40).

1.3.3. Ein systemischer Ansatz

Wenngleich es offenbar keine direkte Beziehung zwischen einem Ansatz gibt, der einerseits deskriptiv, zielorientiert und funktional und andererseits systemisch ist, hat sich in Wirklichkeit die systemische Perspektive als sehr nützlich erwiesen. Die Polysystemtheorie hat Übersetzung als Teil eines Systems betrachtet, und dadurch hat die Translationswissenschaft an Wichtigkeit gewonnen. Durch seine Polysystemtheorie hat Even-Zohar den Ansatz der DTS verstärkt: „It strengthened the functional and target-oriented approach to translation by stressing that the search for explanations needed to be conducted primarily in the receiving culture if anything like a comprehensive picture was to be attempted“ (Hermans 1999:42). Aus diesem Zitat lässt sich erkennen, dass die alte einseitige Beziehung zwischen einer Übersetzung und dem Ausgangstext von zahlreichen multilateralen Beziehungen ersetzt wurde. Die Beziehung zwischen Übersetzung und Originaltext ist nicht als einzige zu berücksichtigen, sondern es gibt auch andere Verhältnisse, die es verdienen, einer Analyse unterzogen zu werden: „[...] between different versions of the same or similar originals, between translations and non-translated texts, and between translation and discourses about translation“ (1999:42).

Ein weiterer interessanter Aspekt der Polysystemtheorie besteht darin, dass sie Wert auf die Interaktion und den Kampf zwischen den Systemen legt. Dies macht diese Theorie dynamisch und fügt eine teleologische Dimension zu der Translationswissenschaft hinzu, wobei das Verhalten eines Übersetzers bzw. einer Übersetzerin sich von Hintergedanken leiten lassen würde. Dadurch wird klar, dass Übersetzung als Mittel gesehen werden kann, das von Individuen sowie Institutionen genutzt werden kann, um Stellungen in einer bestimmten Hierarchie zu festigen oder zu unterlaufen. „In thus broadening the scope, drawing attention to the impact of translation as a historical force and providing an explanatory frame of reference, polysystem theory gave the descriptive paradigm depth and relevance as well as legitimacy.“ (Hermans 1999:42) Daraus lässt sich schließen, dass die

Polysystemtheorie dabei hilft, Legitimation und Anerkennung der Translation Studies zu gewährleisten.

Im Rahmen der Polysystemtheorie hat zu dieser Disziplin auch der belgische Sprachwissenschaftler André Lefevere durch die Einführung der Konzepte von Ideologie, Poetik und Patronage beigetragen. Lefevere betrachtete diese drei Elemente als wichtige Beschränkungen bezüglich der Übersetzung als die linguistischen Unterschiede, wobei er Wert auf die Kontrollmechanismen legte, die innerhalb der literarischen Untersysteme spielen. Mit dem Begriff Patronage werden alle Machtmanifestationen definiert, welche von Individuen, Gruppen sowie Institutionen ausgeübt werden, um die Produktion und den Gebrauch von Texten, Übersetzungen und Literatur zu fördern oder zu behindern (vgl. Lefevere 1985). Die drei Bestandteile der Patronage sind: Ideologie, Ökonomie und Status (vgl. Prunč 2011:281). Diese drei Instrumente beeinflussen die Art und Weise, wie Texte, Übersetzungen und Literatur produziert und rezipiert werden: „Lefevere’s point [...] is that editing and redrafting texts, like translating them, means working with and under certain constraints, whether they are economic, ideological or aesthetic nature“ (Hermans 1999:44). Als Konsequenz ergibt sich, dass Translation nicht mehr isoliert berücksichtigt werden muss, sondern sie muss als Teil eines gesamten Systems von Texten betrachtet werden, deren Hersteller bzw. Herstellerinnen die erwähnten Texte produzieren, verbreiten, ablehnen und zensieren (vgl. Hermans 1999:44).

1.4. Das Äquivalenzkonzept

DTS verwerfen das traditionelle Konzept der Äquivalenz und ersetzen dieses durch ein empirisches und deskriptives Äquivalenzkonzept.

Im Laufe der Translationswissenschaftsgeschichte ist der Äquivalenzbegriff immer von Bedeutung gewesen. Jedoch ist das Konzept der Äquivalenz aus Mangel an einer allgemeinen anerkannten Definition sehr umstritten, und je nach Zeitpunkt hat es innerhalb jeder Orientierung der Übersetzungswissenschaft eine verschiedene Bedeutung erhalten. In der Übersetzungswissenschaft, die die 50er- und 60er-Jahre geprägt hat, wurde Äquivalenz als ein Kode verstanden, wobei es um eine Eins-zu-Eins-Entsprechung zwischen einzelnen Sprachen ging. Damals hatte zusammen mit dem Begriff der Äquivalenz auch der Begriff von „Invarianz“⁴ an Bedeutung gewonnen.

Eine andere Darstellung des Konzepts der Äquivalenz wurde von Koller angeboten, der stattdessen einen Ansatz vorschlug, welcher fünf Äquivalenztypologien aufweist: denotative

⁴Als Invarianz bezeichnet man alle Elemente eines Ausgangstextes, die bei einer Translation (möglichst) unverändert im Zielttext erhalten bleiben (vgl. Prunč 2003:32).

Äquivalenz, konnotative Äquivalenz, textnormative Äquivalenz, pragmatische Äquivalenz und formal-ästhetische Äquivalenz⁵.

Des Weiteren kann festgestellt werden, dass das Äquivalenzkonzept sich im Laufe der Zeit verändert hat. In der Tat wurde das Äquivalenzkonzept ursprünglich a priori definiert. Mit den Descriptive Translation Studies wandelt sich die Beziehung zwischen Übersetzung und Äquivalenz. Toury betonte, dass die Übersetzung empirisch beobachtet werden muss, im Vergleich zu einer Betrachtung a priori:

When one's purpose is the descriptive study of literary translations in their environment, the initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem. (Toury 1980:43)

Dadurch wird klar, dass Äquivalenz noch eine Rolle spielt, aber unterschiedlich zu der Rolle, die sie in einem präskriptiven Ansatz übernimmt. Hierbei setzt die Äquivalenz fest, was eine Übersetzung machen oder welche Voraussetzungen ein Text besitzen muss, um als Übersetzung akzeptiert zu werden.

1.5. Die Übersetzungshypothese

„[A] (literary) translation is that which is regarded as a (literary) translation by a certain cultural community at a certain time“ (Hermans 1985:13). Aus diesem Zitat wird klar, dass ein Text als Übersetzung gilt, wenn er in einer Zielkultur als Übersetzung gesehen wird. Überdies müssen Toury zufolge auch drei Postulate erfüllt sein: „1. The Source-Text Postulate; 2. The Transfer-Postulate; 3. The Relationship Postulate“ (Toury 2012:28).

Wenngleich all diese Postulate „familiar“ scheinen, wenn sie in einem Zielkulturkontext betrachtet werden, weisen sie unterschiedliche Merkmale im Vergleich zu anderen Ansätzen der Translationswissenschaft auf. Sie stellen keine Antwort dar, sondern sie sind dazu gedacht, Fragen hinsichtlich Übersetzung im Kontext aufkommen zu lassen. (vgl. Toury 2012).

In der Annahme, dass der Text eine Übersetzung ist, lautet das erste Postulat: „[...] **there is another text, in another culture/language, which has both chronological and logical priority over it**“ (Toury 2012: 29; Hervorhebung im Original). Aus diesem Zitat lässt

⁵Dieser Ansatz kann auch als Fortsetzung der Theorien von Katharina Reiss betrachtet werden, die im Jahr 1971 sechs verschiedene Textsorten verbunden mit unterschiedlichen Sprachfunktionen unterschied. Jede Textsorte fordert Äquivalenz. Die Idee der Äquivalenz – angewandt auf die Funktionen – gewinnt an Bedeutung nur hinsichtlich einer bestimmten Situation, eines bestimmten Zusammenhangs oder für bestimmte Rezipienten bzw. Rezipientinnen (vgl. Reiss 1971)

sich erkennen, dass ein Text einen Ausgangstext braucht, um als Übersetzung betrachtet zu werden.⁶

Das Transferpostulat beinhaltet „the assumption that the process whereby the assumed translation came into being involved **the transfer from the assumed source text of certain features that the two now share**“ (Toury 2012:29; Hervorhebung im Original).

Das dritte und letzte Postulat lautet:

[...] adopting the assumption that a particular TL text may be a translation also implies that there are tangible relationships that tie it to its assumed original, an obvious function of whatever the two texts allegedly share (Postulate 2) and of what is taken to have been transferred across the cultural-semiotic (and linguistic) border. (Toury 2012:30)

Einige dieser Beziehungen – die in der oben zitierten Aussage genannt werden – können sogar als erforderlich und/oder ausreichend innerhalb der normativen Struktur der betreffenden Kultur aufgestellt werden. Nichtsdestotrotz betont Toury in seinem Werk, dass alle diese erwähnten Beziehungen nur eine Reihe von Fragen darstellen, da kein Bedarf nach intertextuellen Beziehungen entsteht.

Since there is no inherent need for intertextual relationships to always be the same kind and intensity, the nature and extent of these relationships, as well as their correspondence to the culture's attitudes, constitute just another set of questions, to be settled through concrete research rather than speculation, let alone mere wishful thinking. (Toury 2012:30)

So lehnt Toury nicht eine Berücksichtigung des Ausgangstexts ab, jedoch legt er das Augenmerk auf den Zieltext als Produkt, auf seine Funktionen innerhalb der Zielkultur und auf den führenden Prozess seiner Produktion.

Wenn die drei Postulate zusammen berücksichtigt werden, ergibt sich die folgende Definition der „assumed translation“:

Any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/language, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be regarded – within the culture in question – as necessary and/or sufficient. (Toury 2012:31; Hervorhebung im Original)

Daraus lässt sich Folgendes erkennen: Wenn ein Text als Übersetzung in einer bestimmten Kultur dient, ist die Äquivalenz lediglich der Name der translatorischen Beziehung, welche zwischen den zwei Texten – wenn Text A als Übersetzung des Textes B gesehen wird –

⁶Innerhalb des Bezugssystems der DTS wird auch die Existenz von Übersetzungen akzeptiert, welche keine konkreten Ausgangstexte aufweisen. Solche Texte sind unter dem Namen der „pseudotranslations“ (Pseudoübersetzungen) bekannt und tauchen als eigener Forschungsgegenstand auf (vgl. Toury 2012:29).

vorhanden ist. Wenn Text A als die Übersetzung des Textes B akzeptiert wird, dann muss akzeptiert werden, dass A in einer Äquivalenzbeziehung zu B steht (vgl. Hermans 1999:53). Dadurch wird klar, dass die Bezeichnung „Äquivalenz“ lediglich die Konsequenz des Übersetzens anstelle seiner Voraussetzung ist.

Außerdem betonte Toury, dass die Natur der Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext, welche sich aus den Entscheidungen des Übersetzers bzw. der Übersetzerin ergibt, von Fall zu Fall zu bestimmen ist und diese Beziehung auf jeden Fall als Äquivalenz bezeichnet wird. Demzufolge behauptet der Hermans, dass:

[...] because this equivalence is the result of choices made by the translator, and because the choices were governed by norms, the role of norms is crucial in shaping the text and colouring in the equivalence relation. In this way the downgrading of equivalence is accompanied by an upgrading of the notion of norms. (Hermans 1999:54)

Daraus lässt sich der Versuch einer vergleichenden Untersuchung erkennen, welche die Normen betrifft, die die Entscheidungen eines Übersetzers bzw. einer Übersetzerin bestimmen.

1.6. Das Normenkonzept

Normen, Konventionen, Regeln helfen dabei, den Alltag zu regulieren, und sie erlauben das Zusammenleben bzw. sie lösen Probleme innerhalb einer Gruppe. Wenn diese Normen auf die Translationswissenschaft angewandt werden, wird die Translationswissenschaft folglich quasi als „social action“ betrachtet (vgl. Hermans 1999:72).

„Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level“ (Toury 2012:56). An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass der Forschungsgegenstand „Normen“ hierbei nicht hinsichtlich der Art und Weise berücksichtigt wurde, wie ein Übersetzer bzw. eine Übersetzerin sich verhalten bzw. fortfahren muss. Das Augenmerk wird stattdessen auf die Analyse der Natur und der Funktionen dieser Normen gelegt.

Der Ansatzpunkt des Normenkonzepts ist auf Levý zurückzuführen, der das Übersetzen als Entscheidungsprozess definierte. Er hob hervor, dass der Übersetzer bzw. die Übersetzerin aus einer Menge von Alternativen eine Option in dem Bewusstsein auswählen muss, dass jede Entscheidung alle folgenden Entscheidungen beeinflussen wird (vgl. Hermans 1999).

Das Normenkonzept ergibt sich aus der Annahme, dass „[...] it is unlikely that an entire translation will consist of such random choices“ (Hermans 1999:72). Überdies ist es wichtig hinzuzufügen, dass einige dieser von einem Übersetzer bzw. einer Übersetzerin getroffenen Entscheidungen überhaupt keine Wahl sind, sondern diese stellen manchmal die einzige Möglichkeit dar. Alle getroffenen Entscheidungen und sowohl ausgewählte als auch

abgelehnte Alternativen werden die Gestaltung des Textes bestimmen. Außerdem hob Hermans die Figur des Übersetzers bzw. der Übersetzerin hervor, da er bzw. sie eine große Menge Verantwortung gegenüber dem Leser bzw. der Leserin trägt:

If a text comes to a Western, non-Chinese-speaking reader as being a translation of Lu Xun, it may be the only means available to that reader to obtain an impression of the writer Lu Xun. As this impression results in large measure from the translator's decisions, Levý's focus on decision-making also highlights the translator's power and responsibility. (Hermans 1999:74)

Die Frage bleibt weiterhin bestehen: Was bringt Übersetzer bzw. Übersetzerinnen dazu, bestimmte Entscheidungen eher als andere zu treffen? Und warum werden bestimmte Entscheidungen regelmäßig getroffen?

Die Normen stellen die Antwort oder einen Teil der Antwort auf diese Fragen dar. Tourys Ansatz kann als „behaviourist“ (Hermans 1999:75) definiert werden, und zwar basiert sein Ansatz auf Beobachtungen zum regelmäßigen Verhalten eines Übersetzers bzw. einer Übersetzerin. Sowohl Unterschiede in der Sprachstruktur als auch kulturelle Beschränkungen können diesem regelmäßigen Verhalten zugeschrieben werden. Diese Beschränkungen werden von Toury als Normen – „performance instructions“ – bezeichnet. „These 'instructions' specify what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension.“ (Toury 2012:64)

Normen können nicht nur das Endprodukt „Übersetzung“ beeinflussen, sondern auch jede Phase des Entscheidungsprozesses. Toury unterscheidet Normen in drei Sorten: die Ausgangsnormen, die Vornormen und die Operativnormen.

1.6.1. Die Ausgangsnorm

Die sogenannte Ausgangsnorm bezieht sich auf die erste allgemeine Entscheidung, die ein/e ÜbersetzerIn zwischen zwei extremen Orientierungen treffen muss:

[...] heavy leaning on the assumed original (**adequacy**, in our terminology), and sweeping adherence to norms which originate and act in the target culture itself, thus determining the translation's **acceptability**, whether as a TL text in general, or, more narrowly, as a translation into that language. (Toury 2012:79; Hervorhebung im Original)

Des Weiteren kann festgestellt werden, dass ein Übersetzer bzw. eine Übersetzerin zwischen zwei Möglichkeiten auswählen muss: Entweder wird er bzw. sie das Augenmerk auf den Ausgangstext und auf seine verkörperten Normen oder auf den Zieltext und auf das zielkulturelle Wertesystem legen. Wenn der Übersetzer oder die Übersetzerin sich an dem Ausgangstext bzw. an den literarischen Normen der Ausgangskultur orientiert, wird sich eine

„adäquate“ Übersetzung ergeben. Das Endprodukt wird stattdessen eine „akzeptable“ Übersetzung, wenn der Ausgangstext an die zielkulturellen Normen angepasst wird.

Toury legt großen Wert auf diese erste Entscheidung, die er auch als das Paradigma der Alternativen eines Übersetzers bzw. einer Übersetzerin definiert: „Obviously, the initial norm determines the a priori global approach of a specific translator to the translation of a specific text (or, even more globally, to literary translation as a whole)“ (1980:55).

1.6.2. Die Vornormen

„**Preliminary norms** have to do with two main sets of considerations which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of translation policy, and those related to the directness of translation.“ (Toury 2012:82; Hervorhebung im Original)

Die Vornormen beziehen sich auf die Translationspolitik bezüglich der Faktoren, die die Auswahl von bestimmten Textsorten und Texten festsetzen, zum Beispiel welche Texte von welchen Gattungen, Autoren bzw. Autorinnen usw. zu übersetzen sind. Diese Entscheidungen können sowohl von Individuen als auch von Institutionen getroffen werden. (vgl. Toury 2012). Außerdem betreffen die Vornormen auch die Direktheit der Übersetzung, das heißt, dass sie bestimmen, ob die Direktübersetzung eines Texts in einer Zielsprache verbindlich ist oder ob eine Übersetzung eines Texts, der nicht das Original ist, erlaubt ist (vgl. Toury 2012).

1.6.3. Die Operativnormen

„**Operational norms**, in turn, may be conceived of as directing the decisions made during the act itself.“ (Toury 2012:82; Hervorhebung im Original) Wie aus diesem Zitat hervorgeht, definiert dieses Set von Normen den Entscheidungsprozess während der tatsächlichen Übersetzung. Diese Normen betreffen sowohl die Textmatrix als auch die Gestaltung des Textes und seine Wortformulierung. Überdies leiten die Operativnormen auch das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. Toury 2012).

Toury unterteilt Operativnormen in zwei weitere Kategorien: Matrixnormen (*matricial norms*) und Textnormen (*textual-linguistic norms*).

So-called *matricial norms* govern the very existence of TL material intended as replacement of corresponding SL material⁷ (and hence the degree of *fullness* of translation), its location in the text (or the way linguistic material is actually *distributed* throughout it), as well as the text's

⁷Hierbei beziehen sich die Abkürzungen TL und SL jeweils auf „target language“ und „source language“, d.h. auf Zielsprache und Ausgangssprache.

segmentation into chapters, stanzas, passages and suchlike. (Toury 2012:82f.; Hervorhebung im Original)

Wie in diesem Zitat erläutert wird, helfen die Matrixnormen dabei, die Makrostruktur des Textes zu bestimmen. Außerdem regulieren sie die Entscheidungen hinsichtlich der Auswahl der Teile des Ausgangstextes, die zu übersetzen sind, und derjenigen, die auszulassen sind. Diese Normen beeinflussen auch die Kapiteleinteilung oder andere Einteilungen, die in dem Text erfordert werden.

„[...] *textual-linguistic norms* govern the selection of linguistic material for the formulation of the target text, or the replacement of the original material. Norms of this kind may be more or less general [...].” (Toury 2012:83; Hervorhebung im Original)

Wie aus dieser Aussage hervorgeht, betrifft dieses Set von Normen die Mikroebene des Textes, die Satzbildung, den Wortschatz usw.

1.7. Polysystemtheorie

„Description is not enough. It has to serve a purpose, such as explanation. This requires that phenomena are put into context, and what we have an apparatus to bring that context into view. That is where, in the descriptive paradigm, the notion of system comes in.” (Hermans 1999:102)

Im 20. Jahrhundert war die Polysystemtheorie von Even-Zohar eine der bedeutendsten Theorien in der Translationswissenschaft. Wie schon in 1.1. erwähnt wurde, bildete sich die Polysystemtheorie zu demselben Zeitpunkt, zu dem das deskriptive Paradigma der Translationswissenschaft entstand. Diese Theorie gewann an Bedeutung, weil sie die Übersetzung innerhalb einer umfassenderen Perspektive sah: Übersetzung muss in Bezug auf den Kontext der Zielkultur betrachtet werden.

Diese Theorie wurde nicht in Bezug auf die Translationswissenschaft geschaffen, aber sie wurde in der Folge verwendet, um die Position der Übersetzung und ihre Funktion zu analysieren. Even-Zohar entwickelte die Polysystemtheorie in den 70er-Jahren, als er ein Modell für die hebräische Literatur zu kreieren versuchte. Um die Polysystemtheorie zu verstehen, ist es jedoch wichtig, zum russischen Formalismus zurückzugehen. Die Darstellung der Literatur als System stammt aus dem russischen Formalismus und ist auch im Prager Strukturalismus zu finden. Hierbei wurde die Sprache – so wie bei allen Strukturalisten – als System betrachtet. In diesem Zusammenhang müssen alle Bestandteile einer Sprache in der schriftlichen und mündlichen Kommunikation bestimmte Funktionen erfüllen. Die Idee der Literatur als System von Systemen ist auf diese Ära zurückzuführen: Yury Tynjanov war der Erste, der die Literatur als System definierte, wenngleich Even-Zohar

am Ende der 70er-Jahre sie mit der Bezeichnung Polysystemtheorie versah (vgl. Prunč 2011:226).

Even-Zohar bezeichnet den Begriff „System“ als ein Netzwerk von Beziehungen, das für Okkurrenzen – das Vorkommen bestimmter Phänomene – angenommen werden kann (vgl. Even-Zohar 1990:27). An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass Even-Zohar die hypothetische Natur der Polysysteme hervorhob. Er betonte, dass es keine Systeme gäbe: Systeme entstehen nur innerhalb der Systemtheorie⁸.

Unter Polysystem versteht Even-Zohar den Sachverhalt, dass jede Kultur aus einem System von Systemen besteht: „[...] the term ‘polysystem’ is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach.” (Even-Zohar 1990:12)

Laut Even-Zohar bildet die Polysystemtheorie eine breitere Denkweise, die er „dynamic functionalism“ nannte (Even-Zohar 1990:2), wobei er die Komplexität, die Offenheit und die Flexibilität kultureller Systeme, die in ein historisches Kontinuum eingebettet sind, hervorhob. Im Mittelpunkt der Polysystemtheorie steht der Begriff „Beziehung“, wobei diese relationale Natur den Kerngedanken aller Systemtheorie darstellt. Hierbei werden Elemente und Funktionen immer in Bezug auf andere Elemente gesehen, und dadurch erhalten diese ihren Wert im Netzwerk. Daraus lässt sich schließen, dass die Beziehungen, die ein Element mit anderen Elementen bildet, den Wert und/oder die Funktion dieses Elements konstituieren (vgl. Hermans 1999:106f). Even-Zohars Definition des Begriffs „System“, die diese relationalen und hypothetischen Aspekte widerspiegelt, lautet folgendermaßen: „[...] *the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables* (‘occurrences’/‘phenomena’)“ (1990:27; Hervorhebung im Original).

Die Polysystemtheorie kann auf alle kulturellen Sachverhalte angewandt werden: z. B. auf Sprache, Kunst und – wie schon oft erwähnt – auf Literatur. Jedes dieser Phänomene weist ein Repertoire auf, welches Even-Zohar folgendermaßen definierte: „‘Repertoire’ designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product” (1990:39). Er fügte weiter hinzu, dass diese Normen und diese Materialien wesentlich für alle Verfahren sowohl bei der Produktion als auch bei dem Gebrauch sind. In seinem Werk gab er folgendes Beispiel bezüglich der Sprache an: „Using traditional linguistic terms, a repertoire is thus a combination of ‘grammar’ and ‘lexicon’ of a given ‘language’” (1990:39). Ein anderes Beispiel berührt ein ebenfalls für diese Arbeit relevantes Thema, und zwar die Literatur: „[...] the ‘literary repertoire’ may be conceived of as an aggregate of specific repertoires for those various levels” (1990:40). Daraus lässt sich schließen, dass Literatur das Ergebnis des Repertoires darstellt, welches von den meisten Personen als Literatur anerkannt wird.

⁸Dieser Aspekt wurde auch von Luhmann hervorgehoben, von dem die folgende Aussage stammt: „Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass es Systeme gibt“ (zit. in: Hermans 1999:103).

Bestandteile eines Systems, die miteinander eng verbunden sind, können auch mit anderen Systemen in Zusammenhang gesetzt werden und dadurch konkurrierende Optionen bilden. Even-Zohar fügte noch hinzu, dass diese Systeme hierarchisiert sind: „These systems are not equal, but hierarchized within the polysystem” (1990:14). Dadurch wird klar, dass diese Systeme sowohl allein als auch zusammen um Dominanzpositionen kämpfen. Diese Kämpfe können drei unterschiedliche binäre Oppositionen aufweisen, und zwar: kanonisiert vs. nicht kanonisiert, zentral vs. peripher und primär vs. sekundär (vgl. Even-Zohar 1990).

Kanonisierte vs. nicht kanonisierte Texte: Shklovskij war der Erste, der in den 20er-Jahren die Literaturproduktion hinsichtlich literarischer Schichten theoretisierte. Unter dem Wort „kanonisiert“ verstand Even-Zohar: „accepted as legitimate by the dominant circles within a culture“ (Even-Zohar 1990:15). Im Gegensatz dazu definierte er als „nicht kanonisiert“: „norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate” (1990:15). Aus dieser Aussage lässt sich erkennen, dass die Kanonizität keine innenwohnende Eigenschaft eines Textes ist, sondern sie wird von einzelnen Menschen sowie von Gruppen und Institutionen zuerkannt: „Canonicity is thus no inherent feature of textual activities on any level: it is no euphemism for "good" versus "bad" literature”(1990:15). Even-Zohar fügte noch hinzu, dass mit „the dominant circles within a culture“ dominante Kreise zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Ort gemeint sind. Das heißt aber nicht, dass diese Produkte von der ganzen Gesellschaft in allen Ären akzeptiert werden:

The fact that certain features tend, in certain periods, to cluster around certain statuses does not mean that these features are 'essentially' pertinent to some status. Obviously, the people-in-the-culture themselves may, in one period or another, conceive of these distinctions in such terms, but the historian may use them only as evidence of a period's set of norms. (Even-Zohar 1990:15f.).

Außerdem betonte Even-Zohar, dass Konflikte zwischen kanonisierten und nicht kanonisierten Kulturen in allen Gesellschaften entstehen. Sie existieren in allen menschlichen Kulturen, da es keine Gesellschaft gibt, die nicht geschichtet ist (vgl. Even-Zohar 1990:16). Even-Zohar hob die Wichtigkeit der Existenz der nicht kanonisierten Kulturen hervor, da jede kanonisierte Aktivität ohne den richtigen Anreiz im Laufe der Zeit versteinern würde. Dadurch wird die Entwicklung des Systems gewährleistet:

The canonized repertoires of any system would very likely stagnate after a certain time if not for competition from non-canonized challengers, which often threaten to replace them. Under the pressures from the latter, the canonized repertoires cannot remain unchanged. This guarantees the evolution of the system, which is the only means of its preservation. (Even-Zohar 1990:16)

Die zweite binäre Opposition besteht aus der Opposition zentral vs. Peripher: und zwar die Opposition zwischen dem Zentrum eines Systems und seiner Peripherie. Im Allgemeinen bemerkte Even-Zohar: „the centre of the whole system is identical with the most prestigious

canonized repertoire“ (1990:17). Das Zentrum eines Systems kann als sein Machtzentrum gesehen werden. Es ist institutionell stärker als die Peripherie und auch mehr organisiert. Die dritte binäre Opposition ist die Opposition zwischen primären und sekundären Aktivitäten, wobei mit primären Aktivitäten innovative Aktivitäten gemeint sind und sekundär konservativ bedeutet. Als primär werden alle Elemente und Funktionen betrachtet, welche bezüglich des jeweiligen Systems als innovativ gesehen werden. Stattdessen gelten als sekundär all jene Elemente, die in Bezug auf ein bestimmtes System als konservativ gesehen werden:

When a repertoire is established and all derivative models pertaining to it are constructed in full accordance with what it allows, we are faced with a conservative repertoire (and system). Every individual product (utterance, text) of it will then be highly predictable, and any deviation will be considered outrageous. Products of such a state I label "secondary". (Even-Zohar 1990:21)

1.6.1. Polysystemtheorie und die Literaturübersetzung

Wie schon erwähnt, bezieht Even-Zohar sein Werk im Rahmen der hebräischen Literatur auf die Literatur im Allgemeinen. Die Mängel an originaler hebräischer Literatur und der Überfluss übersetzter Literatur verleihen der Übersetzung Wert. Dies hat Even-Zohar zu dem Gedanken geführt, dass Übersetzung auch in anderen Kulturen bzw. Literaturen eine zentrale Rolle spielen könnte.

In seinem Werk und innerhalb der Polysystemtheorie betrachtete Even-Zohar auch das Thema der Übersetzung, insbesondere der Literaturübersetzung, welche dem Wissenschaftler zufolge mit dem Polysystem der rezipierenden Literatur interagiert:

My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies--in short, in their use of the literary repertoire--which results from their relations with the other home co-systems. (Even-Zohar 1990:46)

Aus dieser Aussage lässt sich erkennen, dass Übersetzung im Polysystem einer Literatur doch eine wesentliche Rolle übernimmt, das heißt, dass Literatur auch eine Rolle in der Gestaltung des Polysystems spielt.

Die Position der Literatur innerhalb des Polysystems hängt von der Natur des literarischen Systems ab, zu dem sie gehört. Üblicherweise wird Übersetzung als minderwertige Aktivität betrachtet, jedoch ist Even-Zohar damit nicht einverstanden. Der Wissenschaftler glaubt, dass übersetzte Literatur das aktivste System eines literarischen

Polysystems ist. Ob Übersetzung jedoch eine primäre oder periphere Rolle übernimmt, hängt von der Natur des Polysystems ab. Zum Beispiel muss übersetzte Literatur, um eine zentrale Position innerhalb dieses Systems einzunehmen, an der Gestaltung des Zentrums eines Polysystems teilnehmen (vgl. Even-Zohar 1990:46). Es gibt drei Situationen, in denen die übersetzte Literatur eine primäre Rolle übernimmt:

(a) when a poly-system has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," 1 or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar 1990:47)

In ersten Fall erfüllt übersetzte Literatur die Notwendigkeit einer jüngeren Literatur, ihre neu „gegründete“ bzw. renovierte Sprache bei so vielen literarischen Arten wie möglich umzusetzen. Da eine junge Literatur ungeeignet ist, innerhalb kürzester Zeit Texte aller Arten anzufertigen, „profitiert“ sie von der Erfahrung anderer Literaturen, und dadurch wird übersetzte Literatur zu einem der wichtigsten Systeme. Dasselbe gilt im Fall der zweiten Instanz, da jüngere Literaturen über begrenzte Ressourcen verfügen und ihre Position innerhalb einer hierarchisierten Literatur in der Regel peripherisch ist. Als Folge dieser Situation entwickeln solche Literaturen nicht die gleiche vollständige Palette der literarischen Tätigkeiten, die in größeren Literatursystemen zu finden sind. Daraus wird eine Lücke erzeugt, die von der übersetzten Literatur gefüllt wird.

Der dritte Fall (c) entsteht, wenn Wendepunkte sich innerhalb des Polysystems aufgrund des Dynamismus des Systems selbst erzeugen, das heißt historische Momente, in denen etablierte Modelle nicht mehr haltbar für eine jüngere Generation sind. In solchen Momenten kann – auch in zentralen Literaturen – übersetzte Literatur eine zentrale Stellung annehmen: „In such a vacuum, it is easy for foreign models to infiltrate, and translated literature may consequently assume a central position“ (Even-Zohar 1990:48). Auf diese Weise kann Übersetzung auch neue literarische Gattungen einführen, welche in der Literatur der Zielkultur nicht existieren.

Die Situation stellt sich anders vor, wenn Übersetzung eine sekundäre Position besitzt: „In such a situation it has no influence on major processes and is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature. Translated literature in this case becomes a major factor of conservatism“ (Even-Zohar 1990:48). Aus diesem Zitat wird Folgendes erkennbar: Wenn Übersetzung eine periphere Rolle spielt, wird sie versuchen, sich an die existierenden Normen anzupassen, statt neue Trends zu erzeugen. Dies passiert, weil die Zielkultur sehr starke kulturelle Traditionen besitzt, daher wird das Experimentieren nicht gefördert (vgl. Even-Zohar 1990:48f). An dieser Stelle entsteht, was Even-Zohar, als interessantes Paradox definierte: „translation, by

which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste” (1990:49).

1.6.2. Die Übersetzung von Titeln und die DTS

Wie werden *Descriptive Translation Studies* bei der Übersetzung von Titeln angewandt?

As scholars in the humanities, we have to live with the challenge that the most interesting questions are often also the most difficult ones to answer. In this respect, structuralism, text-linguistics, Descriptive Translation Studies and other functionalist and empirical research traditions have often been over-optimistic regarding the scope of rational science in matters of text analysis. (Delabastita 2008:243).

Wie aus dieser Aussage hervorgeht, gibt es Fragen, die schwierig zu beantworten sind, aber dies muss uns nicht davon abhalten, einen Versuch zu unternehmen. Wie im ersten Abschnitt schon erwähnt, beschreiben Descriptive Translation Studies die Art und Weise, wie eine Übersetzung tatsächlich ist – und nicht die Art und Weise, wie sie sein sollte. Diese Herangehensweise erweist sich als hilfreich im Zuge dieser Arbeit, um sowohl die Beziehung zwischen Originaltitel und Übersetzung als auch das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie zu erläutern. DTS erweitern die Umgebung, in die Übersetzung eingebettet ist, und fügen die gesellschaftliche, literarische und professionelle Dimension zu dieser Tätigkeit hinzu. In die Praxis umgesetzt, bedeutet dies Folgendes: Es wäre unmöglich, wenn es um Übersetzung von Titeln geht, das Augenmerk nur auf die linguistische Seite dieser Tätigkeit zu legen. Im Zuge der DTS stehen die sprachlichen Merkmale eines Textes nicht mehr im Mittelpunkt, sondern der Text wird sowohl als Bestandteil der Zielkultur als auch als Manipulation des Ausgangstextes betrachtet. Aus diesem Grund muss Übersetzung in einer erweiterten Perspektive untersucht werden, in der das Streben nach Äquivalenz an Bedeutung verliert und in der verschiedene Systeme eine Rolle einnehmen. Genau an dieser Stelle kommt die Polysystemtheorie von Even-Zohar ins Spiel, wobei Übersetzung im Zusammenhang mit anderen Systemen, wie Kultur, Gesellschaft, Literatur, berücksichtigt wird.

Die Polysystemtheorie behandelt die Übersetzung als kulturell-semiotisches Phänomen: Eine Übersetzung muss nicht mehr im Zusammenhang mit dem Ausgangstext betrachtet werden, sondern aufgrund ihres individuellen Stellenwertes innerhalb der Literatur der Zielkultur. Wie wir im vorliegenden Kapitel erfahren haben, ist das Polysystem durch den Kampf um Dominanzpositionen der Systeme gekennzeichnet, wobei der Kampf die Evolution des Systems selbst ermöglicht. Kanonisierte und nicht-kanonisierte Literaturen kämpfen, um eine zentrale Rolle innerhalb des Polysystems einzunehmen. Dies erklärt letztendlich die Entwicklung innerhalb der Systeme. Angewandt auf die Übersetzung von

Titeln kann die wachsende Tendenz – Originaltitel für die italienische Version des Films beizubehalten (vgl. Kapitel 4) – eine Ursache finden. Evolution ist der Schlüssel zur Interpretation dieser Tendenz. Außerdem ist es möglich bezüglich der Filmwissenschaft, auch zwischen kanonisierten und nicht kanonisierten Filmen zu unterscheiden.

Das Normenkonzept – das in dem vorliegenden Kapitel einer Analyse unterzogen wurde – bezieht sich nicht auf die Richtlinie für die Produktion oder die Evaluierung einer Übersetzung, sondern unter Normen werden kulturspezifische Vorschriften für Verhaltensweisen verstanden, die in Situationstypen rekurren. Das Ziel der vorliegenden Arbeit zielt genau auf die Beantwortung der folgenden Frage ab: Sind allgemeine Tendenzen zu erkennen (in Bezug auf das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie)? Das Wort „Tendenzen“ kann auch durch das Wort „Normen“ ersetzt werden, wobei beschrieben wird, welche Normen für die Übersetzung von Titeln bestimmter Genres von Bedeutung waren, anstatt zu postulieren, welche Normen für die Übersetzung von zukünftigen Titeln von Bedeutung sein sollten. Die Normen Tourys finden Anwendung in allen Bereichen, in denen die Übersetzungstätigkeit im Widerspruch zu den traditionellen Äquivalenznormen steht. Das heißt, dass sie sich doch in Bezug auf die Übersetzung von Titeln als fruchtbar erweisen können, wobei die Produktion einer Übersetzung von zahlreichen Faktoren beeinflusst wird, die sich vor allem auf das Wertesystem der Zielkultur beziehen. Der Ansatz der DTS – wie schon oft erwähnt – ist zielorientiert, wobei die Bedürfnisse und die Erwartungen des potenziellen Publikums eine wesentliche Rolle spielen. Außerdem gibt es, wie im Zuge der Analyse des Korpus gezeigt wird, verschiedene Kontrollmechanismen, wie Poetik, Patronage und Ideologie, die die Produktion und den Verbrauch einer bestimmten Übersetzung behindern oder fördern. Lefevere verstand unter Patronage all jene kommerziellen und ökonomischen Beschränkungen, die bei der Herstellung einer Übersetzung eine Rolle spielen. In der Praxis umgesetzt, wie im Kapitel 4 gezeigt wird, haben Zwänge wie Marketing, Merchandising und Verkaufsstrategien maßgeblichere Bedeutung im Rahmen der Übersetzung von Titeln als linguistische bzw. sprachliche Unterschiede.

2. Der Titel

In diesem zweiten Kapitel werden der Begriff „Titel“ und seine Funktionen erläutert. Zunächst einmal wird dieser Begriff definiert und dann werden seine Eigenschaften gezeigt. Überdies wird ein Forschungsüberblick über die Translationsstrategien der Übersetzung von Titeln durchgeführt. Hierbei wird zunächst einmal der funktionale Ansatz von Christiane Nord und dann die Übersetzungstypologien, die als Basis für die Untersuchung von Dirk Delabastita dienen, in Angriff genommen. Als letzter Punkt wird das von Regina Bouchehri vorgeschlagene Modell vorgestellt, das als Basis für die Analyse dieser Arbeit fungiert.

Im Rahmen dieses Kapitels werden einige Beispiele aus dem Korpus dieser Arbeit gezeigt. Vor jedem angegebenen Titel ist eine der folgenden Abkürzungen zu finden: E, I, E/I, je nach der Sprache des Films.

2.1. Was ist ein Titel?

Jeder von uns kennt Tausende von Titeln. Denken wir an das letzte Buch, das wir gelesen haben; an die letzte Ausstellung, die wir besucht haben oder an den letzten Film, den wir gesehen haben: sie alle tragen einen Titel.

Das italienische Online-Wörterbuch *Treccani* definiert den Begriff „Titolo“ folgendermaßen: „Il nome o la frase che serve a individuare uno scritto o un’opera letteraria, teatrale o artistica e musicale, una produzione cinematografica, oppure gli articoli di un quotidiano, di un periodico, di una rivista, alludendo più o meno chiaramente all’argomento o al soggetto” (www.treccani.it). Des Weiteren kann festgestellt werden, dass ein Titel ein Etikett ist, das dabei hilft, ein Kunstwerk, ein Buch, ein Lied usw. zu identifizieren. Zusätzlich macht es den Interessierten Angaben über das Thema des erwähnten Kunstwerks, Buchs, Liedes usw. „Il titolo è l’etichetta con cui sigilliamo un’opera creativa e la mettiamo in circolazione: un articolo, un libro, un quadro, un film” (Pagini 2007:3). Dem *Duden* Wörterbuch zufolge wird das Wort „Titel“ folgendermaßen definiert: „Kennzeichnender Name eines Buches, einer Schrift, eines Kunstwerks o. Ä.“ (www.duden.de). Christiane Nord fügte zu dieser Definition noch hinzu, dass ein Titel „durch Titelschutz gegen unerlaubte Verwendung, Mißbrauch, Nachahmung oder verwechselbare Bezeichnungen gesichert ist“ (Nord 1992:9). Ein Titel gilt auch als Identifizierung eines Ko-Textes, wobei dieses Wort bei bestimmten Textsorten als Synonym des Wortes „Überschrift“ verwendet wird. Die Definition des Wortes „Überschrift“ lautet stattdessen: „Etwas, was zur Kennzeichnung des Inhalts über einem Text geschrieben steht“ (www.duden.de). Dadurch wird klar, dass der Unterschied zwischen Titel und Überschrift besteht darin, dass es sich nur dann um eine

Überschrift handelt, wenn der Titel tatsächlich über dem Text geschrieben ist, zum Beispiel bei einem Zeitungsartikel.

Die Bedeutung des Begriffs „Titel“ wurde von verschiedenen WissenschaftlerInnen weiterentwickelt: „Ein aktueller Titel ist einem aktuellen Stück Kommunikation fest zugeordnet“ (Hellwig 1981:157). Peter Hellwig definiert einen Titel als ein Stück Kommunikation, wobei er drei Verwendungssituationen identifiziert: „Verwendung des Titels als Überschrift über dem vorliegenden Ko-Text, Benutzung des Titels beim Referieren auf einem Ko-Text, Dokumentation von Titeln in Bibliographien und ihre Benutzung bei der Literatursuche“ (Hellwig 1981:158). Mit dem Begriff „Überschrift“ wird die Abgrenzung des Ko-Textes von anderen gemeint, wobei die Überschrift den Anfang eines Ko-Textes markiert. Überdies schildert ein Titel üblicherweise den Inhalt eines Ko-Textes, damit der Leser bzw. die Leserin begreift, ob er oder sie Interesse an diesem Text hat oder nicht (vgl. Hellwig 1981:158). „Il titolo precede il testo, strizza l'occhio al lettore, lo appaga con la notizia e al tempo stesso lo invita a leggere oltre.“ (Pacini 2007:4)

Unter Referieren auf einem Ko-Text wird die referierende Funktion verstanden, falls die Hypothese gültig ist, dass Titel Eigennamen sind⁹. Wenn zum Beispiel gefragt wird: „Hast du den Film XY gesehen?“, ähnelt die Funktion eines Titels der eines Namens. Die soeben erwähnte Verwendungssituation bezieht sich auf die Literatursuche mithilfe von Titelverzeichnissen. Hierbei spielt der Titel eine wesentliche Rolle, da der Leser bzw. die Leserin das aufgrund eines Titels vorgestellte Bild eines Buches nutzt, um zu entscheiden, ob er bzw. sie das Buch lesen möchte oder nicht. Dasselbe gilt für Filme. Dank des Titels eines Films wird sich ein Zuschauer (oder eine Zuschauerin) ein Bild von einem Film machen. Dies ist von entscheidender Bedeutung, da das Bild eines Films letztendlich die Entscheidung eines Zuschauers oder einer Zuschauerin definiert, ob er oder sie den Film ansehen wird.

Auch Umberto Eco trägt zu der Darstellung des Konzepts „Titel“ durch die folgende Bemerkung bei: „Il titolo e' [...] una chiave interpretativa“ (2012:580). Aus diesem Zitat lässt sich die wesentliche Rolle eines Titels erkennen. Eco definiert den Titel als „einen interpretativen Schlüssel“, der sich aber in der Mitte eines Paradoxes befindet. Während ein Titel einerseits Angaben über den Inhalt eines Buches geben kann, verringert er andererseits die Anzahl der Interpretationen, die ein Buch erzeugt. Außerdem ist es bei der Zusammensetzung eines Titels wichtig, den Leser und die Leserin nicht zu täuschen. Die Auswahl eines geeigneten Titels für ein Buch ist wesentlich, um nicht das „falsche“ Publikum anzuziehen. Um die Bedeutung eines Titels zu erläutern, erzählt Eco von seinen Schwierigkeiten, einen geeigneten Titel für sein Meisterwerk *Il nome della Rosa* zu finden:

⁹Die Möglichkeit, dass Titel als Eigennamen betrachtet werden können, ist Gegenstand einer breiten Debatte auch in Bezug auf die Translationswissenschaft. Das Thema wird kurz in Abschnitt 2.1.2.1. dieser Arbeit vorgestellt.

Il mio romanzo aveva un altro titolo di lavoro, che era l' *Abbazia del delitto*. L'ho scartato perché fissava l'attenzione del lettore sulla sola trama poliziesca e poteva illecitamente indurre sfortunati acquirenti, in caccia di storie tutte azione, a buttarsi su un libro che li avrebbe delusi. (Eco 2012:580f; Hervorhebung im Original)

Dadurch wird klar, dass Erwartungen, die oft nicht erfüllt werden, seitens der LeserInnen mit Titeln verknüpft sind (vgl. Rothe 1970:299).

Noch eine Definition zu diesem Thema wird von Arnold Rothe erbracht, der den Begriff „Titel“ folgendermaßen definiert: „Der Titel gibt uns Information über den Inhalt des Textes; oder er erregt unsere Neugier gerade dadurch, daß er uns die gewohnte Information verweigert“ (1970: 299). Er fügt noch hinzu, dass der Titel oft das einzige Element eines Buches sei, das im Kopf eines Lesers oder einer Leserin bleibt (vgl. 1970:299).

2.1.1. Die Formen eines Titels

Woran erkennt man einen Titel? Das erste auffallende Merkmal eines Titels besteht darin, dass er „optisch erkennbar“ (Nord 1992:9) ist. Die Position, die Anordnung, der Abstand zum Ko-Text, die Größe, eventuelle Unterstreichungen oder fettgedruckte Wörter sind Eigenschaften, die einen Titel sofort erkennbar machen. Wie schon Hellwig betonte, können Titel verschiedene Formen aufweisen und in einer unabhängigen Form von dem Ko-Text in Erscheinung treten, zum Beispiel in Form einer Literaturliste, einer Bibliografie oder in Form eines Verlagsprospekts (vgl. Nord 1992:9). Außerdem unterscheidet Christiane Nord drei Typen von Titeln, und zwar: Einfachtitel, Doppeltitel und Titelgefüge. Als „Einfachtitel“ bezeichnet sie Titel, „die aus einer einzigen Titel-Einheit bestehen“ (Nord 1992:12). Beispiele aus dem Korpus dieser Arbeit:

E/I: Intruders

E: Couples Retreat

E: Everybody's Fine

E/I: Inception

Unter dem Begriff „Doppeltitel“ wird eine historische Titelform verstanden, die aus zwei Titel-Einheiten besteht (vgl. Nord 1992:13). Da in dem in dieser Arbeit verwendeten Korpus kein Titel enthalten ist, der als „Doppeltitel“ bezeichnet werden kann, werden hier einige Beispiele aus der Arbeit von Christiane Nord angeführt (1992:13):

Max Frisch: Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie

Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert

G.K. Chesterton: Antichrist, or the Reunion of Christendom: An Ode

Mit dem Begriff „Titelgefüge“ werden alle jene Titel bezeichnet, die eine Sorte von Untertitel bzw. mehrerer Untertitel aufweisen. Dieser Typ von Titel unterscheidet sich von den Doppeltiteln dadurch, dass „die Teiltitel syntaktisch unverbunden neben- bzw. untereinander [stehen]“ (1992:14). Beispiele aus dem Korpus dieser Arbeit:

I: 17 Again – Ritorno al liceo

I: The Last Vampire – Creature al buio

I: G-Force: Superspie in missione

2.1.2. Das Verhältnis zwischen Titel und Ko-Text

Christiane Nord definierte das Verhältnis zwischen Titel und Text als eine „gegenseitige Explikationsbeziehung“ (1992:40), da die Kommunikation zwischen beiden auf verschiedenen Ebenen stattfindet. Die Wissenschaftlerin hat außerdem nachgewiesen, dass ein Titel als Text betrachtet werden kann, da er alle von Beaugrande/Dressler postulierten Textualitätskriterien aufweist, und zwar: Kohäsion, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität (vgl. 1992:31-40). Wenngleich ein Titel alle Kriterien aufweist, um den „Textstatus“ zu verdienen, unterscheidet er sich doch von anderen Texten dadurch, dass er seinen Funktionen ohne einen Ko-Text nicht gerecht werden kann. Des Weiteren lässt sich erkennen, dass ein Titel als „Metatext“ betrachtet werden muss, wobei er sich von anderen Metatexten wiederum unterscheidet: „Während der Textkommentar unabhängig vom kommentierten Text seine Kommentarfunktion erfüllen kann, kann der Titel nicht unabhängig vom Ko-Text Titel sein“ (Nord 1992:41).

Jedoch gibt es auch WissenschaftlerInnen, die eine andere Meinung vertreten, z. B. markiert Arnold Rothe die Bedeutung des Titels für seinen Ko-Text: „Von manchem Buch kennen wir nur den Titel allein; wir tragen ihn mit uns herum; sein Klang, sein Rhythmus, ein Name, eine Metapher beschäftigen unsere Phantasie“ (1970:299).

Es existieren unterschiedliche Ko-Texte, die verschiedene pragmatische Funktionen erfüllen, daher könnten auch Titel verschiedenen Kategorien zugeordnet werden. Hellwig hat Ko-Texte in drei Grobkategorien unterteilt: Nachrichtentexte, theoretische Texte und literarische Texte. Nachrichtentexte informieren die LeserInnen über Fakten und erfüllen daher eine bestimmte Funktion dem Publikum gegenüber. Des Weiteren lässt sich erkennen, dass der Titel dieselbe Funktion erfüllen muss. So sagt Hellwig: „Als Überschrift entspricht dieser Funktion ausschließlich die Schlagzeile“ (1981:161). An dieser Stelle wäre ein beschreibender Titel nicht geeignet, um das erwähnte Bedürfnis zu erfüllen.

Unter theoretischen Texten werden all jene Texte verstanden, „in denen der Autor zu Sachverhalten Stellung nimmt“ (1981:161). Hierbei stellen die Erklärung und die Bewertung von Fakten je nach Text das Bedürfnis des potenziellen Publikums dar. An dieser Stelle

erfüllen beschreibende Titel diese Funktion am besten und außerdem sind diese oft von Untertiteln begleitet (vgl. 1981:161).

Als letzte Ko-Textsorte identifiziert Hellwig die literarischen Texte, die im Vergleich zu den anderen eine Unterhaltungsfunktion erfüllen. Hierbei soll der Titel das Publikum anlocken und es überzeugen, ein bestimmtes Buch oder im Fall dieser Arbeit einen bestimmten Film auszuwählen. Jedoch soll der Titel nicht zu viel über den Inhalt offenbaren, da die Spannung eine wichtige Rolle spielt (vgl. 1981:161). Jedoch unterscheiden sich literarische Titel in der modernen Literatur hinsichtlich ihrer Strukturen und Formen von vergangenen. Ein Beispiel dafür ist der erwähnte Doppeltitel, dessen Form in alten Zeiten sehr beliebt war, der aber heute sehr selten zu finden ist (vgl. Rothe 1970:301).

2.1.3. Die Funktionen des Titels

Christiane Nord identifiziert bis zu sechs unterschiedliche Funktionen eines Titels, die sich aus der folgenden Aussage ergeben:

Ein *Sender* (ein Autor/eine Autorin, ein Verlag, eine Zeitungsredaktion, ein Herausgeber/eine Herausgeberin etc.) will einem *Empfänger* (einem individuellen Leser, einem größeren oder kleineren Leserkreis, möglichst vielen Leserinnen und Lesern etc.) ein Informationsangebot machen (vgl. Reiss/Vermeer 1984, 72ff.) und hat zu diesem Zweck einen Text produziert oder produzieren lassen und publiziert (*Anlaß*). Um den Text eindeutig zu kennzeichnen (*Intention 1*), gibt er ihm einen Titel. Diesen druckt er hervorgehoben über den Text (*Medium A*), auf das Titelblatt (*Medium B*) oder den Buchumschlag (*Medium C*) und/oder veröffentlicht ihn unabhängig vom Text in einem Katalog, auf einem Plakat, in einer Anzeige etc. (*Medium D, E, F...*), um potentielle Empfänger auf die Existenz des Textes hinzuweisen (*Intention 2*), eine gewisse Information über den Text zu vermitteln (*Intention 3*) oder seine Einstellung zu demselben kundzutun (*Intention 4*) und damit einen ersten Kontakt herzustellen (*Intention 5*), der, wenn das Interesse des Empfängers an einer weitergehenden, über den Text realisierten Kommunikation groß genug ist, letztendlich zur Annahme des Informationsangebotes des Textes führen soll (*Intention 6*). (Nord 1992:45f; Hervorhebungen im Original)

Aus diesem Zitat, in dem sechs Intentionen eines Titels gezeigt werden, lassen sich die sechs erwähnten Funktionen erkennen. Diese können in zwei Kategorien unterteilt werden: Grundfunktionen und spezifische Funktionen (vgl. Nord 1992:46).

Zu der Kategorie der Grundfunktionen gehören die distinktive, metatextuelle und phatische Funktion; zu der zweiten Kategorie gehören die Darstellungs-, Ausdrucks- und Appellfunktion, da nur bestimmte Titel oder Titelsorten diese Funktionen erfüllen (vgl. Nord 1992:46).

Ein weiterer wichtiger Aspekt besteht in der Tatsache, dass oft nicht alle erwähnten Funktionen von der einzelnen Einheit „Titel“ erfüllt werden, sondern der Autor bzw. die

Autorin eines Buches oder der Regisseur bzw. die Regisseurin eines Films die Darstellungs- oder die Appellfunktion übernehmen kann.

2.1.3.1. Die distinktive Funktion

Als erste Grundfunktion bezeichnet Christiane Nord die distinktive Funktion, da die erste Aufgabe eines Titels darin besteht, einen Text zu benennen und ihn identifizierbar zu machen, zum Beispiel im Fall einer Literatursuche durch eine Bibliographie. Überdies soll ein Titel einen Text von anderen unterscheiden, wie Intention 1 des obigen Zitates zeigt. Ein Titel in Form einer Überschrift dient auch als Signal, das den Anfang eines Textes kennzeichnet (vgl. Nord 1992:47).

Wie schon in Abschnitt 2.1. erwähnt, ist das Konzept, dass ein Titel als Eigenname betrachtet werden kann, in der Forschung sehr umstritten. Einige Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, zum Beispiel Hellwig, lehnen die Idee ab, dass Titel Eigennamen sind. Der Wissenschaftler gibt ein Beispiel, um seinen Standpunkt zu verdeutlichen:

Für die Hypothese, dass Titel Eigennamen sind, spricht auf den ersten Blick, daß sie in referierender Funktion nicht durch eine Paraphrase substituierbar sind. Es fällt aber auf, daß die Titel in diesem Gebrauch in Anführungszeichen gesetzt werden müssen, was bei Ausdrücken, die als Namen für etwas anderes als sich selbst fungieren, ausgeschlossen ist. Ich schließe daraus, daß die Titel hier in Wirklichkeit elliptisch verkürzte Kennzeichnungen der Form der Ko-Texte mit dem Titel „x“ sind. Dabei ist „x“ ein Zitat (oder theoretischer: „x [sic!] steht in materieller Supposition). Für Zitate gilt aber die Nicht-Substituierbarkeit genauso wie für Namen. Daß Titel keine Eigennamen sind, ist deshalb wichtig, weil dadurch der These prinzipieller Willkürlichkeit des Titels der Boden entzogen wird.“ (Hellwig 1982:158f)

Andere akzeptieren die Möglichkeit, dass Titel Eigennamen mit Beschränkungen sind. In der Translationswissenschaft ist die Theorie von Wulff von Bedeutung, der betonte: „Echte Namen werden normalerweise nicht übersetzt“ (Wulff 1985:164). Laut Nord erfüllt ein Titel auch das, was sie als „Namensfunktion“ (1992:47) oder auch als distinktive Funktion bezeichnet. Außer Nord gibt es auch andere WissenschaftlerInnen – z. B. Rothe und Hoek – die die Namenhaftigkeit unterstützen (vgl. Nord 1992:47f). Christiane Nord betont außerdem, dass der Titel bzw. der Name eines Textes sowohl willkürlich als auch motiviert ist:

Er ist insofern willkürlich, als es – im Rahmen der einzelkulturellen und -sprachlichen Möglichkeiten der Titel bzw. Namensgebung – der Entscheidung des Textverfassers oder -senders freisteht, was für einen Titel er einem bestimmten Text geben will [...]; aber der Namensgeber muß sich darüber klar sein, daß er mit dem Namen auch bereits erste Informationen über das Benannte vermittelt [...] und dadurch bestimmte Erwartungen beim Hörer oder Leser des Namens weckt [...]. (Nord 1992:47)

Ein Name identifiziert einen Gegenstand und informiert gleichzeitig die LeserInnen über den Inhalt des Textes bzw. Filmes. Ein letzter wichtiger Aspekt der distinktiven Funktion besteht darin, dass diese Funktion bezüglich des Themas „Titelschutz“ an Bedeutung gewinnt, und zwar dann, wenn es Werke mit demselben Titel gibt (vgl. Nord 1992:48).

2.1.3.2. Die metatextuelle Funktion

Die zweite Grundfunktion eines Titels besteht in der metatextuellen Funktion, da ein Titel immer die Existenz eines Ko-Textes signalisiert (Intention 2). Durch diese Funktion wird ein Leser oder eine Leserin über die Existenz eines Textes und über den Inhalt des Textes informiert (Nord 1992:49). Die metatextuelle Funktion eines Titels kann auch ganz explizit in Erscheinung treten, zum Beispiel mithilfe einer „Textsortenbezeichnung oder allgemeiner gesagt durch die Konkretisierung des Textcharakters des zugehörigen Werkes“ (Bouchehri 2008:26).

Hierzu einige Beispiele aus dem Korpus dieser Arbeit:

E/I: Capitalism: A Love Story

E/I: The Twilight Saga: New Moon

I: Toystory 3 – La grande fuga

E: The Marc Pease Experience

2.1.3.3. Die phatische Funktion

Die dritte und letzte Grundfunktion aller Titel ist die phatische Funktion, die auf Jakobson zurückgeht.

„Généralement parlant, le titre a pour fonction de rapprocher le lecteur du texte. Le titre a une fonction médiatrice entre le texte et le lecteur“ (Hoek 1973:9). Hieraus lässt sich die Mittlerrolle erkennen, die ein Titel zwischen dem Text und dem Leser bzw. der Leserin spielt. Ein Titel erschafft in der Tat den ersten Kontakt zwischen dem Ko-Text und dem potenziellen Leser oder der potentiellen Leserin. In dieser Funktion dient ein Titel als Kontaktstiftung, wobei er nicht nur einen Kontakt zwischen den zwei Teilen erzeugt, sondern auch sowohl für den Kontakterhalt als auch für die Kontaktbeendigung verantwortlich ist. Überdies ermöglicht ein Titel durch diese Funktion eine selektive Lektüre seitens des Publikums, das sich mithilfe eines Titels leichter orientieren kann.

An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass diese Funktion nicht mit der Appellfunktion zu verwechseln ist. Die phatische Funktion weisen, im Vergleich zu der Appellfunktion, alle Titel auf. In der Tat werden LeserInnen aufgrund einer im Titel präzise angezeigten Darstellung des Inhalts bestimmte Texte bevorzugen und eine Entscheidung bezüglich der

Auswahl der Texte wird nicht durch eine appellative Form des Titels getroffen (vgl. Nord 1992:51).

Mit der Berücksichtigung der Tatsache, dass Titel und Ko-Text nicht immer verbunden auftreten, übernimmt die phatische Funktion noch eine wichtigere Rolle, da der Titel das erste Element ist, das einen Kontakt mit dem Publikum herstellt. Dieses Ziel wird durch die folgenden Eigenschaften des Titels erreicht: „Knappheit, Kürze und Einprägsamkeit der Titelformulierung“ (Nord 1992:52).

2.1.3.4. Die Darstellungsfunktion

„Die Kennzeichnung des Textes durch einen Namen verfolgt, wie oben dargestellt, oft gleichzeitig das Ziel, eine Information über den Ko-Text zu geben, indem man einen beschreibenden oder ‚sprechenden‘ Namen verwendet“ (Nord 1992:52). Wie aus diesem Zitat hervorgeht, wird die referentielle oder Darstellungsfunktion angedeutet, wobei diese fallweise auch von dem Namen des Autors des Textes übernommen werden kann (vgl. Nord 1992:52).

Die Darstellungsfunktion kann verschiedene Formen aufweisen, sich implizit oder explizit vorstellen und verschiedene Aspekte berühren. Daher wird sie wiederum in drei Subfunktionen unterteilt: Darstellung der Textsituation, Darstellung des Textreferens und Darstellung der Textform (vgl. Nord 1992: 52).

Die Darstellung der Textsituation bezieht sich auf „die textexternen Faktoren der Kommunikationssituation“ (1992: 53), d. h., dass alle metakommunikativen Aspekte berührt werden, z. B. „Textproduzent/Sender, Senderintention, Empfänger, Medium, Ort, Zeit und Anlaß der Textproduktion oder -rezeption sowie Textfunktion oder -funktionen“ (Nord 1992: 53).

Beispiel aus dem Korpus:

E: All About Steve.

Die Darstellung des Textreferens bezieht sich auf die Spezifika des Textes, z. B. das Thema des Textes oder die Elemente, die den Inhalt des Textes charakterisieren (vgl. 1992:53). Die Darstellung der Textform bezieht sich auf die formalen und sprachlich-stilistischen Eigenschaften des Textes, wie Syntax, Wortschatz usw. (vgl. 1992:53).

2.1.3.5. Die Ausdrucksfunktion

Die zweite spezifische Funktion ist die Ausdrucksfunktion, die von Jakobson auch emotive oder expressive Funktion genannt wurde. Er definierte diese Funktion folgendermaßen: „[Sie] bringt die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck. Sie sucht einen Eindruck über eine bestimmte Funktion, ob wirklich oder fingiert, zu erwecken“ (Jakobson 1979:89).

Wenngleich fast alle Titel diese Funktion aufweisen, gibt es Titel, in denen diese expliziter dargestellt wird als in anderen. Die Darstellungsfunktion kann sich in verschiedenen Formen zeigen. Die erste Form besteht in der „Bewertung des Mediums oder Distanzierung vom Textproduzenten“ (Bouchehri 1998:28). Die zweite Form besteht in der Äußerung der Einstellung des Autors bzw. der Autorin dem Text gegenüber. Dies geschieht durch die Benutzung von wertenden Adjektiven oder Superlativen. Die dritte Form der Ausdrucksfunktion besteht in „dem Ausdruck der Einstellung zum Textreferens“ (Bouchehri 1998:29), der Nord zufolge durch die Verwendung des folgenden Mittels geschieht:

[...] die 1. oder 2. Pers. Sing. (in fiktionalen) Texten zum Ausdruck der Identifizierung, Possessivpronomen der ersten Person zum Ausdruck der Bindung, gefühlsgeladene Adjektive [...], elative Präfixe wie „super-“ [...], bewertende Steigerungspartikel wie „allzu(sehr)“ [...] und Appositionen mit „als“ [...] zum Ausdruck einer Stellungnahme. Auch sprechende Namen erhalten oft eine Wertung [...]. Im [...] Deutschen werden auch häufig Diminutiva zum Ausdruck von Affektivität werden [...]. (Nord 1993:138)

Hierzu einige Beispiele aus dem Korpus, die diese dritte Form der Ausdrucksfunktion zeigen:

I: Lei è troppo per me (1. und 3. Person Singular)

E: I love you Phillip Morris (1. und 2. Person Singular)

I: Il mio amico Eric (Possessivpronomen)

I: Perdona e dimentica (2. Person Singular)

I: Un perfetto gentiluomo (wertendes Adjektiv)

2.1.3.6. Die Appellfunktion

Die dritte und letzte spezifische Funktion ist die Appellfunktion. Diese Funktion ermöglicht, dass die Kontaktstiftung mit dem Empfänger bzw. der Empfängerin, die durch die phatische Funktion in die Wege geleitet wurde, tatsächlich umgesetzt wird. Hierbei signalisiert der Titel nicht nur die Existenz eines bestimmten Ko-Texts, sondern er weckt auch das Interesse des potenziellen Publikums. Überdies muss der Titel auch die Art und Weise beeinflussen, wie

der Leser bzw. Leserin oder der Zuschauer bzw. die Zuschauerin den Ko-Text rezipiert (vgl. Nord 1992:69).

Die Appellfunktion ist der politischen Kommunikation sowie der Werbung sehr ähnlich, wobei ein Titel üblicherweise keine direkten Hinweise enthält, die das Publikum überzeugen, einen bestimmten Ko-Text zu rezipieren. Bei Büchertiteln oder – wie im Fall dieser Arbeit – bei Filmtiteln wird der Appell durch bestimmte Mittel indirekt ausgedrückt, z. B. durch poetisch-rhetorische Mittel: „[...] die einen Titel einprägsam, wohlklingend und zugkräftig machen, ohne daß dies den Leserinnen und Lesern immer bewußt sein muss“ (Nord 1992: 172). Zu solchen Mitteln zählen beispielweise Assonanz, Reim, Alliteration, Wortspiele, Sprichwörter usw. Auch orthografische oder typografische Besonderheiten oder eine unübliche Interpunktion können als Mittel der Appellfunktion verwendet werden. Hierzu werden einige Beispiele der Appellfunktion aus dem Korpus vorgestellt:

E: When in Rome (Sprichwörter)

I: Laureata... e adesso? (Interpunktion)

E/I: The Informant! (Interpunktion)

E: Cats & Dogs: The Revenge of Kitty Galore (Wortspiel)

Nord identifiziert noch weitere Figuren, die die Appellfunktion verstärken, z. B. das, was sie als „Darstellung des Textreferens als Leseanreiz“ definiert (1992:149). Solche Figuren bestehen in „[...]Reizwörtern¹⁰ und Exotismen, Polysemien, Dichotomien, Oxymora, Vagheit, Anspielungen, und rätselhaften Ausdrücken wie z. B. Neologismen, Abkürzungen oder nicht allgemein verständlichen Fremdwörtern“ (Bouchehri 1998:35f).

Hierzu einige Beispiele aus dem Korpus:

E: The Hangover (Reizwörter)

E: The Be All and the End All (Dichotomie)

E: Zombieland (Neologismus)

I: We Want Sex (Reizwörter)

E: G.I. Joe: La nascita dei Cobra (Abkürzung)

Eine letzte Strategie der Appellfunktion besteht in der Intertextualität, und zwar, wenn der Titel sich auf eine schon bekannte Geschichte bezieht, um das Interesse des Empfängers und der Empfängerin zu wecken. Dies geschieht auch durch die Benutzung bekannter Zitate, die sich in der Originalversion oder einer veränderten Version vorstellen können (vgl. Nord 1992).

¹⁰ „Wort, das einer Versuchsperson vorgelegt wird und auf das sie reagieren soll“ (duden.de). Im Fall eines Titels wird unter „Reizwort“ ein Wort verstanden, das für Aufmerksamkeit seitens des potenziellen Publikums sorgen kann.

Beispiel aus dem Korpus:

E/I: The Twilight Saga: Eclipse

In diesem Fall beruft sich der Titel durch die Verwendung des Wortes „Saga“ auf die Existenz anderer Kapitel oder Episoden desselben Films.

2.2. Die Übersetzung von Titeln

Welche Strategien stehen zur Verfügung, wenn es um Titelübersetzung geht? Werden Titel überhaupt übersetzt? Die Übersetzung von Titeln ist ein sehr breites und teilweise unerforschtes Thema, das im Vergleich mit anderen translationswissenschaftlichen Themen viele Besonderheiten aufweist. Wie bereits erwähnt, erfüllen Titel unterschiedliche Funktionen und können sogar als Namen betrachtet werden. Daher stellt sich die Frage, ob man bei der Titelübersetzung überhaupt von Übersetzung sprechen kann. Kann ich einen Filmtitel, der im Original *The crazies* lautet, als Übersetzung betrachten, wenn dieser in seiner entsprechenden italienischen Version *La città verrà distrutta all'alba* lautet?

Hierbei muss der Begriff der Äquivalenz, der die linguistisch orientierte Translationswissenschaft prägt, ersetzt werden. Da die Äquivalenzdiskussion bereits im ersten Kapitel aufgegriffen wurde, soll an dieser Stelle ein kurzer Forschungsüberblick über die verschiedenen möglichen Strategien, die bei der Übersetzung von Titeln zur Verfügung stehen, gegeben werden. Als erster Ansatz wird das von Nord entwickelte „Funktionale Übersetzen“ gezeigt. Danach werden die Übersetzungstypologien beleuchtet, die als Basis für Delabastitas Untersuchung der Übersetzung von Wortspielen bei Shakespeare dienen. Als letzter Punkt soll dann das ausgewählte Modell für die Analyse dieser Arbeit erläutert werden.

2.2.1. Funktionales Übersetzen

Der Ansatz des funktionalen Übersetzens wurde von Nord entwickelt und stützt sich auf die 1984 von Reiss und Vermeer formulierte Skopos-Theorie. Die Skopos-Theorie orientiert sich in erster Linie an dem Konzept der dynamischen Äquivalenz des Wissenschaftlers Eugene Nida¹¹ und „beschreibt Übersetzen bzw. ‚Translation‘ als eine zielgerichtete **Handlung**, für

¹¹Der amerikanische Wissenschaftler Eugene Nida erkennt zwei unterschiedliche Äquivalenzen: die formale und die dynamische. Diese zweite Äquivalenzsorte entsteht, wenn der Zieldtext an die Bedürfnisse der Zielkultur angepasst wird, damit die Wirkung des Ausgangstexts in der Zielkultur unverändert bleibt (vgl. Nida 1969).

deren erfolgreiche Realisierung die Orientierung auf den **Zweck** („Skopos“) das oberste Kriterium ist“ (Nord 1993:9; Hervorhebung im Original).

Die kommunikative Funktion bzw. der bestimmte Zweck eines Texts spielen in der funktionalen Übersetzungstheorie eine wesentliche Rolle. Der erwähnte Zweck ergibt sich aus der kommunikativen Situation. Unter kommunikative Funktion des Textes ist die Funktion zu verstehen, die dem Text in der Zielkultur bzw. in der Zielsituation zugeschrieben wird. D. h., dass der Text nicht eine ihm innewohnende Funktion besitzt, sondern er diese erst in der Rezeptionssituation gewinnt. Die Kommunikationshandlung wird erzielt, wenn „[die] Funktion des Textes (auf der Empfängerseite) der Intention (auf der Senderseite) [entspricht]“ (Nord 1993:11). In der Tat steht hierbei das Konzept der „Skopos-Adäquatheit“ bzw. Funktionsgerechtigkeit im Vordergrund und ersetzt die linguistisch orientierte Idee der Äquivalenz (1993:14).

Dieses Ziel ist noch schwieriger zu erreichen, wenn die Kommunikationshandlung zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen stattfindet, da die sogenannte „Kulturbarriere“ entsteht (Nord 1993:11). Deswegen ist es für einen Übersetzer bzw. eine Übersetzerin wichtig festzustellen, was er mit dem Zieldtext erreichen will. Daher gewinnt hier die Analyse des Ausgangs- und Zieldtextes an Bedeutung, wobei alle textinternen und -externen Faktoren in Angriff genommen werden müssen. Wenn diese Theorie auf die Titelübersetzung angewandt wird, ergibt sich die folgende Forderung im Rahmen der Übersetzung: „Ein Titel ist so zu übersetzen, daß er geeignet ist, den Translationszweck, d. h. die mit der Translationshandlung intendierte(n) Funktion(en), in der Zielkultur zu erfüllen“ (1993:14). Der Translationszweck wird durch die Translationssituation von dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin oder von dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin bestimmt. Diese Figur wird von Nord auch als „Initiator“ bezeichnet und gestaltet den „Übersetzungsauftrag“, d. h. sie entscheidet, „für welchen Rezipienten(kreis), zu welchem Zweck, für welche räumlichen und zeitlichen Rezeptionsbedingungen“ (1993:15) die Übersetzung erzeugt wird.

Wenn es um die Übersetzung von Titeln geht, soll der Übersetzer einige Überlegungen anstellen, z. B. muss berücksichtigt werden, ob die Zielkultur schon Vorkenntnisse über das Thema des Buches oder des Films, den Autor oder die Autorin (bzw. Regisseur oder die Regisseurin) hat oder haben kann. Ein weiterer wichtiger Aspekt besteht in dem zielkulturellen Wertesystem, das immer im Vordergrund stehen muss. Eine dritte Gegebenheit besteht in der Überprüfung, ob das im Film bzw. Buch behandelte Thema bzw. der Autor oder die Autorin usw. bereits an Interesse gewonnen haben oder ob dieses noch hervorgerufen werden muss (vgl. Nord 1993:15).

Überdies müssen auch andere Aspekte berücksichtigt werden, und zwar die „[...] formalen, syntaktischen, stilistischen, funktionalen, rhetorischen etc. Titulierungskonventionen der Zielkultur sowie die Erwartungen, die man dort üblicherweise an eine Übersetzung stellt [...]“ (Nord 1993:15f). Aus allen diesen Überlegungen und Betrachtungen ergibt sich das, was Nord als „Funktionsprofil“ bezeichnet und das nützlich

ist, um einen entsprechenden Zieltitel zu erzeugen. Im Rahmen des Funktionsprofils werden die Funktionen hierarchisiert, die in dem Zieltitel erfüllt werden müssen (vgl. 1993:16).

Im Rahmen des Ansatzes des funktionalen Übersetzens hat Nord neben dem Konzept der Funktionsgerechtigkeit das Kriterium der „Loyalität“ eingeführt, das folgendermaßen lautet: „Die Verpflichtung zur ‚Loyalität‘ bedeutet, daß Übersetzer und Übersetzerinnen gegenüber ihren Haupthandlungspartnern, also sowohl gegenüber den Auftraggebern und den Zieltextempfängern als auch gegenüber dem Autor/der Autorin des Ausgangstexts, in der Verantwortung stehen“ (Nord 1992:18). Die ZieltextempfängerInnen verknüpfen aufgrund ihrer Kultur bestimmte Erwartungen mit dem Zieltext, aber sie sind nicht in der Lage abzuschätzen, ob diese seitens des Übersetzers und der Übersetzerin erfüllt werden. Es ist die Aufgabe des Übersetzers oder der Übersetzerin diesen Erwartungen zu entsprechen und allen Beteiligten gegenüber loyal zu bleiben. Als Voraussetzung für die Erfüllung des Loyalitätskriteriums gilt das von Nord genannte Kompatibilitätskriterium der intendierten Funktion des Ziel- und Ausgangstextes (vgl. 1992).

2.2.2. Die Übersetzungstypologien

Ein besonders interessantes Modell, das Anwendung auf die Übersetzung von Titeln finden kann, scheinen die Übersetzungstypologien zu sein, die von Dirk Delabastita in seiner Untersuchung verwendet wurden. Der Literatur- und Übersetzungswissenschaftler hat die Übersetzung von Wortspielen in den Werken Shakespeares untersucht und die folgenden Kategorien vorgeschlagen, um die Transferprozesse einzuordnen: substitution, repetition, deletion, addition und permutation (vgl. Delabastita 1993:33). Diese fünf Übersetzungstypologien fanden schon früh Anwendung. Doch mit den modernen Literaturwissenschaftlern wie Popović haben sie wieder an Bedeutung gewonnen (vgl. Delabastita 1993:33).

Die erste Übersetzungstypologie ist „substitution“: „In the case of *substitution* the relevant S.T. item is replaced by a T.code item which is characterized by a more or less equivalent relational value” (1993:33f; Hervorhebung im Original). Diese Typologie entspricht „the analogical principle” (1993:34) und weist eine bestimmte Äquivalenz auf, auch wenn Fälle genauer Äquivalenz sehr selten bestehen.

„Repetition“ stellt die zweite Sorte dar. Sie entsteht, wenn der Ausgangstext nicht ersetzt wird, sondern einfach von dem Ausgangstext in den Zieltext wiederholt oder übertragen wird. Manche oder alle formalen Eigenschaften des Ausgangstextes werden im Zieltext wiedergeben. Diese Typologie entspricht „the homological principle“ (1993:34).

Die dritte Kategorie besteht in „deletion“: „[I]n the case of *deletion* a particular S.T. item is not rendered in the T.T. at all, not even by a low equivalence analogue” (1993:35; Hervorhebung im Original). An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass viele

TranslationswissenschaftlerInnen zögern, diese Übersetzungsorte als legitimes Übersetzungsverfahren zu betrachten. Nichtsdestotrotz bestehen immer öfter Situationen, in denen „deletion“ als Übersetzungsstrategie ausgewählt wird.

Die vierte Übersetzungstypologie ist „addition“. Sie entsteht, wenn der Zieltext einen linguistischen, kulturellen oder textuellen Inhalt aufweist, der im Ausgangstext nicht zu finden ist. Es gibt vielfältige Gründe, weshalb der Zieltext mehr Informationen enthalten kann und oft sind diese auf die ÜbersetzerInnen zurückzuführen:

[...] it is well-known that translators show a tendency to expand the T.T. as compared to the S.T.: this is partly due to their psycholinguistically understandable concern for clarity and coherence, which prompts them to disentangle complicated passages, provide missing links, lay bare unspoken assumptions, and generally give the text a fuller wording. (Delabastita 1993: 36)

Die fünfte und letzte Übersetzungstypologie ist „permutation“. „The category of permutation does not pertain to the actual transfer of individual S.T. signs but rather to the relationships between their respective textual positions within the S.T. and the T.T [...]“ (1993: 36). Diese Sorte entspricht dem, was in der Translationswissenschaft mit dem Wort „compensation“ definiert wird. Diese fünf Transfersorten finden auf drei unterschiedliche Ebenen statt: der linguistischen, der kulturellen und der textuellen Ebene.

2.3. Das Modell von Regina Bouchehri

Als Grundlage für die Analyse der Übersetzung von Filmtiteln wurde das von Regina Bouchehri vorgeschlagene Modell ausgewählt. Dieses soll nun vorgestellt werden. Im Rahmen der Übersetzung von Filmtiteln in Deutschland hat Bouchehri ein Modell vorgestellt, das vier Hauptkategorien aufweist: Titeldentität, Titelanalogie, Titelvariation und Titelinnovation. Sie hat dieses Modell erstellt, um das Verhältnis zwischen englischen Filmtiteln und der entsprechenden deutschen und französischen Übersetzung zu untersuchen.

2.3.1. Titeldentität

Die erste Translationsstrategie, die das Modell aufweist, ist die sogenannte „Titeldentität“, also die Beibehaltung des Originaltitels, was im Rahmen dieser Arbeit bedeutet, dass der Film auch in der italienischen Version den englischen Originaltitel trägt (vgl. 2008:65).

Beispiele aus dem Korpus:

Titel im Original	Erscheinungsjahr	Titel in Italien	Erscheinungsjahr in Italien	Genre	Ursprungsland
Astro Boy	2009	Astro Boy	2009	Zeichentrickfilm	USA
Shutter Island	2010	Shutter Island	2010	Thriller	USA
The International	2009	The International	2009	Thriller	USA

An dieser Stelle gilt es hinzuzufügen, dass viele Titel unter diese Kategorie fallen, in denen Nomina Propria auftauchen. Hier handelt es sich entweder um fiktive Namen oder um Namen bekannter Persönlichkeiten, mit denen auch die Zielkultur vertraut ist.

Beispiel aus dem Korpus:

Dorian Gray	2009	Dorian Gray	2009	Drama	USA
-------------	------	-------------	------	-------	-----

2.3.2. Titelanalogie

Unter Titelanalogie wird die analoge oder homologe Übersetzung eines Filmtitels verstanden. An dieser Stelle lassen sich zwei Fälle erkennen: eine Wort-für-Wort-Übersetzung, d. h. eine homologe Übertragung im engsten Sinne, wobei die Struktur der Zielsprache nicht verändert wird. Im anderen Falle ist jedoch wichtig die syntaktische Struktur der Zielsprache anzupassen, damit der Filmtitel in der Zielkultur verständlich und klar ausgedrückt wird (vgl. (Bouchehri 2008:71).

Beispiele aus dem Korpus:

The Princess and the Frog	2009	La principessa e il ranocchio	2009	Zeichentrickfilm	USA
It's Complicated	2009	E' complicato	2010	Komödie	USA

An dieser Stelle gelten all jenen Titel als Besonderheit, die trotz einer homologen bzw. analogen Übersetzung ein oder mehrere Originalelemente in der italienischen Version behalten. Dabei „[...] handelt es sich [...] meistens um nomina propria, insbesondere Personennamen und geographische Bezeichnungen. Doch auch andere englische Begriffe [...] was zu einer Häufung von Anglizismen führt“ (Bouchehri 2008:71).

Beispiele aus dem Korpus:

The Private Lives of Pippa Lee	2009	Le vite private di Pippa Lee	2009	Drama	USA
Race to Witch Mountain	2009	Corsa a Witch Mountain	2009	Abenteuer	USA

2.3.3. *Titelvariation*

Mit Titelvariation werden all jene Titel umfasst, „bei denen entweder der Originaltitel oder der analog/homolog übersetzte Titel abgewandelt oder verändert wurde“ (2008: 71). Regina Bouchehri unterteilt diese Kategorie in drei weitere Unterkategorien: Abwandlung, Reduktion und Erweiterung.

2.3.3.1. *Abwandlung*

Eindeutig als Titelvariationen lassen sich zunächst jene identischen oder analogen Titel einordnen, bei denen nur minimale Eingriffe vorgenommen wurden, wie z. B. Veränderungen bei der Interpunktion, der Akzentsetzung, dem Tempus, der Reihenfolge von Wörtern oder die Umwandlung von der Singularform eines Wortes in die zugehörige Pluralform. (Bouchehri 2008:73)

Wie aus dieser Aussage hervorgeht, fallen unter dieser Kategorie alle Titel, bei denen nur minimale Veränderungen durchgeführt wurden. In einigen Fällen ist es schwierig, Eingriffe der Interpunktion oder des Akzents nachzuweisen, da verschiedene Versionen des Filmtitels zu finden sind.

Beispiele aus dem Korpus:

The Men Who Stare at Goats	2009	L' uomo che fissa le capre	2009	Historienfilm	USA
Saw VI	2009	Saw 6	2010	Horror	USA
12 Rounds	2009	12 Round	2009	Action	USA

An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass das Originalmodell von Regina Bouchehri hier leicht abgewandelt verwendet wird. Unter dieser Kategorie wurde ein besonderer Fall hinzugefügt, und zwar, wenn der Inhalt des übersetzten Titels dem Inhalt des Originaltitels sehr ähnlich ist, aber die verwendeten Wörter keiner analogen bzw. homologen Übersetzung entsprechen. Gemeint ist dasselbe, aber es wird anders ausgedrückt.

Beispiel aus dem Korpus:

Couples Retreat	2009	L'isola della coppie	2009	Komödie	USA
Shrek Forever After	2010	Shrek e vissero felici e contenti	2010	Zeichentrickfilm	USA

2.3.3.2. *Reduktion*

Unter Reduktion wird „[...] die Verkürzung eines Originaltitels oder eines analog übersetzten Titels“ (2008: 75) verstanden. Durch dieser Übersetzungsstrategie sowie durch die Veränderung eines Titels wird grundsätzlich der Titel für eine potenzielle Zielkultur vereinfacht.

Beispiel aus dem Korpus:

Cats & Dogs: The Revenge of Kitty Galore	2009	Cani & Gatti: La vendetta di Kitty	2010	Komödie	USA
The Fantastic Mr. Fox	2009	Fantastic Mr. Fox	2010	Zeichentrickfilm	USA

2.3.3.3. *Erweiterung*

Die letzte Form der Übersetzungsstrategie im Modell, die „Titelvariation“, besteht in der Erweiterung eines Originaltitels oder eines analog übersetzten Titels (vgl. 2008:77)

Beispiel aus dem Korpus:

Zombieland	2009	Benvenuti a Zombieland	2010	Komödie	USA
------------	------	---------------------------	------	---------	-----

Hierbei wird oft eine Art von Untertitel zu dem Originaltitel hinzugefügt, damit Kulturspezifika der Ausgangskultur, die wahrscheinlich in der Zielkultur unbekannt sind, geklärt werden können (vgl. 2008:77).

Dieser Aspekt wird auch von Candace Whitman-Linsen hervorgehoben, die betont, dass die Erweiterung eines Titels in vielen Fällen als Erklärung für die Zielkultur fungiere. Auf diese Weise könnten die Zielrezipienten eine bessere Vorstellung dessen erhalten, was sich hinter einem fremden Wort versteckt (vgl. Whitman-Linsen 1992:256).

Beispiel aus dem Korpus:

Unstoppable	2009	Unstoppable – Fuori controllo	2009	Action	USA
-------------	------	----------------------------------	------	--------	-----

Diese Strategie kann sogar dabei helfen, einen übersetzten Titel für die Zielkultur attraktiver zu machen. Diese hätte andernfalls womöglich kein Interesse an dem Film, da sie den Titel ohne die angehängte Erklärung nicht verstehen würde.

Dieser Aspekt wird auch von Schreitmüller hervorgehoben:

Verstehenserleichterungen können somit einerseits einen Verlust an Attraktivität kompensieren durch Anpassung an den kulturellen und sprachlichen Kontext des Neutitels. Andererseits können sie aber auch die Aktivierungsstrategien des Originaltitels konterkarieren (Zit. In: Bouchehri 2008:78f).

Beispiel aus dem Korpus:

Sunshine Cleaning	2009	Sunshine Cleaning – La vita è uno sporco affare	2010	Komödie	USA
----------------------	------	--	------	---------	-----

2.3.4. *Titelinnovation*

Unter Titelinnovation versteht man „[...] die Bildung neuer Titel für die übersetzte Version eines Kinofilmes, wobei hier keinerlei Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext bestehen muss“ (Bouchehri 2008:78).

Beispiele aus dem Korpus:

Tetro	2009	Segreti di famiglia	2009	Drama	USA
Edge of Darkness	2009	Fuori controllo	2010	Thriller	USA
Grown Ups	2010	Un week-end da bamboccioni	2010	Komödie	USA

Wie in diesen Beispielen gezeigt wird, weisen der Originaltitel und der übersetzte Titel weder eine Äquivalenzbeziehung noch irgendeine andere Ähnlichkeit auf. Die zwei Titel sind hinsichtlich des Inhalts, der syntaktischen Struktur usw. vollkommen unabhängig

voneinander. In anderen Fällen wird jedoch der Eindruck erweckt, dass versucht wurde, im übersetzten Titel entweder die syntaktische Struktur des Originaltitels oder eine ähnliche Formulierung beizubehalten.

Beispiele aus dem Korpus:

(500) Days of Summer	2009	(500) Giorni insieme	2009	Komödie	USA
Cloudy with a Chance of Meatballs	2009	Piovono polpette	2009	Zeichentrickfilm	USA

In anderen Fällen werden, wenngleich der Titel neu formuliert wird, in dem übersetzten Titel ein oder mehrere Originalelemente beibehalten. Auch hierbei handelt es sich häufig um Fälle, in denen das beibehaltene Wort ein Eigenname ist.

Beispiel aus dem Korpus:

Hachiko: A Dog's Tale	2009	Hachiko – il tuo migliore amico	2009	Drama	USA
-----------------------	------	---------------------------------	------	-------	-----

Unter dieser Übersetzungsstrategie sind auch jene Titel zu finden, in denen die entsprechende italienische Version unabhängig vom englischen Originaltitel englischsprachig formuliert wird.

Beispiel aus dem Korpus:

Away We Go	2009	American Life	2010	Komödie	UK
------------	------	---------------	------	---------	----

2.4. Anmerkungen zur Auswahl des Analysemodells

Wie in diesem Kapitel erläutert, weist der Begriff „Titel“ vielfältige Bedeutungen auf und erfüllt unterschiedliche Funktionen. Er kann als Name oder als Stück Kommunikation betrachtet werden. Daher ist es nicht leicht festzustellen, welcher Ansatz oder welches Modell geeignet ist, um die Übersetzung von Titeln zu erforschen. In diesem Kapitel habe ich verschiedene Herangehensweisen dargestellt, die zur Verfügung stehen, wenn es um die Übersetzung von Titeln geht. Wenngleich ich sowohl den Ansatz von Christiane Nord als auch die Herangehensweise von Delabastita sehr interessant und sehr gut strukturiert finde, habe ich doch das Modell von Regina Bouchehri als das geeignetste für die Analyse des Korpus identifiziert. In der Tat wird der Fokus in der Arbeit von Christiane Nord auf die Funktionen eines Titels gelegt. Nach diesem Ansatz ist der Zweck einer Übersetzung erreicht, wenn die Funktion des Originaltitels der Funktion des übersetzten Titels entspricht. In meiner

Arbeit handelt es sich um Filmtitel und meine Analyse zielt auf die Beantwortung der folgenden Fragen ab: Wie ist das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie? Inwieweit beeinflusst das Genre die Übersetzungsstrategie? Sind allgemeine Tendenzen zu erkennen? Zur Beantwortung dieser Fragen scheint ein funktionaler Ansatz nicht geeignet zu sein, da die Funktionen eines Titels im Rahmen der Analyse dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Wenngleich die Übersetzungstypologien von Delabastita teilweise den Übersetzungsstrategien des Modells Bouchehris entsprechen, scheint mir das Modell von Delabastita nicht geeignet für das Ziel dieser Arbeit zu sein. Das Modell weist zwei relevante Übersetzungskategorien – Reduktion und Abwandlung – nicht auf, die von Bedeutung für die Analyse des Korpus sind. Jedoch weist das Modell Delabastitas eine weitere Übersetzungstypologie („permutation“) auf, die sich als nicht geeignet für die Analyse von Filmtiteln herausgestellt hat.

Das Modell von Regina Bouchehri wurde mit dem Ziel entwickelt, Filmtitel zu untersuchen. Es umfasst alle möglichen Übersetzungsstrategien, wenn es um Titelübersetzung geht. Außerdem wird die Übersetzungsstrategie „Titelidentität“ berücksichtigt, auch wenn viele TranslationswissenschaftlerInnen zögern, diese Strategie als legitim zu betrachten. Aus allen erwähnten Gründen habe ich das Modell Bouchehris ausgewählt, da ich es zur Beantwortung der Forschungsfragen meiner Arbeit für ein geeignetes Mittel halte.

3. Das Genre

„Genres are formal systems for transforming the world in which we actually live into self-contained, coherent and controllable structures of meaning“. (Phillips 1996:127)

Das vorliegende Kapitel ist einer Untersuchung des Begriffs „Genre“ gewidmet. Zunächst soll die Entwicklung der Genres skizziert werden und eine Definition des Wortes „Genre“ erarbeitet. Es folgt eine Analyse der Bedeutung des Genres für das Publikum sowie eine Betrachtung der kommerziellen und industriellen Bedeutung von Genres. Um jedes Genre bestmöglich beschreiben zu können, wird darüber hinaus eine grobe Unterteilung der Genres vorgenommen.

3.1. Die Entwicklung der Genres

Der Begriff „Genre“ ist in verschiedenen Disziplinen weit verbreitet, beispielsweise in der Rhetorik, in der Literaturwissenschaft und in der Medienwissenschaft. In jüngster Zeit wird dieser Terminus auch in der Linguistik zur Bezeichnung einer bestimmten Textsorte verwendet (vgl. Chandler 2009). Die akademische Auseinandersetzung mit dem Genre wird von den meisten sich damit befassenden Wissenschaftlern als eine Erweiterung der Forschung zum literarischen Genre betrachtet.

Die Lehre von den literarischen Genres stammt von Aristoteles, und es besteht kein großer Unterschied zwischen dem literaturwissenschaftlichen Genre und dem Genre in der Filmwissenschaft (vgl. Campari 2003). Bereits im antiken Griechenland wurden literarische Werke im Allgemeinen in Kategorien unterteilt: Die größte Unterteilung in der Literatur umfasste drei Hauptkategorien: Dichtung, Prosa und Drama. Diese drei Hauptkategorien wurden weiter unterteilt. Beispielsweise wies das Genre „Drama“ die beiden Unterkategorien „Tragödie“ und „Komödie“ auf (vgl. Chandler 2009). Im sechzehnten Jahrhundert wurden die Komödie und die Tragödie durch William Shakespeare wieder miteinander verbunden. Daraus entstand im neunzehnten Jahrhundert das Melodrama, das sich in Folge zum heutigen Filmgenre weiter entwickelte (vgl. Campari 2003). Ab den 60er Jahren ist die Anzahl der Publikationen auf dem Gebiet der „Filmgenre Studies“ gestiegen, doch der Bereich „film Genre study“ hat sich erst in der letzten 20 Jahren unabhängig entwickelt (vgl. Altman 1999:13).

Gegenwärtig beziehen sich Genres mehr auf spezifischere, von einem zeitgenössischen Publikum anerkannte Formen wie beispielsweise „Thriller“ oder „Science-Fiction“ als auf allgemeine Kategorien wie die Tragödie (vgl. Chandler 2009). Genres, die Beziehungen zwischen Genres, sowie die Konventionen und Merkmale einzelner Genres haben sich im

Laufe der Zeit verändert; immer wieder werden neue Genres und Untergenres geschaffen; andere Genres erfuhren je nach Zeit und Land Transformationen (vgl. Chandler 2009).

WissenschaftlerInnen sprachen in diesem Zusammenhang auch von einer Evolutionstheorie wie der biologischen Evolution von Darwin. Demnach seien nur jene Genres überlebensfähig, die sich am besten an ihre Funktion anzupassen imstande sind (vgl. Altman 1999:17).

3.2. Begriffsklärung

- Genre as *blueprint*, as formula that precedes, programmes [sic!] and patterns industry production;
- Genre as *structure*, as the formal framework on which individual films are founded;
- Genre as *label*, as the name of a category central to the decisions and communications of distributions and exhibitors;
- Genre as *contract*, as the viewing position required by each genre film of its audience. (Altman 1999:14; Hervorhebung im Original)

Wie aus dieser Aussage von Altman hervorgeht, ist „Genre“ ein sehr komplexer Begriff, der verschiedene Aspekte und wichtige Funktionen umschließt. Das Genre regelt die Kinoproduktion, dient als Struktur eines Films, ist ein Etikett sowie die Verbindung zwischen Film und Publikum. Der Begriff „Genre“ ist sehr schwer zu definieren: Trotzdem werde ich versuchen, eine klare Vorstellung dieses Begriffes durch die Definitionen unterschiedlicher Autoren zu geben.

Altman bezeichnet „Genre“ als ein Wort, das schwer zu beschreiben ist, das jedoch ein breites Spektrum an Vorstellungen hervorruft:

According to most critics, genres provide the formulas that drive production; genres constitute the structures that define individual texts; programming decisions are based primarily on generic criteria; the interpretation of generic films depends directly on the audience's generic expectations. All of these aspects are covered by the single term of genre. (Altman 1999:14)

An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass es keine allgemeingültigen und „standardisierten“ Voraussetzungen gibt, die ein Film erfüllen muss, um einer bestimmten Kategorie zugeordnet zu werden. Andererseits gibt es jedoch keinen Film, der alle für ein Genre „typischen“ Merkmale aufweist. Wie bereits erwähnt, ist die Zuordnung eines Filmes zu einer bestimmten Kategorie nicht einfach. Auch im Falle der vorliegenden Arbeit war die Verbindung zwischen Film und Genre insofern etwas problematisch, als für jeden im Rahmen der Analyse verwendeten Film zwei oder drei verschiedene Genres angegeben waren.

Daraus ergeben sich oft theoretische Uneinigkeiten bezüglich der Definition bestimmter Genres. Dazu bemerkt Feuer: „Ein Genre ist letztendlich ein abstraktes Konzept und nicht etwas, das empirisch wirklich existiert“ (Feuer 1992:144).

Von wesentlicher Bedeutung ist zweifellos auch die von Neale vorgebrachte Definition des Begriffs „Genre“: „Any one genre is, simultaneously, a coherent and systematic body of film texts, and a coherent and systematic set of expectations“ (Neale 1980:54f). Diese Definition äußert in der Tat zwei Hauptaspekte des Genres: Die Vorstellung, dass das Genre ein Korpus von Filmen ist und die Idee, dass das Genre und die Erwartungen des Publikums in einem engen Zusammenhang stehen.

Bei der Klassifikation und Unterteilung von Genres handelt es sich um kein neutrales und rein objektives Verfahren. Der Begriff „Genre“ wird von Altman vielmehr als „device“ definiert (Altman 1999:14). Üblicherweise ähneln sich die Definitionen der einzelnen Genres, da Genres oft bestimmte inhaltliche (wie Themen oder Settings) oder formale Konventionen teilen. Es gibt keine allgemeingültigen Regeln zur Beschreibung eines Genres, und nicht immer muss ein Genre feste Eigenschaften aufweisen, um einer Kategorie anzugehören. Genres überlappen einander und existieren in Mischformen (wie zum Beispiel als Komödie-Thriller), da unterschiedliche Genres einige gemeinsame Merkmale besitzen können (vgl. Chandler 2009).

An dieser Stelle sei ein Zitat von Brian Taves angeführt, das den soeben betrachteten Aspekt sowie die Schwierigkeit der Zuordnung eines Films zu einem Genre gut veranschaulicht:

Ask six different individuals – lay person, scholar, critic, or filmmaker – to name the first adventure film that comes to mind, and there will probably be a half-dozen widely divergent answers. One person mentions *Raiders of the Lost Ark*, the second champions *Star Wars*, another replies *The Guns of Navarone*, a fourth cites *Quo Vadis*, a fifth champions the James Bond movies, and the sixth suggests *Robin Hood*. I believe that of these examples only *Robin Hood* is truly an adventure film. The others represent genres that are distinct in their own right. *Raiders of the lost Ark* is a fantasy, *Star Wars* is science fiction... *The Guns of Navarone* is a war movie... *Quo Vadis* is a biblical epic... *James Bond* is a spy... in a world of espionage and secrets agents. *Robin Hood*, by contrast, deals with the valiant fight for freedom and a just form of government, set in exotic locales and the historical past. This is the central theme of adventure, a motif that is unique to the genre.

It is essential to determine what comprises an adventure film, to analyze the genre's central tenets, and to distinguish its borders from other forms with similar elements. (Zit. in: Altman 1999:17f; Hervorhebung im Original)

Daraus geht klar hervor, dass die Kennzeichen eines Genres sehr schwer feststellbar sind. Dieser Punkt wird ebenso von Stephan Neale hervorgehoben: „Time and time again it emerged that generic specify is extremely difficult top in down in general statements that are anything other than rudimentary and banal [...]“ (Neale 1980:48). Überdies gelangt Neale zu folgender Feststellung: „Approached in this way, genres are not to be seen as forms of textual

codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject” (Neale 1980:19).

Patrick Phillips definiert das Genre wie folgt: “1 the production and marketing practices of the *industry*; 2 the meaning systems at work within the *film text*; 3 the range of expectations which determine *spectatorship*” (1996:123; Hervorhebung im Original). Ferner betont Phillips die Wichtigkeit der Vorstellung des Genres als Struktur; eine derartige Struktur ermöglicht die Erschließung der Bedeutungen eines Films. Dies lässt den Schluss zu, dass dem Genre eine Reihe von Bedeutungen innewohnt. Genre kann als Sprachsystem betrachtet werden, das aus einem Wortschatz und einer Reihe von Regeln besteht und es uns ermöglicht, die Realität zu formen (vgl. Philipps 1996:127). Diese Vorstellung knüpft letztendlich an die Erwartungen des Publikums an, die dank einer Reihe von „predictable conventions“ erfüllt werden (1996:127).

Ein Genre kann auch als Prozess definiert werden. Folglich ist die Betrachtung der unterschiedlichen Definitionen des Begriffs „Genre“ immer geschichtsabhängig: „Just as it might seem logical to think that some films simultaneously exhibit the characteristics of more than a single genre, it would appear reasonable to believe that some films might have changed colors over the years“ (Altman 1999:19). In zahlreichen Fällen wurden Filme von Filmkritikern mit der Zeit als Prototypen bestimmter Genres betrachtet, obwohl sie zum Zeitpunkt ihres Erscheinens nicht mit diesem Genre in Verbindung gebracht wurden¹². „[...] genre movies are always about the time and place in which they are made.“ (Grant 2007:6)

Nichtdestotrotz hebt Altman hervor, wie wichtig es ist, dass das Publikum ein Genre anerkennt, denn das ist unabdingbar für die Existenz desselben Genres :

If it is not defined by the industry and recognized by the mass audience, then it cannot be a genre, because film genres are by definition not just scientifically derived or theoretically constructed categories, but are always industrially certified and publicly shared. (Altman 1999:16)

Auch wenn diese schwer zu bestimmen sind, teilen sich Filme innerhalb desselben Genres einige gemeinsame Merkmale und Kodizes. Durch die Sichtbarkeit, die Kombination und die Funktion dieser Eigenschaften wird ein Genre definiert. „Repetitive nature“ (1999:25) ist Altman zufolge ein sehr wichtiges Merkmal beim Filmgenre. Der Wissenschaftler betont außerdem: „If you have seen one you’ve seen em all“ (1999:25), „The same fundamental conflicts are resolved over and over again in similar fashion – the same shout-out, the same sneak attack, the same love scene culminating in the same duet. Each film varies the details but leaves the basic pattern undisturbed [...]“. (1999:25)

Die für jedes Genre charakteristischen Wiederholungen ermöglichen es, wie bereits erwähnt, dass man den Film teilweise voraussehen kann. „[...] genres are instances of repetition and difference“ (Neale 1980:48).

¹²Ein Beispiel dafür ist der Film *The great train robbery* von Edwin S. Porter aus dem Jahre 1903, der heute als Prototyp des Genres „Western“ gilt, obwohl das Wort „Western“ erstmals im Jahre 1911 verwendet wurde (vgl. Neale 1980).

Auch Campari zufolge ist die Wiederholung eine wichtige Vorbedingung dafür, dass das Publikum einen Film einem bestimmten Genre zuordnen kann.

Proprio l'appartenenza del cinema alla cultura di massa fa sì che alcune sue caratteristiche siano sempre riconducibili a tale ambito. Prima di tutto una certa ripetitività, che significa omogeneità nel tipo di storie narrate, cioè nei soggetti, ma anche spesso nella tipologia delle scene, negli intrecci, nelle iconografie, nelle ambientazioni, e persino nei personaggi. (Campari 2003)

Wie bisher erläutert wurde, ist das Genre ein sehr schwer fassbarer Begriff, da er unterschiedliche Funktionen, Aspekte und Merkmale verkörpert. Überdies ist wichtig, dass das Genre nicht nur per se berücksichtigt wird, sondern auch in Bezug auf andere Elemente: Zum Beispiel in Bezug auf das Publikum, das Zeitalter, das Land, den kommerzielle Zweck usw. Demzufolge ist meines Erachtens folgende Definition von Altman jene, die alle obengenannten Aspekte am besten im Auge behält:

[...] genres provide the formulas that drive production; genres constitute the structures that define individual texts; programming decisions are based primarily on generic criteria; the interpretation of generic films depends directly on the audience's generic expectations. All of these aspects are covered by the single term of genre. (Altman 1999:14)

3.3. Die Bedeutung des Genres für das Publikum

“Genre is what we collectively believe it to be” (Tudor 1973:139).

Wie bereits erläutert wurde, spielt das Publikum eine wesentliche Rolle bei der Definition von Genres. „Genres are dependent upon audiences for both their existence and meaning“ (Grant 2007:20). So kommt es nicht von ungefähr, dass die Dreiecksbeziehung zwischen Texten, deren Herstellern und deren Lesern ein Grundmodell der zeitgenössischen Medientheorie ist. Ein Genre wird nämlich als zwischen Herstellern und Lesern geteilter Code definiert (vgl. Chandler 2009).

Das Genre eines Films muss für das Publikum klar identifizierbar sein: „The need to identify, the need to be identifiable, are vital for audience and industry respectively“ (Philipps 1996:125). Die Existenz und die Anerkennung eines Genres müssen den Zuschauern Sicherheit bieten, da die Auswahl eines zu einem bestimmten Genre gehörenden Films an bestimmte Erwartungen geknüpft ist.

A text conflating two genres, say romantic comedy and documentary reporting or exploitation violence, might well put spectators in a potentially uncontainable quandary. Where one genre seems to assure the young lovers' safety, the other offers only an atrocious death. (Altman 1999:18)

Altman betont auch, dass das Vergnügen des Publikums mehr von der Wiederholung herrührt als von der Innovation: „People go to genre films to participate in events that somehow seem familiar“ (Altman 1999:25).

Hier muss hinzugefügt werden, dass Wiederholung nicht bedeutet, dass alle Filme, die unter dasselbe Genre fallen, auf dieselbe Art und Weise produziert werden. So wie Neale unterstreicht: „There is hence not repetition and difference, but repetition in difference“ (Neale 1980:50). Dadurch wird klar, dass das Element „Unterschied“ sogar eine wesentliche Voraussetzung für das Vergnügen des Publikums darstellt. „Unterschied“ und „Wiederholung“ sind in einer festen Beziehung und untrennbar miteinander verbunden.

The notion that all westerns (or all gangster films, or all war films, or whatever) are the same' is not just an unwarranted generalization, it is profoundly wrong: if each text within a genre were, literally, the same, there would simply not be enough difference to generate either meaning or pleasure. Hence there would be no audience. (Neale 1980:49f)

Einige Wissenschaftler bzw. Wissenschaftlerinnen haben beobachtet, dass die Anerkennung der Genres seitens des Publikums zu einem passiven Konsum von Texten führen kann. In der Tat weisen Genres einige Konventionen auf, die es den Lesern bzw. den Leserinnen ermöglichen, Texte zu identifizieren oder auszuwählen. Anders ausgedrückt, die Art und Weise der Rezeption des Textes wird sicherlich von den Präsuppositionen des Lesers bzw. der Leserin in Bezug auf ein bestimmtes Genre beeinflusst. „[...] genres also provide [...] a means of containing the possibilities of reading“ (Neale 1980:55).

Ein weiterer Aspekt, der eine entscheidende Rolle bei der Anerkennung der Genres seitens des Publikums spielt, ist die Ikonographie. „In the terminology of semiotics these are signs, visual signifiers, which can immediately alert us to the generic identity of a film“ (Phillips 1996:128). Diese „Signifikanten“ können entweder in Form eines Dialogs oder in Form der Filmmusik auftreten. In Genrefilmen kann Ikonographie sich auch auf bestimmte Gegenstände, urbildliche Figuren oder sogar auf bestimmte Schauspieler bzw. Schauspielerinnen beziehen. Oft werden die Protagonisten bzw. Protagonistinnen von Schauspieler bzw. Schauspielerinnen verkörpert, die dann mit einem bestimmten Genre verbunden werden (z.B. Schwarzenegger oder Stallone für Actionfilme). „Character genres, populating the worlds of genre movies and becoming part of their iconography“. (Grant 2007:19).

Das Publikum besitzt eine große Macht in Zusammenhang mit der Erstellung von Genres. Das Kino produziert keine Filme, die zu einem Genre gehören, das vom Publikum nicht anerkannt wurde. „Il potere degli spettatori è infatti importante quasi quanto quello dell'industria, cioè della produzione, per quanto concerne la vita dei generi. Se il genere non è riconosciuto e accettato da un pubblico cessa, come tale, di esistere [...]“ (Campari 2003). Daraus lässt sich schließen, dass das Überleben eines Genres vom Zuspruch des Publikums abhängig ist.

Großer Wert wird auch auf den semiotischen Begriff der Intertextualität gelegt:

No film will be seen by a spectator outside of a context which includes other films they have seen, films they have seen advertised, or heard about from other people. The concept of genre reminds us that films are not self-contained structures of signs, but texts which exist within a broader social context. (Bignell 1997:196)

Das Genre führt gleichsam zur Kreation eines Schemas, das es ermöglicht, die Struktur sowie das Format eines bestimmten Genres zu erlernen¹³. „(...) a film will repeat the signifying practices of other films, their conventional signs and established codes, and conventional narrative structures (...)“ (Bignell 1997:196).

Genres können auch soziale und ethische Werte bestimmen. So kann ein Genre als Verkörperung bestimmter Werte und ideologischer Annahmen verstanden werden. Genres konstruieren Identitäten und Beziehungen. Fairclough führt dazu aus: „I shall refer from now on to representations, identities and relations. A useful working assumption is that any part of any text (from media or from elsewhere) will be simultaneously representing, setting up identities, and setting up relations“ (Fairclough 1995:5).

Einige Kritiker bzw. Kritikerinnen betrachten die Genres der Massenmedien als Spiegelbilder der in einer bestimmten Ära vorherrschenden Werte. In seinem Werk betont Stephen Neale jedoch, dass Genres diese Werte nicht nur widerspiegeln, sondern ebenso dabei helfen können, diese zu formen und unterschiedliche Weltbilder zu etablieren.

In other words, there is an acknowledgment that genres and their meanings have an active role and a social effectivity of their own, to the extent that they function actively as components within the construction of socio-historical reality, rather than simply as reflections of it. (Neale 1980:16)

Genre kann auch als Mythos betrachtet werden. In der heutigen Popkultur sind Genrefilme sehr populär geworden, da sie eine Art psychologisches Bedürfnis befriedigen. Filme stellen nicht nur eine Ausdrucksform bzw. Unterhaltungsform dar, sondern enthalten vielmehr Bedeutungen, die für uns als Menschen und für unsere Kultur relevant sind: „If we can understand their appeal we can learn something important about ourselves as social beings, and about the growth of our culture“ (Sobchack 2000:274). Für jene Konflikte, die im realen Leben nicht bewältigbar sind, kann auf der Leinwand eine Lösung gefunden werden. Durch den Prozess der Identifizierung mit dem Protagonisten bzw. der Protagonistin kann der Zuschauer bzw. die Zuschauerin die eigene Furcht oder die eigenen Wünsche ausleben und dadurch eine Befreiung erfahren. Demzufolge könnte eine persönliche Angst in einen entpersönlichten Mythos der Menschheit umgewandelt werden (vgl. Sobchack 2000:274f).

Der Begriff „Genre“ wurde sogar als politisches Instrument betrachtet: „[...] i generi sono visti come lo strumento che serve al potere, sia esso politico o economico, per far accettare alle masse delle non-soluzioni ingannevoli, delle menzogne generatrici di consenso“ (Campari 2003).

Ein weiterer relevanter Aspekt, den Stephen Neale in diesem Zusammenhang beleuchtete, ist die Geschlechtlichkeit im Rahmen des Kinos bzw. des Genres. Neale wies darauf hin, dass Genres oft den geschlechtlichen Unterschied aber auch die geschlechtliche Identität bestimmen (vgl. Neale 1980:56). Das Kino bzw. die Filmproduktion hat im Laufe

¹³Ein derartiges Verfahren wurde zum Beispiel im Jahr 1928 von dem Russen Propp angewendet, der die Schematisierungen in der Märchenwelt studierte (vgl. Campari 2003). Das Publikum weiß bereits, wie die Geschichte enden wird und kann auch einige der Ereignisse voraussehen.

der Zeit zur Definition und zur Entwicklung der Vorstellung von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ beigetragen. Dies liegt nicht nur daran, dass einige Genres sich eher an ein weibliches bzw. eher an ein männliches Publikum wenden, sondern ist auch auf folgenden Umstand zurückzuführen: „It is a question of the fact that sexual identity and sexual difference are inscribed inevitably into a system of signification [...] and into a system, and its various processes, sustains“ (Neale 1980:56).

3.4. Die kommerzielle und industrielle Bedeutung von Genres

“Genres, of course, do exist within the context of a set of economic relations and practices, a fact often stressed by pointing out that they are forms of the products of capitalist industry” (Neale 1980:51)

Wie in Abschnitt 1.1. bereits erwähnt wurde, regelt das Genre die Kinoproduktion, wobei kein Genre überleben wird, wenn ihm nicht die Gunst des Publikums zuteil wird. Daraus geht klar hervor, dass Genres auch durch die Einschaltquote bestimmt werden. In der Filmindustrie ermöglicht das Genre den Erfolg eines Filmes, der mit einem ähnlichen Format produziert wurde wie ein früherer, der beim Publikums Anklang gefunden hat:

For the industry, genres allow films to be marketed in ways which inform potential audiences about the pleasures offered by the film, since posters, advertising, etc. contain coded signs which cue genre expectations. If a previous film has been commercially successful, further films in the same genre including sequels can be expected to repeat the same success by addressing a similar market. (Bignell 1997:197)

Genres können sogar als „Mittel zur Steuerung der Nachfrage“ betrachtet werden (Neale 1980:55). Dies ermöglicht es den Herstellern, die Erwartungen des Publikums zu prognostizieren. Aus diesem Grund wird ein „idealer Leser“ bzw. eine „ideale Leserin“ für jeden Text erdacht: Es werden Vermutungen über seine bzw. ihre Haltungen zu dem behandelten Thema, über seine bzw. ihre Klasse, sein oder ihr Alter und Geschlecht, und seine bzw. ihre Ethnie angestellt (vgl. Chandler 2009).

TAVOLA 1 LA PRODUZIONE DI FILM ITALIANI IN FUNZIONE DEL GENERE								
Genere film prodotti	2000-2005	Quota	2007	Quota	2008	Quota	2009	Quota
Drammatico	279	50,1%	51	42,1%	72	46,8%	42	34,7%
Commedia	209	37,5%	35	29,0%	52	33,8%	33	27,3%
Azione-avventura	18	3,2%	6	5,0%	-	-	-	-
Docu-fiction	-	-	-	-	-	-	7	5,8%
Thriller	25	4,5%	5	4,1%	6	3,9%	4	3,3%
Horror	-	-	4	3,3%	-	-	1	0,8%
Surreale	-	-	-	-	-	-	5	4,1%
Noir-poliziesco	-	-	-	-	3	1,9%	3	2,5%
Racconto di formazione	-	-	-	-	-	-	3	2,5%
Storico	-	-	-	-	-	-	1	0,8%
Animazione	10	1,8%	4	3,3%	4	2,6%	3	2,5%
Documentario	16	2,9%	16	13,2%	17	11,0%	19	15,7%
TOTALE COMPLESSIVO	557	100,0%	121	100,0%	154	100,0%	121	100,0%

** Data la discrezionalità di definizione dei film in base al genere di contenuti sono state mantenute le qualifiche categoriali adottate dagli estensori delle tre diverse classificazioni alle quali si riferisce la comparazione riportata nel prospetto.*

Elaborazione su dati di Cinetel e «Giornale dello Spettacolo» (vedi capitolo I film nelle sale di Fabrizio Montanari dal libro È tutto un altro film di Francesco Casetti e Severino Salvemini, Egea, Milano 2007) per il periodo 2000-2005; Il cinema italiano in numeri a cura dell'Ufficio Studi/Ced Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali) per gli anni 2007 e 2008; Le attività cinematografiche in Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2009 a cura della Direzione Generale Cinema del MiBac-Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Roma, 2010) relativamente all'anno 2009.

Tab. 1: La Fondazione Ente dello spettacolo. 2010. La produzione di film italiani in funzione del genere.

In der obigen Grafik, die dem 2010 von „La Fondazione Ente dello spettacolo“¹⁴ veröffentlichten Bericht *Il mercato e l'industria del Cinema in Italia* entnommen ist, wird das Verhältnis zwischen Genre und Kinoproduktion anschaulich dargestellt (vgl. www.cineconomy.com). Aus der Abbildung wird erkennbar, dass das „Drama“ und die „Komödie“ die produktionsstärksten Filmgenres in Italien darstellen. Allerdings wurde im Jahr 2009 eine Produktionsabnahme innerhalb dieser beiden Genres verzeichnet. Hingegen stieg die Anzahl der Dokumentarfilme im Zeitraum 2000-2009 stark an.

3.5. Die einzelnen Genres

Schon das Genre an sich ist schwer definierbar, wie sich bisher gezeigt hat. Noch schwerer aber ist die Definition der einzelnen Genres, denn diese weisen je nachdem unterschiedliche Aspekte und Merkmale. Trotzdem ist es wesentlich für die vorliegende Arbeit, im Besonderen für die Analyse im vierten Kapitel, eine Grobunterteilung der einzelnen Genres zu versuchen.

Nachstehend aufgeführt sind die einzelnen Filmgenres, wobei der in diesem Kapitel unternommene Versuch darin besteht, die für jedes Genre typischen Merkmale bezüglich der obengenannten Aspekte zusammenzufassen. Es werden, wo möglich, die Merkmale des einzelnen Genres in Bezug auf die Erwartungen des Publikums, den ausgewählte Soundtrack,

¹⁴La Fondazione ente dello spettacolo ist seit dem Jahr 1946 aktiv und unterstützt die Verbreitung, die Förderung und die Aufwertung der italienischen Kinokultur (vgl. www.cineconomy.com).

die Ikonografie, die Inszenierung, die typischen Protagonisten bzw. Protagonistinnen oder auf die mit dem Genre verbundenen Schauspieler bzw. Schauspielerinnen usw. aufgelistet.

Zunächst einmal sei dazu noch Folgendes hinzugefügt, um ein breiteres Verständnis zu ermöglichen. Fast alle in meiner Analyse untersuchten Filme stammen aus Hollywood. Laut Campari schrieb Hollywood das Märchen vom Streben nach Glück, das in verschiedene Genres einfließt. Im Mittelpunkt steht fast immer der Wunsch, das verlorene Eden wiederzufinden, oder der Untergang aufgrund falscher Entscheidungen. Innerhalb des Strebens nach Glück gilt es, auf ein doppeltes Gleichgewicht zu achten: einerseits auf jenes zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, andererseits auf das Gleichgewicht zwischen der gefühlsmäßigen Befriedigung und der Erfüllung der Pflicht gegenüber der Gesellschaft (vgl. Campari 2003).

An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass das Märchen vom Streben nach Glück nicht unbedingt in allen Genres gefunden wird. Aber - wie schon im Abschnitt 1.1 erwähnt wurde - Genres, die Beziehungen zwischen Genres, sowie die Konventionen und Merkmale einzelner Genres haben sich im Laufe der Zeit verändert. Genres haben keine feste und stabile Grenzen.

3.5.1. Melodrama

Der Begriff Melodrama diente zunächst als Bezeichnung für die Oper und war Ende des 18. Jahrhunderts im Kontext des Theaters anzutreffen. Dieses ursprünglich als Form des Theaters bekanntes Genre erfuhr im Laufe der Zeit eine Weiterentwicklung zu einem Filmgenre. Das Melodrama wurde auch als „Woman's film“ bezeichnet, was nicht nur darauf zurückzuführen ist, dass die Protagonistinnen vorwiegend Frauen waren, sondern auch darauf, dass dieses Genre sich an ein weibliches Publikum wandte (vgl. Grant 2007:76). Die Zuschauer bzw. Zuschauerinnen können die Welt aus derselben Perspektive des Protagonisten bzw. der Protagonistin sehen und durch seine bzw. ihre Emotionalität die Traurigkeit und die Schönheit der Welt spüren. Dieses Genre – so wie als Merkmal der Genres im Abschnitt 1.3. erwähnt – fungiert als Mythos, d.h., die Zuschauer bzw. die Zuschauerinnen erfahren eine Befreiung durch die Darstellung auf der Leinwand und beginnen über das eigene Leben zu reflektieren (vgl. movie-college.de).

Il melò raccoglie e dà corda ad una tensione che trascina lo spettatore in una forte altalena di emozioni, riguardanti stati interiori profondi che vanno dall'adolescente adesione al moto dei primi innamoramenti fino al decantarsi lirico degli impedimenti affettivi, un decantarsi che in tal guisa ha modo di cavalcare tutto il registro della lancinante, spesso tragica, constatazione degli ostacoli che la realtà frappone alle urgenze del desiderio. (Amendola 2001a:136f)

Oft steht im Zentrum dieser Geschichten das individuelle Streben nach Glück, das für die von Hollywood kreierte Struktur charakteristisch ist. Dieses Streben kann sich in einer Liebesbeziehung manifestieren. In diesem Genre scheitert die persönliche Erfüllung bzw. das

Erlangen des Glücks häufig an der Konzeption von Liebe als „Zwangsvorstellung“ nach Sigmund Freud. Andere Hindernisse, die dem Erlangen des Glücks im Weg stehen können, sind beispielsweise soziale Ungleichheiten, Kriege oder die ethnische Zugehörigkeiten (vgl. Campari 2003).

Selten ist das „Happy End“ beim Melodrama vorhanden, es wird ein bitterer und schmerzlicher Schluss bevorzugt (vgl. movie-college.de). Außerdem ist das Melodrama durch eine übertrieben stilisierte Inszenierung gekennzeichnet. Diese übertriebene Inszenierung ist oft symptomatisch für die verdrängten Gefühle der Figuren, die die Kontradiktionen der bürgerlichen Ideologie, welche auf die Inszenierung übergreift, metaphorisch verkörpern. Dieses Genre ist auch durch starke Gegensätze gekennzeichnet: Liebe-Hass, gut-böse, Drama-Glück – welche oft expressionistische Farbtöne übernehmen (vgl. Grant 2007:11).

3.5.2. Komödie

Der Ursprung der Komödie liegt ebenso weit zurück wie jener des Melodramas oder sogar noch weiter, wenn sie in Bezug auf das Theater betrachtet wird. Aristoteles zufolge war die Komödie die Kunst der Darstellung des Alltags und der minderwertigen Augenblicke der Realität.

Già per Aristotele infatti la commedia si iscriveva nella sua concezione mimetica dell'arte in quanto rappresentazione degli aspetti 'bassi', inferiori della realtà, ma attraverso una terminologia serena e innocua. Se a questo concetto di inferiorità si può collegare tutta la tradizione del realismo comico, quello di serenità viene a sua volta ripreso nell'estetica di G.W.F. Hegel, che vede nella commedia l'impassibilità degli dei trasferita agli uomini. (Campari 2003)

Die Komödie als Filmgenre entstand in den 1920er-Jahren. In diesem Genre besteht das individuelle Streben nach Glück in einer Beziehung mit einer anderen Person und in der Gründung einer Familie mit dazugehöriger Hochzeit. Im Unterschied zum Melodrama ist die Vorstellung von der Liebe in der Komödie nicht mehr utopisch und lässt realistischere Züge erkennen, obwohl ihr Format oft noch jenem des Melodramas ähnlich ist. Überdies ist die Komödie durch Gegensätze gekennzeichnet (vgl. Campari 2003).

Die Komödie stellt die Annahme der Realität dar, wenngleich die Vorstellung der Realität nicht absolut ist. In der Tat wird dieses Genre auch mit dem Wort „astratta“ beschrieben:

L'astrattezza della commedia è di una natura del tutto particolare, capace di avvicinarsi tanto più alla sostanza del reale quanto più ne scopre e indaga l'equivocità, l'insolubilità delle sue immagini, quanto più trattiene il giudizio morale su di esso, limitandosi a rappresentarne le

indiscernibilità profonde ed eterogenee su cui, più spesso che mai, il reale si fonda. (Brancato 2001a:78)

Die Komödie ist ein vielfältiges Genre, das verschiedene Nuancen erkennen lässt. Sie kann komische oder dramatische Züge annehmen (wie in vielen italienischen Komödien) oder Ähnlichkeiten mit dem Musical oder dem Fantasy-Film aufweisen.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie ein Film beschaffen sein muss, um dem Genre „Komödie“ zugeordnet werden zu können. Campari nennt zwei Merkmale dafür: Erstens, die Geschichte wird mit einem leichten Unterton erzählt, auch wenn schwere Probleme in Angriff genommen werden. Zweitens, die dargestellten Geschichten kennzeichnen sich durch eine positive Haltung zum Leben. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür ist *La vita è bella* von Roberto Benigni. Zwar werden in diesem Film sehr traurige Themen verarbeitet, doch die Handlung lässt stets Optimismus durchscheinen (vgl. Campari 2003).

3.5.3. *Musical*

Nach der Erfindung des Tonfilms im Jahr 1927 hat sich dieses Genre schnell entwickelt. Ursprünglich übernahm vor allem Warner Bros die Führung in diesem Genre, mit seinem Vitaphone-System, das einen synchronisierten Ton erzeugte. *The Jazz Singer* gilt als der erste Tonfilm in Spielfilmqualität überhaupt. Darauf folgen anderen von Warner Bros produzierte Musicalfilme, wie zum Beispiel: *Golddiggers 1933*, *Footlight Parade* und *42nd Street* (beide aus dem Jahr 1933) (vgl. Grant 2007).

Grant sieht die Musicalfilme, die vor allem gleich nach der Wirtschaftskrise produziert wurden, als einen starken Gegensatz zu den damaligen ökonomischen Schwierigkeiten. Daraus lässt sich schließen, dass dieses Genre vom Publikum bevorzugt wurde, um sich so von der eigenen schwierigen Situation abzulenken: „With their upbeat messages of group effort and success as well as their visual lavishness offering a stark contrast to the realities of economic impoverishment these musicals were very popular-era audiences“ (2007:39).

Die 50er-Jahre gelten im Allgemeinen als Blütezeit dieses Genres. Schon zehn Jahre später sank die Produktion von Musical in Hollywood drastisch. Diese Produktionskrise ergab sich, weil sich der Musikgeschmack des Publikums änderte: „[...] the music that an increasing percentage of the movie-going audience was actually listening to- rock’n’roll“ (Grant 2007:43).

Das Erlangen des (individuellen und professionellen) Glücks wird im Genre Musical am besten dargestellt. Mittels des Gesanges, des Tanzes und der Musik wird in diesem Genre dem reinen Traum Gestalt verliehen. Der Tanz schafft eine Traumwelt, in der die Figuren zu gehen und zu tanzen beginnen, nachdem sie von der Musik ergriffen wurden (vgl. Campari 2003). „Nel musical danza e canto incarnano questa sorta di contagio, una transizione ritmica

che dona alla visione l'esatta percezione di un continuo fluire dell'immagine come in un sogno a occhi aperti." (Esposito 2001a:117)

Die typische Darstellung des sexuellen Triebes sowie das Streben nach Liebe ist eine der mythischen und ideologischen Funktionen dieses Genres. Schon seit den 20er-Jahren diente der Tanz zweier Partner als sexuelle Metapher (vgl. Grant 2007:40).

Ein typisches Merkmal dieses Genres besteht darin, dass Schauspieler bzw. Schauspielerinnen eher für die Kamera als für die Zuschauer bzw. Zuschauerinnen aufführen. Diese Konvention macht den Film eher unrealistisch und ist daher ungeeignet für andere Genres wie beispielweise für den Dramafilm (vgl. Grant 2007).

3.5.4. Western

Der Western ist sehr eng mit der amerikanischen Geschichte verbunden, im Besonderen mit der Geschichte der Vereinigten Staaten. Westernfilme werden vor allem während der Zeit des Wild West (1865-1890) an der amerikanischen Grenze verortet: „Movies that change this setting to the present, [...] are considered exceptions to the norm, westerns for some viewers but not for others“ (Grant 2007:14).

Der Held in diesen Filmen ist üblicherweise ein junger und starker Mann, der entweder als Cowboy, als Pelzjäger oder als Sheriff auftritt. Er hat üblicherweise ein beliebtes und treues Pferd (vgl. www.filmsite.org^b). Helden in Westernfilmen und Helden in Abenteuerfilmen weisen ein gemeinsames Merkmal auf: den Willen und die Möglichkeit, die Werte der Gesellschaft, der sie angehören, triumphieren zu lassen (vgl. Campari 2003).

Ikonographie ist ein wichtiger Bestandteil dieses Genres: die Darstellung von Pferden, Loren oder bestimmten Gebäuden, sowie bestimmten Kleider oder Waffen ermöglichen die Einordnung eines Films in diese Kategorie. Zudem stellt die Stadt üblicherweise die Zivilisation dar, die je nach Film entweder als positiver oder als negativer Wert betrachtet wird (vgl. Grant 2007).

Ein weiteres ikonographisches Merkmal dieses Genres besteht zweifelsohne in der Inszenierung bzw. der Bühnenausstattung: „Specific settings include lonely isolated forts, ranch houses, the isolated homestead, the saloon, the jail, the livery stable, the small-town main street, or small frontier towns that are forming at the edges of civilization“ (www.filmsite.org^b).

3.5.5. Drama

Das Drama ist ein sehr schwer definierbares Genre. Viele seiner kennzeichnenden Merkmale sind üblicherweise auch in anderen Genres vorhanden. Der Film Noir, das Melodrama und selbst die Komödie weisen oft dramatische Nuancen auf. Der Ton der Erzählung ist ernst und

problematisch und schafft im Gegensatz zur Komödie eine beunruhigende Stimmung. Gefühle spielen eine wichtige Rolle, werden aber weniger romantisch dargestellt als im Melodrama. Zwar werden Actionszenen gezeigt, doch sie sind nicht so zentral wie bei den Abenteuerfilmen. Die Musik soll die Dialoge nicht in den Hintergrund drängen. (vgl. Campari 2003)

„Il dramma non ha luoghi fissi, né retoriche consolidate. Si avvale piuttosto di stereotipi e di *topoi* consolidati in altri generi per dispiegare una propria «potenza», marcando tensioni, ombre, conflitti, caratteri irriducibili.” (Amendola 2001b:167; Hervorhebung im Original).

Kennzeichnend sind außerdem die realistische Bühnenausstattung und das Fehlen von Zauberelementen und Fantasiewelten (vgl. Campari 2003).

Bei Filmen eines solchen Genres identifizieren sich die Zuschauer bzw. Zuschauerinnen oft mit den persönlichen Dramen des Protagonisten bzw. der Protagonistin und das Publikum lässt sich von den starken Gefühlen mitreißen, die auf der Leinwand dargestellt werden (vgl. Amendola 2001b).

3.5.6. Abenteuerfilm

Dieses Genre stammt aus einer reichen literarischen Tradition und ist dank der unterschiedlichen Mittel, die dem Kino zur Verfügung stehen (Make-up, Spezialeffekte, Musik, Farbe usw.), sehr publikumswirksam (vgl. Bourget 2003). Die Reise ist die Ausdrucksform des Abenteuerfilms par excellence (vgl. Bourget 2003).

Die Helden sind hier Figuren wie Robin Hood oder D´Artagnan. Üblicherweise sind die Protagonisten bzw. die Protagonistinnen sehr stark und können als Akrobaten definiert werden, die an Schauplätzen auftreten, die oft nicht in diese Zeit oder auf diesen Planet gehören. (vgl. Campari 2003).

„Il fascino dell’avventura non risiede nel contenuto che ci viene offerto, e che anzi potremmo trascurare se ci venisse offerto in altro modo, ma nella forma avventurosa del vissuto, nell’intensità e nella tensione con cui ci fa sentire la vita”. (Simmel 1985:24) Wie sich aus diesem Zitat erkennen lässt, spielt der Inhalt eines Abenteuerfilms keine entscheidende Rolle bei der Anerkennung dieses Genres, vielmehr zählen die Gefühle, die beim Publikum hervorrufen werden.

Die Fluchten, die Duelle, die Fälle, die Tode werden in einem Abenteuerfilm zu Ikonografie, da Abenteuer bei diesem Genre vor allem Abenteuer des Blicks bedeutet: Absoluter Voyeurismus. „[...] l’avventura è un genere che vive nell’abisso di un accecamento avvenuto per troppo vedere e cercare di vedere, ma anche sorte di gorgomaelstrom poeano [sic!] che tutto porta via e tutto rilancia per nuova esperienza della visione.” (Esposito 2001b:31)

3.5.7. Kriegsfilm

Die Struktur eines Kriegsfilms ist der Struktur eines Abenteuerfilms sehr ähnlich. Die Protagonisten sind vor allem Männer, im Besonderen folgende: „[...] the Italian mobster, the black drug dealer, the Arab terrorist, the cross-section of soldiers [...]“ (Grant 2007:17f); oft verschwinden die weiblichen Figuren.

Bei diesem Genre übernimmt der Ton eine wichtige Rolle, da das Verhältnis zwischen Ton und Bild als Struktur dieses Genres dient:

Quello bellico è anche il genere nel quale il rapporto tra il suono e l'immagine, il sonoro e il visivo ha una valenza strutturale, l'apparato sonoro diegetico (gli spari, gli scoppi, i bombardamenti, le incursioni aeree permanenti) costituisce quasi una colonna sonora supplementare (Castellano 2001:202).

Die Produktion von Kriegsfilmen steigt in Kriegszeiten. Während dieser Zeiten wird das Kino zum Propagandainstrument. In Friedenszeiten hingegen werden mit Kriegsfilmen die Absurditäten und die Schrecken des Krieges vor Augen geführt. Hier wird die Vorstellung des „Strebens nach Glück“ von einem Pflichtbewusstsein ersetzt, das bis zur Aufgabe des eigenen Lebens führen kann (vgl. Campari 2003).

3.5.8. Krimi und Thriller

Diese zwei Filmgenres sind sehr ähnlich und teilen viele Merkmale. Oft werden sie verwechselt und ein Film wird unter der Kategorie Krimi oder Thriller zugeordnet, unabhängig davon, zu welchem Genre er gehört. Der Hauptunterschied zwischen diesen zwei Genres besteht darin, dass es bei einem Krimi darum geht einen Mord aufzuklären, während das Thema bei einem Thriller ein Verbrechen zu verhindern ist.

Das Genre Krimi, das einen literarischen Ursprung besitzt, wird der Individualismus der industriellen Gesellschaft am besten zum Ausdruck gebracht. Es ist in weitere Untergenres unterteilt, wie zum Beispiel in Gangsterfilme oder in Filme über die Mafia. Der Krimi kann unterschiedliche Nuancen aufweisen. Der Krimi kann auch als „Noir“ bezeichnet werden: Zahlreiche Filme dieses Genres wurden in den 40er- und 50er-Jahren in den USA produziert. Der Film „Noir“ teilt einige Merkmale mit dem Melodrama (vgl. Campari 2003). Bei diesem Genre wird ein Verbrechen beschrieben, welches dann im Laufe der Erzählung von der Polizei, von Detektiven oder auch einer Privatperson aufgeklärt wird.

Bei dem Genre Thriller, dessen Name aus dem englischen Wort „thrill“ kommt, geht es nicht darum, etwas das passiert ist, aufzuklären sondern es erst gar nicht geschehen zu lassen. Im Mittelpunkt steht also der gesuchte Täter. Sehr zentral in diesem Genre ist zweifelsohne der Begriff „Suspense“ bzw. „Spannung“: „La suspense viene da sempre intesa come quel

crescendo di drammaticità che suscita un'immersione tale nello spettatore da fargli deviare il senso critico (obiettività) nel culmine della scena o del film" (Menelao 2001:223). Anhand dieser Aussage lässt sich erkennen, dass die Spannung eine wesentliche Rolle in Bezug auf das Publikum spielt. Im Laufe der Zeit hat sich diese Spannung verändert; ursprünglich bestand sie aus einer geistigen Anspannung, dann hat sie sich in eine befreiende Aktion umgewandelt: „La distorsione della percezione da parte dello spettatore è di avere tutti gli indizi risolutivi di un enigma sotto gli occhi, ma di non riuscire a mettere insieme i pezzi del puzzle (Menelao 2001:224).

Dank der Spannung, die in Filmen solcher Genres kreiert wird, spielt der Regisseur bzw. die Regisseurin mit den Erwartungen des Publikums. Er bzw. sie macht dem Zuschauer bzw. den Zuschauerinnen falsche Hoffnungen, verwirrt diese, lügt sie an, um das Publikum damit an die Leinwand zu fesseln (vgl. Menelao 2001).

3.5.9. Horrorfilm

Der Horrorfilm entstand aus der Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Viele Eigenheiten dieses Filmgenres gehen auf diese Stoffe zurück: die finstere mittelalterliche Stimmung, die Bühnenbilder und Figuren wie der böse alte Mensch und das verfolgte Mädchen (vgl. Chiacchiari 2003).

Der Horrorfilm wurde von Robin Wood durch folgende Definition beschrieben: „[...] our collective nightmares [...] in which normality is threatened by a monster“ (Wood 1979:10). Diese Monster sind mordende Monster, die oft einen literarischen Ursprung haben, wie zum Beispiel Dracula oder Frankenstein (vgl. Campari 2003).

L'h. si configurò quindi ben presto come un vero e proprio genere cinematografico con caratteristiche riconoscibili: ambientazioni in luoghi fatiscenti come castelli e chiese abbandonati e, più tardi, anche zone liminari, sotterranee, delle metropoli; atmosfere cupe e oscure (con forti contrasti di luci e ombre); personaggi mostruosi, misteriosi e demoniaci contrapposti a figure positive; effetti inquietanti come porte che cigolano e candele che si spengono da sole; stati psichici alterati; sessualità deviata. (Chiacchiari 2003)

Das erste typisch für dieses Genre Merkmal ist zweifelsohne der Gegensatz zwischen was als normal und als nicht normal anerkannt wird. Robin Wood sah in dieses Genre die Darstellung der Idee von Freud des Wiederkehrens des Verdrängten, d.h. dass der Horrorfilm kulturelle und ideologische Kontradiktionen äußert, die die Menschheit ansonsten ablehnt. Der Ursprung des Horrors, und zwar der Monster, verkörpert das Fremde, d.h. etwas, das Menschen nicht akzeptieren und dadurch abweisen. Das Fremd kann sich in verschiedenen Formen vorstellen: Frauen, Proletariat, andere Kulturen, ethnische Gruppe, alternative Ideologien oder politische

Systeme, Kinder und Abweichung von der sexuellen Normen, wobei diese die bevorzugte Darstellung ist (vgl. Wood 1979).

Der Horrorfilm spielt mit der Vorstellung der Perversität. Er zwingt das Publikum, die schrecklichsten Dinge mitanzuschauen. Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin soll durch einen Horrorfilm den Mut finden, den eigenen Ängsten in die Augen zu sehen.

Il nostro bisogno di essere sedotti, di provare emozioni forti e viscerali come lo spavento, ci rende i primi complici delle «perversioni» di un genere che scava nell'animo umano e lo mette di fronte ai propri desideri inconfessati, alle paure destabilizzanti, alle manie più morbose. (Marani 2001:300)

Diese obengenannte Perversität wird Teil der Ikonografie dieses Genres. Auch in diesem Genre spielt der Ton eine wichtige Rolle, vor allem in Bezug auf die stillen Szenen eines Films. Das Abwechseln von Ton und Stille trägt zur Erregung bei (vgl. Marani 2001).

Dieses Genre rühmt sich eines bestimmten Fan-Kreises, der quasi eine Subkultur bildet, mit eigenen Fanzines, Memorabilien, Webseiten und Diskussionen (vgl. Grant 2007).

3.5.10 Science-Fiction

„Science fiction works by extrapolating aspects of contemporary society into a hypothetical future, parallel or alien society ; thus the genre always imposes today on tomorrow, the here onto there.” (Grant 2007:30) In Filmen dieses Genres sind die Geschichten in der Zukunft verortet. Manchmal wird auch eine Zeitreise in eine vergangene Ära unternommen.

Dieses Genre wird von vielen Wissenschaftlern bzw. Wissenschaftlerinnen als „metagenere“ betrachtet: “[...] un contenitore in grado di riattivare luoghi e figure che in altri contesti narrativi hanno subito il logorio del consumo, uno snodo linguistico e produttivo capace di ri-generare le forme dell'immaginario nel suo insieme” (Brancato 2001b:282).

Metropolis von Fritz Lang stellt sicherlich eines der bedeutendsten Beispiele dieses Genres dar. Die Science-Fiction erlebte ihre Blütezeit in den 50er-Jahren. Diese Jahre waren gekennzeichnet durch die Entwicklung dieses literarischen Genres und durch zahlreiche wissenschaftliche Entdeckungen (vgl. Lucchesi 2011). In der Tat trifft dieses Genre den „technologischen“ Geschmack des Publikums.

In den 70er-Jahren wurden Filme dieses Genres als Mittel verwendet, um den sozialen, kulturellen und ökonomischen Zustand der Gesellschaft zu kritisieren, wie dies zum Beispiel in *A Clockwork Orange* von Kubrick geschieht (vgl. Lucchesi 2011).

Typisch für dieses Genre ist die Entscheidung für einen bestimmten Soundtrack. Die elektronische Musik wird bevorzugt, wobei diese futuristische Konnotationen aufweist (vgl. Grant 2007).

Bei diesem Genre – sowie auch bei Fantasy-Filmen – spielen Spezialeffekte und Design eine entscheidende Rolle (vgl. Brancato 2001b).

3.5.11. Fantasy

Das Genre „Fantasy“ ist schwer definierbar, da es unterschiedliche Merkmale anderer Genres aufweist. Es kann jedoch auch als Untergenre betrachtet werden, nämlich als Unterkategorie zur Science-Fiction.

Dieses Genre ist sehr eng mit Märchen und Mythen verbunden und im Gegensatz zu Science-Fiction-Filmen, deren Inhalte eine begrenzte Menge wissenschaftlicher Wahrheit enthalten, sind Filme dieses Genres in einen Einbildungszusammenhang, in Träume oder in Halluzinationen des Protagonisten bzw. der Protagonistin eingebettet (vgl. www.filmsite.org^b).

“Flying carpets, magic swords and spells, dragons, and ancient religious relics or objects” sind einige der ikonographischen Elemente dieses Genres, wobei der Held bzw. die Heldin oft irgendeine Art von mystischen Erfahrungen durchlebt, in denen übermenschliche Kräfte benötigt werden. Typische Protagonisten bzw. Protagonistinnen dieses Genres sind Prinzen und Prinzessinnen oder auch übermenschliche Kreaturen wie Engel oder Gnome. „Odd phenomena, physical aberrations, and incredible characters (sometimes monstrous characters that represent the divine or evil spirits, or fabulous magicians and sorcerers) are incorporated into fantasy films, and often overlap with *supernatural* films.” (www.filmsite.org^b; Hervorhebung im Original)

3.5.12. Historienfilm

Una prima definizione intuitiva di f. s. è quella di un'opera cinematografica che ricostruisce un'epoca o fatti storicamente avvenuti e datati, in modo riconoscibile per gli spettatori e contenendo una riflessione sulla natura stessa della Storia, che nel film in costume, invece, costituisce un semplice pretesto narrativo, un artificio melodrammatico destinato ad alimentare il piacere del romanzesco. (Guarnieri 2004)

Das wichtigste Merkmal eines Historienfilms ist, dass die Handlung in einer genau definierten und deklarierten Zeit stattfindet, damit der Zuschauer bzw. die Zuschauerin die Szene in Verbindung bringen kann. Der Historienfilm stellt eine „reale“ Reise in die Vergangenheit dar: „si presenta proprio come una sorta di 'viaggio nel passato', messo in scena con maggiore o minore abilità e precisione, con intenti d'intrattenimento e d'evasione o, a volte, didattici, pedagogici e di critica sociale” (Guarnieri 2004).

Historische Ereignisse werden nicht immer wahrheitsgetreu dargestellt, aber oft werden ihre Rahmen als Darstellungsrahmen verwendet.

3.5.13. Zeichentrickfilm

Animated Films are ones in which individual drawings, paintings, or illustrations are photographed frame by frame (stop-frame cinematography). Usually, each frame differs slightly from the one preceding it, giving the illusion of movement when frames are projected in rapid succession at 24 frames per second. The earliest cinema animation was composed of frame-by-frame, hand-drawn images. (www.filmsite.org^b)

Ein Zeichentrickfilm ist eine aus vielen Zeichnungen bestehende Animation. Diese Zeichnungen können entweder per Hand oder mittels technologischer Softwares hergestellt werden. Animationsfilme wenden sich vorwiegend an ein kindliches Publikum. Die ersten Zeichentrickfilme entstanden im Jahr 1910 und wurden in Theatern gezeigt. Es gibt drei verschiedene Arten von Animationsfilmen: 2D Animation, 3D Computer Generated Imagery (CGI) und 3D Motion Capture (vgl. www.boi.gov.ph^d).

Der Zeichentrickfilm beunruhigt, weil er unverschämt ist; er erforscht oft Dinge weit jenseits der emotionalen Grenzen:

Lo sguardo di Bambi che racconta dal suo punto di vista il trasformarsi delle stagioni, l'acqua segreta che scorre e salta di foglia in foglia nell'angolo più remoto del bosco, è uno sguardo regolato, uno sguardo in più, che l'uomo immagina nella sua disperata, contraddittoria relazione con l'altro da sé. (Ciotta 2001:328)

3.5.14. Biografie

Dieses Genre wird auch „biopic“ (biographical picture) genannt und umfasst alle Filme, die das Leben von tatsächlich existierenden Persönlichkeiten porträtieren. Die Handlung dieser Geschichten ist teilweise fiktional. Dieses Genre unterteilt sich in drei Kategorien: Zur ersten zählen alle Filme, die dem Leben von Herrschern bzw. Herrscherinnen oder von wichtigen Politikern bzw. Politikerinnen gewidmet sind. Die zweite beinhaltet alle Filme, die die Lebensgeschichte von Wissenschaftlern bzw. Wissenschaftlerinnen, von Künstlern bzw. Künstlerinnen oder von Vertretern bzw. Vertreterinnen der Zivilgesellschaft erzählen. Der dritten Kategorie werden schließlich all jene Filme zugeordnet, in deren Zentrum das Leben von Persönlichkeiten aus dem Showbusiness steht, beispielweise von Musikern bzw. Musikerinnen, Schauspielern bzw. Schauspielerinnen, Tänzern bzw. Tänzerinnen usw. (vgl. Venturelli 2003).

Außerdem hebt Venturelli hervor, dass ein wichtiger Aspekt des biographischen Films die Bedeutung des Lebens einer Persönlichkeit ist:

La centralità di figure realmente vissute non è inoltre condizione sufficiente perché si parli di f. b.: nella sua forma più propria, il genere è infatti legato al significato complessivo della vita di un personaggio, o a una parte importante di essa, e al suo interno acquista spesso un particolare valore strutturale lo scorrere del tempo di un'esistenza. (Venturelli 2003)

3.5.15. Dokumentarfilm

„I hate the word 'documentary', I think it smells of dust and boredom. I think 'Realist' films much the best”.
(Cavalcanti, zit. In: Wells 1996:168)

„Documentary film is a broad category of visual expression that is based on the attempt, in one fashion or another, “to document” reality”. (<http://documentaryarchive.com>)⁶.

Ein Dokumentarfilm ist üblicherweise informativ und lehrreich. Zudem ist wesentlich, dass die Glaubwürdigkeit der Darstellung nicht durch fiktive Elemente beeinträchtigt wird.

Auch wenn es sich um einen Dokumentarfilm handelt, ist jeder Film dieses Genres dennoch ein Film, d.h., ein Dokumentarfilm ist „constructed“ (Wells 1996:169) und deshalb nicht als eine Aufzeichnung der Realität zu verstehen, sondern vielmehr als eine andere Art der Darstellung der Realität. Ein Dokumentarfilm kann aus verschiedenen Gründen produziert werden. Dieses Genre wird selten als „unschuldig“ betrachtet, da es beispielsweise auch als Propagandainstrument dient (vgl. Wells 1996:169).

In Bezug auf die Translationswissenschaft sei hinzugefügt, dass Dokumentarfilme oft selbst in Ländern wie zum Beispiel Italien, in denen ausschließlich die Synchronisation verwendet wird, nicht synchronisiert werden. Stattdessen wird als Übersetzungsstrategie vorwiegend das Verfahren des „voice-over“ gewählt.

3.5.16. Actionfilm

Heutzutage bezieht sich die Bezeichnung „Actionfilm“ auf das Hollywoodgenre, das sich in den letzten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Ein zentrales Element dieses Genres ist der krasse Gegensatz zwischen einem positiven Helden und unterschiedlichen Feinden, die oft über technologische Macht verfügen (vgl. Bourget 2003). Der Film *The great train robbery*, der als Prototyp des Western galt, könnte ebenso als Prototyp von Actionfilmen betrachtet werden, da er zahlreiche Merkmale dieses Genres aufweist.

Viele Actionfilme wurden im Laufe der Zeit scharf kritisiert, da sie Gewalt als Unterhaltungsform verwendeten (vgl. Bourget 2003).

Der sogenannte Hollywoodactionfilm ist durch die Präsenz einiger männlicher Schauspieler gekennzeichnet (Männlichkeit ist sehr zentral bei Actionfilmen): Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Bruce Willis, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal u.a. Die Männlichkeitsvorstellungen werden oft mit Gewalt im Zusammenhang gebracht (vgl. Grant 2007).

In Filmen dieses Genres werden vorwiegend Actionszenen dargestellt, wobei Verfolgungsjagden, Kämpfe, Stunts, Unfälle und Explosionen den Bildschirm beherrschen. In der Tat sind Dialoge nicht so zentral bei diesem Genre (vgl. Grant 2007). „[...] ritmo senza respiro, donne a *gogo* (molte delle quali assai pericolose), inseguimenti in automobile, imbarcazioni, aerei e sci, combattimenti corpo a corpo sempre sull'orlo di un baratro o di un countdown” (Maiello 2001:342; Hervorhebung im Original) sind einige der besonderen Kennzeichen dieses Genres. Adrenalin ist in diesem Zusammenhang ein zentrales Element und bestimmt auch das Verhältnis zwischen dem Publikum und dem auf der Leinwand laufenden Film (vgl. Maiello 2001).

4. Analyse

Das folgende Kapitel wird sowohl der Analyse des Korpus-Materials als auch den Ergebnissen der Untersuchung gewidmet. Zunächst werde ich einige Aspekte besprechen, damit die Analyse in einem vollständigen Bild erläutert wird. Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte des italienischen Kinos und das Verhältnis zwischen der italienischen Kinolandschaft und dem Import werden einige Bemerkungen zum Korpus angeführt, damit deutlich wird, in welcher Art und Weise das Korpus hergestellt wurde. Als letzter Punkt wird die Analyse des Korpus behandelt: Jedes Genre wird einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Zum Schluss werde ich die Ergebnisse der Analyse mittels einer Grafik abbilden und mit dem Ziel zusammenfassen, die Forschungsfragen zu beantworten.

4.1. Das Verhältnis zwischen der italienischen Kinolandschaft und dem Import

Die Geschichte des italienischen Kinos begann in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Damals waren vor allem drei Hauptfirmen in diesem Bereich tätig: die römische Filmgesellschaft „Cines“ und die beiden Turiner Pendanten „Ambrosio“ und „Itala“. Bald darauf begannen andere, vor allem aus Mailand und Neapel stammende Firmen, Fuß zu fassen. Es dauerte nicht lange, bis diese Firmen Bekanntheit erlangten und auch außerhalb der Grenzen Italiens Filme verkauften. Das italienische Kino blickt auf eine lange, durch unterschiedliche Phasen und schwierigste Momente geprägte Geschichte zurück. Während des Faschismus wurde das Kino beispielsweise auch als Instrument der Regime-Propaganda benutzt. In diese Zeit fällt die Schaffung des „Istituto Luce“, das die Kontrolle über die Kinoproduktionen dieser Zeit ausübte (vgl. www.pacioli.net^f).

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Produktion vom Neoverismus beeinflusst, dessen Vertreter heute noch weltweit bekannt sind: Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis usw. Kennzeichnend für das italienische Kino der 1960er Jahre war die „commedia all'italiana“, deren Protagonisten berühmte Schauspieler wie Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman und Ugo Tognazzi waren. Auch in den 1970er Jahren wurde viel in die Produktion der typischen italienischen Komödie investiert (vgl. www.pacioli.net^f).

Zu Beginn der 1970er Jahre stürzte die Kinoproduktion in Italien in eine Krise; die Situation erholte sich jedoch bereits Mitte des Jahrzehntes mit dem Erscheinen der ersten erfolgreichen Filme der Kategorien „western all'italiana“ oder „spaghetti western“. Die Vertreter dieser Genres waren bekannte Persönlichkeiten wie Sergio Leone, Colizzi, Sergio Corrucci oder das Schauspielerpaar Bud Spencer und Terence Hill (vgl. www.pacioli.net^f).

Darüber hinaus gab es im italienischen Kino der damaligen Zeit Neuproduktionen in anderen Genres wie Horror, Krimi oder Fantasy.

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre wurden wieder Geschichten geschrieben. Dabei übernahm das Drehbuch eine zentrale Rolle. Die Anzahl der Autorenfilme nahm zu, der Inhalt des Films gewann an Bedeutung. Im Autorenfilm wurden gesellschaftlich relevante Themen betrachtet; im Mittelpunkt standen die Dialoge und es kam zum Einsatz dramatischer Elemente (vgl. Brunetta 2003:362).

Die neunziger Jahren begannen mit einer Reihe internationaler Anerkennungen: 1990 wurde Giuseppe Tornatore für seinen Film *Nuovo Cinema Paradiso* der Oscar verliehen. Dieselbe Auszeichnung erhielt zwei Jahre später Salvatores für seinen Film *Mediterraneo*. Fellini erhielt den Ehren-Oscar für sein Lebenswerk und im Jahr 1999 wurde Roberto Benigni zum dreifachen Oscar-Preisträger für *La vita è bella* (vgl. Brunetta 2003:374).

Selbst wenn dieses neue Jahrtausend, insbesondere diese letzten Jahren, durch die Wirtschaftskrise gekennzeichnet ist, hat die Kinoproduktion nicht darunter gelitten. Laut dem Bericht *Il mercato e l'industria del Cinema in Italia* (vgl. www.cineeconomy.com^{b)} war nach dem Rekordjahr 2008 das Jahr 2010 mit 141 neuen Filmen das produktionsstärkste Jahr in Italien. Dies ist seit dreißig Jahren die höchste Anzahl an italienischen Filmproduktionen. Die 141 neuen Titel entsprechen einem Anteil von 3,8% an der globalen Filmproduktion, von 12% an der europäischen Filmproduktion und von 14,8% an der EU-Filmproduktion, wenn nur die 28 Mitgliedsländer betrachtet werden (vgl. www.cineeconomy.com^{b)}).

TAVOLA 1
QUANTE OPERE PRODUCE IL CINEMA ITALIANO

Numero di film	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Film italiani prodotti *	86	68	96	98	96	68	90	90	123	97	114
Con soli capitali privati	57	37	44	45	55	50	69	61	82	71	83
Con contributi statali **	29	31	52	53	41	18	21	29	41	26	31
Film italiani coprodotti	17	35	34	19	38	30	26	31	31	34	27
Con soli capitali privati	17	35	34	15	33	26	23	14	16	22	18
Con contributi statali **	-	-	-	5	5	4	3	17	15	12	9
TOTALE	103	103	130	117	134	98	116	121	154	131	141

* Per film prodotto è inteso il film che ha ottenuto il visto censura nell'anno di riferimento e dal conteggio sono esclusi i film a contenuto esplicitamente pornografico. Per film italiano si intende l'opera realizzata con l'apporto al 100% di capitale italiano.
 ** Fra i contributi Fus (Fondo Unico per lo Spettacolo) sono considerati anche quelli deliberati negli anni precedenti.
 Fonte dell'elaborazione: Il cinema italiano in numeri (anni solari dal 2000 al 2010) a cura dell'Ufficio Studi/Ced Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali; Roma).

Tab.2: La Fondazione Ente dello spettacolo. 2010. Quante opere produce il cinema italiano.

Wie aus dieser Grafik hervorgeht, ist die Anzahl der in Italien produzierten Filme in den letzten zehn Jahren gestiegen. Wie schon oben erwähnt wurde, stellt das Jahr 2008 mit der Produktion von 123 Titeln eine Ausnahme dar. Aus der Grafik wird auch ersichtlich, woher die für die Filmproduktion verwendeten Finanzmittel stammen.

In der nachstehenden Grafik wird das Verhältnis zwischen der italienischen Kinolandschaft und der Filmproduktion im Ausland abgebildet. Wie bereits an früherer Stelle erwähnt wurde, symbolisieren die Vereinigten Staaten bzw. Hollywood besonders in Europa die industrielle und kulturelle Hegemonie des amerikanischen Kinos.

TAVOLA 19 TUTTI I FILM DISTRIBUITI SUL MERCATO IN ITALIA NEGLI ULTIMI TRE ANNI					
Nazionalità dei film	Distribuiti	Quota	Prime uscite	Quota	Prime su totale
2008					
Totale Italia	288	34,2%	130	34,6%	45,1%
Italia 100%	214	25,3%	-	-	-
Coproduzioni	74	8,7%	-	-	-
Totale Estero	557	66,0%	246	65,4%	44,1%
Europa	196	23,2%	43	11,4%	21,9%
Stati Uniti	300	35,5%	163	43,3%	54,3%
Altri Paesi	61	7,3%	40	10,6%	65,6%
TOTALE GENERALE	845	100,0%	376	100,0%	44,5%
2009					
Totale Italia	294	34,3%	115	32,4%	39,1%
Italia 100%	225	26,3%	-	-	-
Coproduzioni	69	8,0%	-	-	-
Totale Estero	563	65,7%	240	67,6%	42,6%
Europa	189	22,0%	36	10,1%	19,0%
Stati Uniti	313	36,6%	159	44,8%	18,8%
Altri Paesi	61	7,1%	45	12,7%	73,8%
TOTALE GENERALE	857	100,0%	355	100,0%	41,4%
2010					
Totale Italia	273	32,8%	131	34,5%	48,0%
Italia 100%	221	26,6%	-	-	-
Coproduzioni	52	6,2%	-	-	-
Totale Estero	560	67,2%	249	65,5%	44,5%
Europa	185	22,2%	60	10,5%	32,4%
Stati Uniti	328	39,4%	161	42,4%	49,0%
Altri Paesi	47	5,6%	28	12,6%	59,5%
TOTALE GENERALE	833	100,0%	380	100,0%	45,6%

Tab. 3: La Fondazione Ente dello spettacolo. 2010. Tutti film distribuiti sul mercato in Italia negli ultimi 3 anni.

Aus dieser Grafik wird die Anzahl der in Italien produzierten sowie der nach Italien exportierten Filme ersichtlich. Dabei lässt sich feststellen, dass die amerikanische Filmproduktion weltweit am stärksten ist. Aus dem Wettstreit zwischen Italien und Europa geht Italien als Sieger hervor, da dort die größte Anzahl neuer Filmtitel produziert wird. Im internationalen Vergleich sind die USA jedoch unangefochten.

4.2. Bemerkungen zur Herstellung des Korpus

a) Warum wurden Titel von Filmen für die Analyse ausgewählt, die aus den USA und England kommen?

Die USA und England sind die zwei englischsprachigen Länder, die am meisten Filme nach Italien exportieren. Wie schon in Abschnitt 4.1. gezeigt, sind die USA das Land, das am intensivsten Filme nach Italien exportiert. Die folgende Statistik zeigt, dass England an zweiter Stelle kommt (vgl. www.cineconomy.com^{b)})

TAVOLA 4 LA RISALITA ITALIANA SUL MERCATO DELLE PRIME USCITE										
Provenienza prime uscite	ANNO 2006		ANNO 2007		ANNO 2008		ANNO 2009		ANNO 2010	
	Numero	Quote								
Italia	100	26,0%	110	29,7%	130	34,6%	115	32,4%	131	34,5%
Francia	23	6,0%	20	5,4%	25	6,6%	14	3,9%	24	6,3%
Regno Unito	30	7,8%	31	8,4%	18	4,8%	22	6,2%	16	4,2%
Stati Uniti	161	41,8%	154	41,7%	163	43,3%	159	44,8%	161	42,4%
Altri Paesi	71	18,4%	55	14,8%	40	10,7%	45	12,7%	48	12,6%
Estero	285	74,0%	260	70,3%	246	65,4%	240	67,6%	249	65,5%
TOTALE	385	100,0%	370	100,0%	376	100,0%	355	100,0%	380	100,0%

Elaborazione su dati Cinetel da Il cinema italiano in numeri (anni solari dal 2006 al 2010) a cura dell'Ufficio Studi/Ced Anica-Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali, Roma.

Tab. 4: La Fondazione Ente dello spettacolo. 2010. La risalita italiana sul mercato delle prime uscite.

b) Datenbank

Für die Herstellung des Korpus habe ich auf drei unterschiedliche Online-Datenbanken zugegriffen, und zwar: www.film.it, www.imdb.com und www.mymovies.it. Aus der ersten Datenbank habe ich die Filme ausgesucht, da sie die Möglichkeit bietet, die Filme nach Erscheinungsjahr sortiert anzuzeigen. Die anderen zwei Datenbanken habe ich genutzt, um die in der ersten Datenbank enthaltene Angaben zu überprüfen. Im Zweifelsfall – und zwar, wenn alle drei Datenbanken verschiedene Informationen über den Film bezüglich des Erscheinungsjahrs oder der Übersetzung des Titels lieferten – habe ich die Entscheidung getroffen, den Film nicht zu berücksichtigen. Aus diesem Grund wurden 11 Titel nicht in Betracht gezogen.

c) Strukturierung

Die Titel wurden alphabetisch geordnet. Für jeden Film werden die folgenden Angaben geliefert: Titel im Original, Erscheinungsjahr, Titel in Italien, Erscheinungsjahr in Italien, Genre, Ursprungsland und Übersetzungsstrategie.

d) Erscheinungsjahr

Die behandelten Filme wurden zwischen 2009 und 2011 produziert. Das Produktionsjahr bezieht sich auf das Ursprungsland.

e) Genre

Wie schon im dritten Kapitel erwähnt, wurden verschiedene Genres für jeden Titel angegeben. Daher habe ich das Genre ausgewählt, das Übereinstimmung in allen drei Datenbanken gefunden hat. Wenn die Genre-Angaben sich von Datenbank zu Datenbank unterschieden, habe ich entweder den Trailer des Films angesehen oder die Inhaltsangabe gelesen und das Genre gewählt, dessen Merkmale den Merkmalen des Films entsprachen.

f) Groß- und Kleinschreibung

Alle englisch geschriebenen Titel weisen große Buchstaben bei allen Wörtern außer Artikeln und Präpositionen auf. Die italienischen Titel hingegen weisen nur bei Nomina Propria oder dem ersten Buchstaben des Titels Großbuchstaben auf. Der Unterschied zwischen dem englischen Titel und der italienische Version ist dann nicht zu berücksichtigen. Dies stellt keine „Abwandlung“ dar, sondern alle Titel sind auf Englisch mit Großbuchstaben in allen Datenbanken zu finden und diejenigen auf Italienisch nicht.

4.3. Genre und Titel

Im Laufe dieser Arbeit wurden 360 Titel von Filmen untersucht. Zur Veranschaulichung der Analyse werden hierbei einige Graphiken gezeigt.

Die erste Grafik bildet das Verhältnis zwischen Titel und Genre ab, d. h., wie viele Titel für jedes Genre untersucht wurden. Dies hilft dabei, das rechte Maß zu haben, wenn über allgemeine Tendenzen gesprochen wird. Wenn zum Beispiel nur fünf Titel unter einem bestimmten Genre eingeordnet werden, dann kann m. E. nur schwer von einer allgemeinen Tendenz gesprochen werden. Trotzdem werde ich im vorliegenden Kapitel alle Ergebnisse meiner Arbeit wiedergeben.

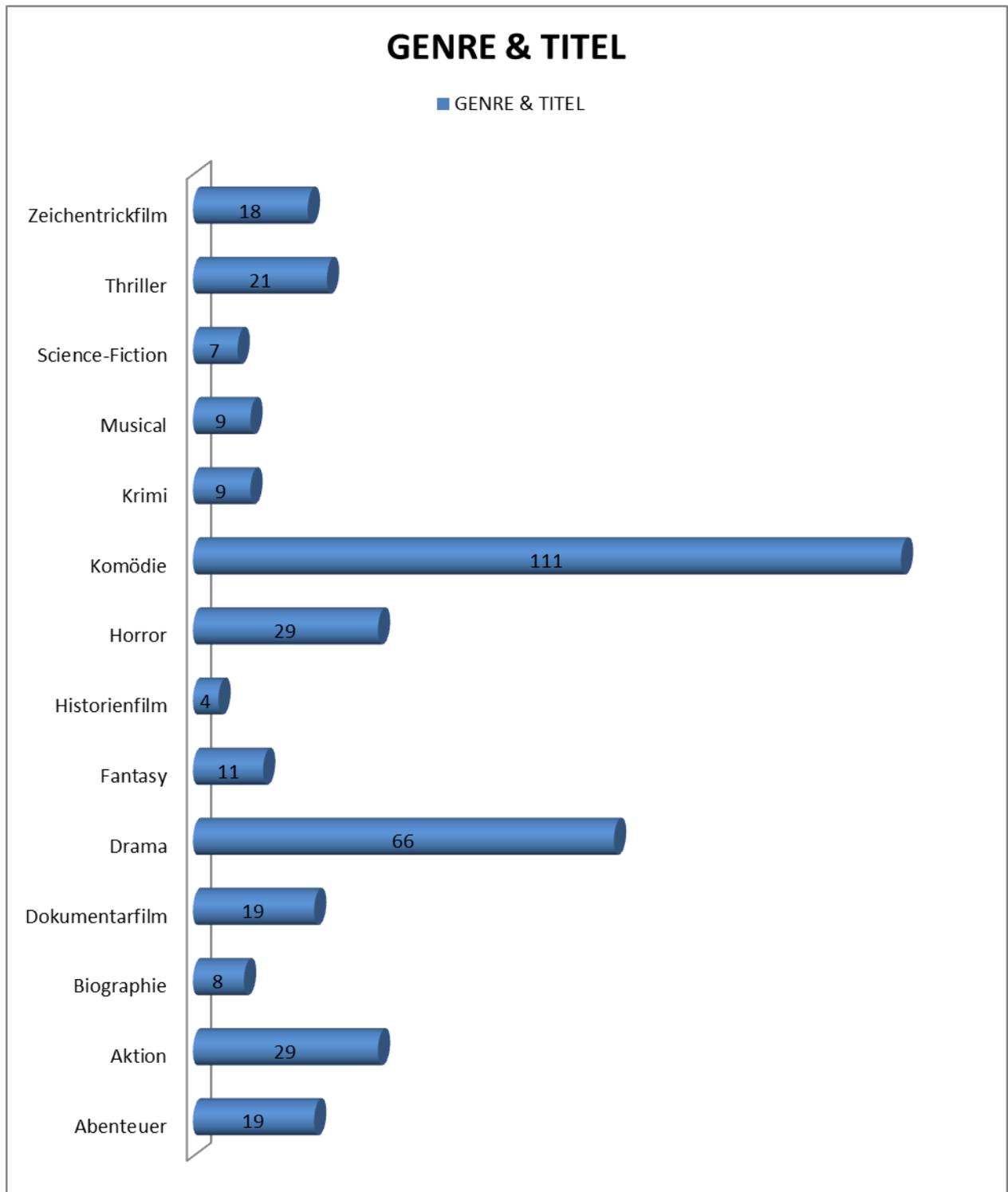


Abb. 1: Das Verhältnis zwischen Genre und der Gesamtsumme der Filme

Diese Grafik zeigt, wie viele Filme pro Genre, die im Zeitraum 2009–2011 produziert wurden, aus den USA und England nach Italien exportiert wurden. Wie hier klar abgebildet ist, ist das am häufigsten exportierte Genre die Komödie, gefolgt vom Drama. Die hier dargestellten Anhaltspunkte spiegeln die Daten wider, die in der Tabelle in Abschnitt 3.4. zu finden sind. Diese stellt „La produzione di film italiani in funzione del genere“ dar, wobei das

am meisten produzierte Genre das Drama ist, gefolgt von der Komödie. Daraus lässt sich erkennen, dass die beliebtesten Genres in Italien die Komödie und das Drama sind. Überraschend ist die Tatsache, dass Horrorfilme und Actionfilme 8 % des Exports darstellen, da diese zwei Genres in Italien fast nicht produziert werden (vgl. Kapitel 3.4.). In der Tat gab es laut den Angaben der erwähnten Tabelle im Jahr 2009 in Italien keine Produktion von Actionfilmen und die Horrorfilme machten nur 0,8 % der Produktion aus. Daraus lässt sich schließen, dass Filme nach Italien exportiert werden, unabhängig davon, ob diese zu einem Genre gehören, das in Italien produziert wird oder nicht.

4.4. Titelstrategien im Überblick

Hierbei werden die Ergebnisse der Analyse des Korpus im Überblick betrachtet. Es wird dargestellt, wie viele Titel einer Übersetzungsstrategie zugeordnet werden¹⁵.

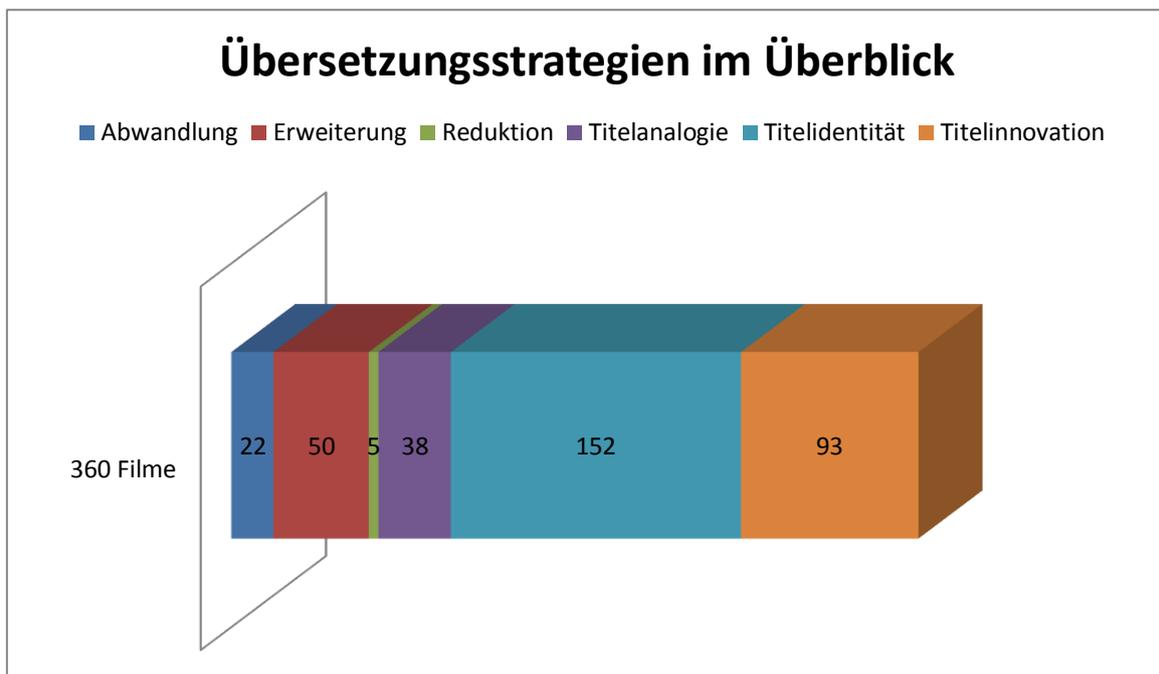


Abb. 2: Übersetzungsstrategien im Überblick

Wie aus dieser Grafik hervorgeht, stellt „Titeldidentität“ mit einem Prozentsatz von 42,2 % die am meisten verwendete Übersetzungsstrategie dar. Die Strategie „Titelinnovation“ kommt an zweiter Stelle mit einem Prozentsatz von 25,8 %, gefolgt von der „Erweiterung“ (13,8 %),

¹⁵Die Prozentsätze wurden abgerundet.

der „Titelanalogie“ (10,5 %) und der „Abwandlung“ (6,1 %); die Strategie „Reduktion“ kommt an letzter Stelle mit einem Prozentsatz von 1,3 %.

An dieser Stelle stellt sich die Frage: Warum werden so viele Originaltitel beibehalten? Dafür kann es verschiedene Gründe geben. Ein Hinweis darauf wird von Guido Pruyss angeboten, der in seiner Dissertation über die Synchronisation in Deutschland bemerkte, dass ein Titel oft im Original bleibt, um die Kosten der Werbung des Films zu sparen. Die Produktion eines Films hat in der Regel hohe Kosten und daher ist es möglich, die Kosten der Werbung in Form eines Plakats durch die Beibehaltung des Originaltitels zu reduzieren oder sogar zu vermeiden (vgl. Pruyss 1997:91f).

Diese Tendenz, Originaltitel beizubehalten, könnte meines Erachtens einer Verbesserung der Englischkenntnisse der ItalienerInnen zugeschrieben werden. Wenngleich die Meinung weit verbreitet ist, die ItalienerInnen sprächen sehr wenig oder fast kein Englisch sprechen, hat der Bericht der Europäischen Union „Europeans and their languages“, der im Juni 2012 veröffentlicht wurde, gezeigt, dass der Prozentsatz der Bevölkerung Italiens gestiegen ist, der Fremdsprachen beherrscht, wobei es sich vor allem um die englische Sprache handelt. Im Bericht heißt es: „Few countries show a noticeable increase in the proportion of respondents able to speak at least two foreign languages, with the most marked being in Italy (+6 percentage points to 22%) [...]. Again, the most widely cited language is English“ (ec.europa.eu⁸).

Die internationale Vernetzung sowie die Globalisierung, durch welche die heutige Gesellschaft geprägt ist, spielen zweifelsohne eine bedeutende Rolle bei der Beibehaltung des englischen Titels für die italienische Version des Films: Die Titel von Filmen, die im Ausland produziert wurden (insbesondere Hollywoodfilme), sind immer häufiger schon vor ihrer Synchronisation auch in anderen Ländern berühmt. Dies trägt dazu bei, den Originaltitel des Films weltweit bekannt zu machen. Außerdem werden immer öfter aufgrund der globalen Vermarktung Filme produziert, deren Titel so formuliert werden, dass sie weltweit angepasst werden können. Daraus ergibt sich kein Bedarf an Übersetzung. Auch „social networks“ wie Facebook, Twitter usw. haben meines Erachtens sowohl zu einer Verbreitung des Originaltitels als auch zu einer Verbesserung der Englischkenntnisse beigetragen.

4.5. Das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie

An dieser Stelle wird das Verhältnis zwischen einzelnen Genres und der Übersetzungsstrategie einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Für jedes Genre wird dazu eine Grafik abgebildet. Im Rahmen der Untersuchung werden Titel, die als relevante Beispiele für die Analyse dienen, weiter untersucht. Das Ziel besteht darin, allgemeine Tendenzen zu erkennen und die Gründe, die diese Tendenzen unterstützen, zu verstehen. Um

dieses Ziel zu erreichen, wird auf alle Theorien bzw. Ansätze, die in den vorigen Kapiteln erläutert wurden, zurückgegriffen.

4.5.1. Abenteuer- und Actionfilm

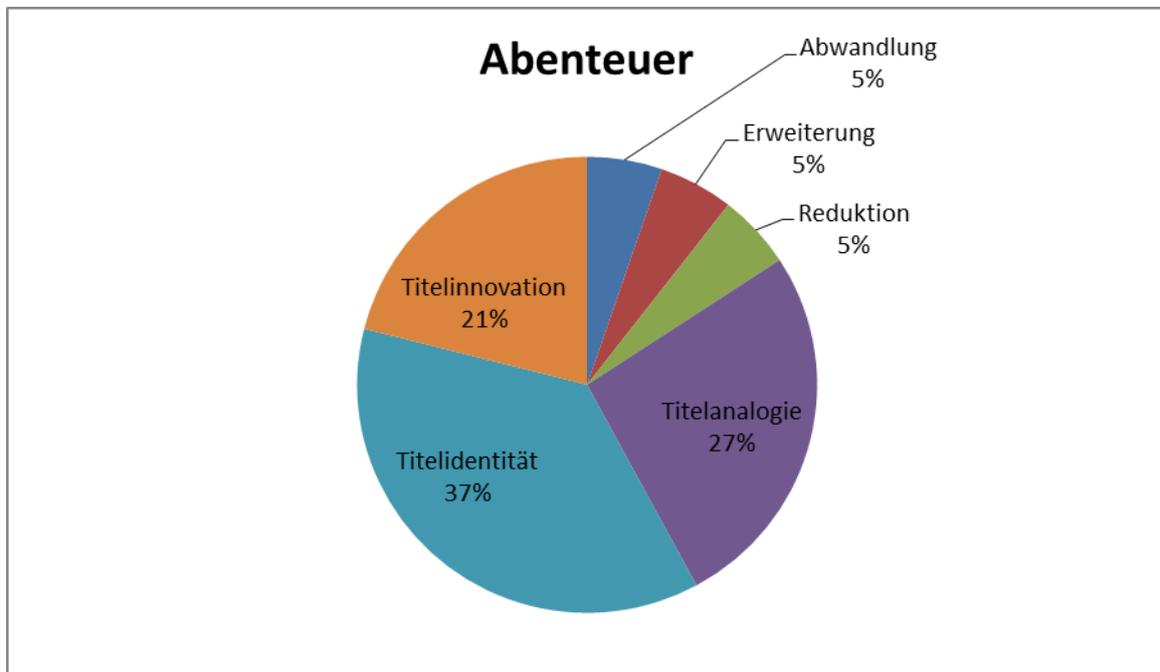


Abb. 3: Das Verhältnis zwischen dem Genre Abenteuer und den Übersetzungsstrategien

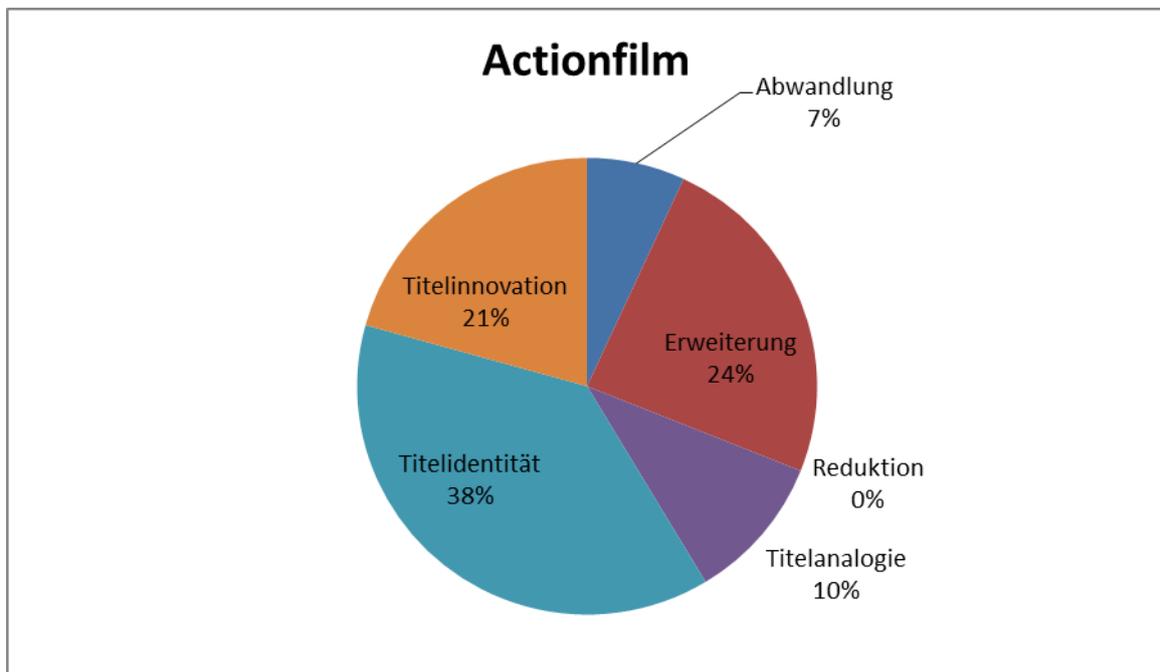


Abb. 4: Das Verhältnis zwischen dem Genre Actionfilm und den Übersetzungsstrategien

Abenteuer- und Actionfilm sind zwei Genres, die zahlreiche Ähnlichkeiten sowohl in Bezug auf die Merkmale des Genres an sich als auch auf die ausgewählten Übersetzungsstrategien aufweisen. An erster Stelle steht bei beiden Genres die Strategie „Titelidentität“, wobei sich der Prozentsatz bei dem Genre Abenteuer auf 37 % und bei dem Genre Actionfilm auf 38 % beläuft. Im Vergleich zu anderen Genres stellt „Titelidentität“ hierbei nicht die große Mehrheit dar; die anderen Strategien, die an zweiter oder dritter Stelle kommen, weisen einen ähnlichen Prozentsatz auf. An zweiter Stelle liegt beim Genre Abenteuer die „Titelanalogie“, während es bei Actionfilmen die „Erweiterung“ ist. Den dritten Platz belegt bei beiden Genres die „Titelinnovation“ mit einem Prozentsatz von 21 %.

Ein Faktor, der eine wesentliche Rolle bei der Bestimmung der Entscheidungen bezüglich der Übersetzung von Filmtiteln der Genres Abenteuer und Actionfilm spielt, ist zweifelsohne das Merchandising.

Movie merch, promotional merchandise, promotional items and products, also nicknamed as sway or schwag are used to help market big blockbuster films. Almost anything can be branded and made into promotional merchandise using imagery and branding from an action-packed blockbuster film. This is one of the reasons as to why movie merchandise is still a growing industry. (www.squido.com^d)

Die Namen der Helden, die in solchen Genres in Figuren wie Robin Hood verkörpert werden, werden auch in der italienischen Fassung des Films beibehalten, unabhängig davon, ob der „restliche“ Titel übersetzt und/oder erweitert wird oder unverändert bleibt. Dies hilft, wie Guido Pruys betont, die Kosten für das Merchandising zu verringern oder sogar zu beseitigen (vgl. Pruys 1997:91f). Das Merchandising wurde kreiert, um den durch einen Film generierten Gewinn zu steigern. Dies gilt insbesondere für Abenteuer- und Actionfilme: „The action adventure genre blockbusters are those likely to make more of a return on merchandise sales as they have a higher demand for merchandise rather than other genres such as comedies and romantic films“ (www.squido.com^d).

Zwänge wie Marketing, Merchandising und die Vermarktung eines Produkts bzw. eines Films spielen zweifelsohne eine wesentlichere Rolle als linguistische Zwänge. Dies ist letztendlich auf das Konzept der Patronage zurückzuführen. Lefevere verstand unter Patronage all jene kommerziellen und ökonomischen Beschränkungen, die bei der Herstellung einer Übersetzung eine Rolle spielen (vgl. Lefevere 1985) und Merchandising kann meines Erachtens als ein ökonomischer Zwang betrachtet werden, der die Art und Weise beeinflusst, wie eine Übersetzung produziert wird.

In einem Artikel aus der Zeitung „Economist“ wird am Beispiel des Helden „Spider-Man“ erläutert, wie Merchandising die aus einem Film stammenden Gewinne verdoppeln kann:

Spider-Man, whose life began in a comic book, now graces cereal boxes, cool drinks and clothes as well as appearing in video games and as an action figure in toy-shops. Sales of Harry Potter

toys have alone far exceeded the film's American box-office take. The spin-offs from a blockbuster film, says Dan Jansen, at the Boston Consulting Group in Los Angeles, can multiply American box-office revenues two or three times—with an even bigger impact on profits. (www.economist.com⁶)

Wie könnte das Merchandising eines Abenteuerfilms funktionieren, wenn ein Held wie Robin Hood oder Wolverine in Italien unter einem anderen Namen bekannt geworden wäre?

Hier einige Beispiele aus dem Korpus:

E: Robin Hood → I: Robin Hood

Genre des Films → Abenteuer

Übersetzungsstrategie → Titelidentität

E: X-Men Origins: Wolverine → I: X-Men le origini: Wolverine

Genre des Films → Actionfilm

Übersetzungsstrategie → Erweiterung

E: Prince of Persia: The Sands of Time → I: Prince of Persia: le sabbie del tempo

Genre des Films → Abenteuer

Übersetzungsstrategie → Titelanalogie

E: Iron Man 2 → I: Iron Man 2

Genre des Films → Abenteuer

Übersetzungsstrategie → Titelidentität

Diese vier Titel weisen zwar Unterschiede in Bezug auf die Übersetzungsstrategie auf, aber sie haben alle Folgendes gemeinsam: Der Name des Helden wird im Original beibehalten. Der erste Titel, *Robin Hood*, braucht keine weitere Erklärung; der zweite wurde einer analogischen Übersetzung unterzogen, wobei der Name X-Men – der eine Gruppe von Comic-Superhelden bezeichnet – und der Name Wolverine – der eine Comic-Figur aus X-Men bezeichnet – im Englisch beibehalten wurden. Dasselbe geschieht bei dem dritten und vierten Titel, wobei „Prince of Persia“ in Italien bereits vor der Produktion des Films bekannt war, da das zugleich der Name eines aus den USA exportierten Computerspiels ist. Daraus lässt sich schließen, dass der wichtigste Aspekt der Übersetzung eines Abenteuer- oder Actionfilms unabhängig von der ausgewählten Übersetzungsstrategie darin besteht, dass der Held der Erzählung einen Namen behält, der auch von einem italienischen Publikum erkannt wird. Dadurch spielt einerseits auch bei dem übersetzten Titel das Merchandising eine Rolle und hat eine Wirkung auf die italienische Kultur und andererseits kann das Publikum beliebte Figuren in den Titeln direkt erkennen.

Wie bereits erwähnt, steht „Titelanalogie“ bei Abenteuerfilmen an zweiter Stelle. Nachstehend aufgeführt sind andere Beispiele aus dem Korpus von Abenteuerfilmen, die diese Übersetzungsstrategie aufweisen:

E: Transformers: Revenge of the Fallen → I: Transformers: La vendetta del caduto

E: Aliens in the Attic → I: Alieni in soffitta

An beiden Stellen lässt sich eine homologe Übersetzung erkennen, wobei die Struktur der Ausgangssprache unverändert bleibt. In dem ersten Titel liegt zudem ein Fall von Nomina Propria vor, da der Name „Transformers“ – der die bekannten Zeichentrickfilmfiguren bezeichnet – auch im Italienischen gelassen wurde, um die Wiedererkennung dieser Figuren seitens des italienischen Publikums zu gewährleisten.

Den zweiten Platz belegt bei den Actionfilmen die Strategie „Erweiterung“. Hierbei sind zwei Titel zu finden, die unter dieser Strategie eingeordnet wurden:

E: At the End of the Day → I: At the End of the Day - Un giorno senza fine

E: Bitch Slap → I: Bitch Slap - Le superdotate

Diese zwei Titel werden durch die Einführung einer Sorte von Untertitel zu dem Originaltitel erweitert. In beiden Übersetzungen wird der Originaltitel wiederholt und ein italienischer Untertitel hinzugefügt. In dem Titel *Bitch Slap – Le superdotate* sind außerdem zwei Reizwörter zu finden: „Bitch“ und das Wort „superdotate“, dessen Übersetzung auf Deutsch sinngemäß „super begabt“ lauten würde. Dieser Ausdruck kann auf Italienisch zweideutig verstanden werden. Dies erweckt das Interesse der potenziellen ZuschauerInnen.

Wie bereits gesagt, liegt an dritter Stelle bei beiden Genres die Strategie „Titelinnovation“, welche beispielweise bei den folgenden Titeln vorliegt:

E: Season of the Witch → I: L'ultimo dei templari

Übersetzungsstrategie → Titelinnovation

Genre: Abenteuerfilm

E: Knight & Day → Innocenti bugie

Übersetzungsstrategie → Titelinnovation

Genre: Actionfilm

Die beiden Titel werden auf Italienisch völlig neu formuliert, wobei der Originaltitel und die jeweilige Übersetzung überhaupt keine Ähnlichkeit aufweisen.

Wie aus Abbildung 3 deutlich hervorgeht, weisen bei den Abenteuerfilmen die drei anderen Übersetzungsstrategien denselben Prozentsatz auf, welcher sich auf 5% beläuft:

E: G-Force → I: G-Force: superspie in missione
Übersetzungsstrategie → Erweiterung

E: The A-Team → I: A-Team
Übersetzungsstrategie → Reduktion

E: Where the Wild Things are → I: Nel paese delle creature selvagge
Übersetzungsstrategie → Abwandlung

Bei der Erweiterung wird der Originaltitel in der Übersetzung beibehalten und ein italienischer Untertitel hinzugefügt, um ein Verstehen seitens der ZielrezipientInnen zu ermöglichen. Im Fall des reduzierten Titels wird lediglich der Artikel in der italienischen Übersetzung ausgelassen, während sich bei dem dritten Titel die Abwandlung auf den Inhalt bezieht, wobei die Bedeutung unverändert bleibt und lediglich anders ausgedrückt wird.

Bei den Actionfilmen bestehen die Übersetzungsstrategien, die am wenigsten zur Anwendung kommen, in der „Abwandlung“ und in der „Titelanalogie“, da die Strategie „Reduktion“ überhaupt nicht vorkommt. Hierzu einige Beispiele:

E: 12 Rounds → I: 12 Round
Übersetzungsstrategie → Abwandlung

E: Armored → I: Blindato
Übersetzungsstrategie: Titelanalogie

Bei dem ersten Titel besteht die Abwandlung lediglich in der Verwandlung der Pluralform in die Singularform des Originaltitels. Der zweite Titel besteht aus einem einzelnen Wort, das ins Italienische übersetzt wurde.

4.5.2. Biographie, Dokumentar- und Historienfilm

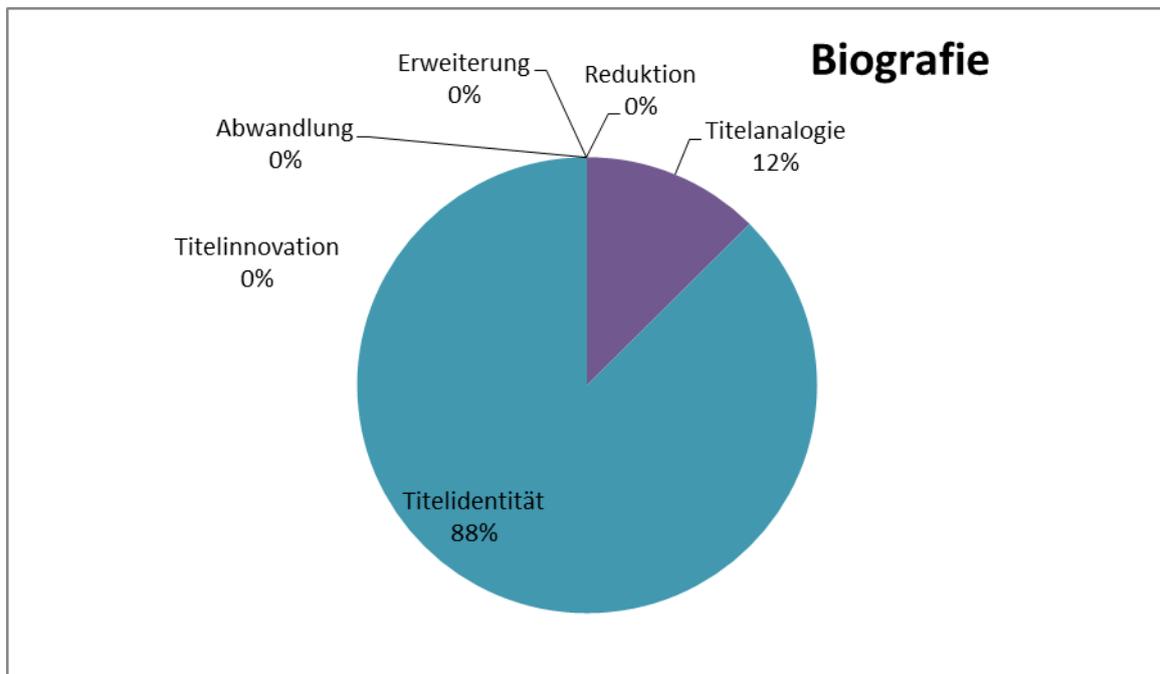


Abb. 5: Das Verhältnis zwischen dem Genre Biografie und den Übersetzungsstrategien

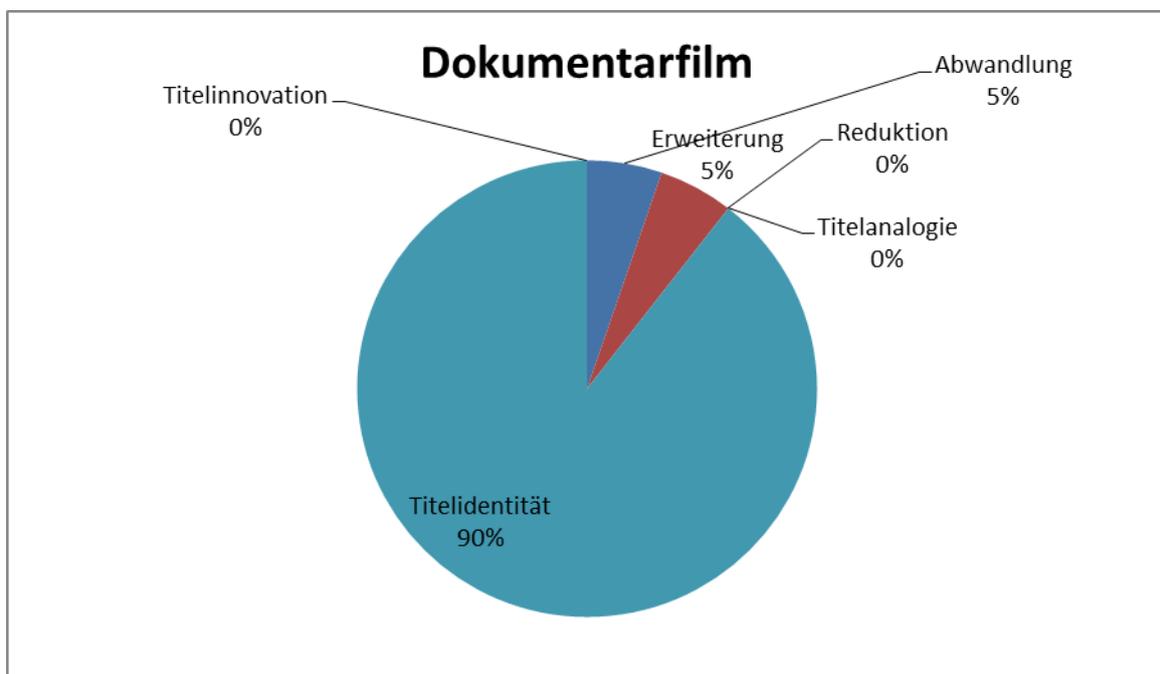


Abb. 6: Das Verhältnis zwischen dem Genre Dokumentarfilm und den Übersetzungsstrategien

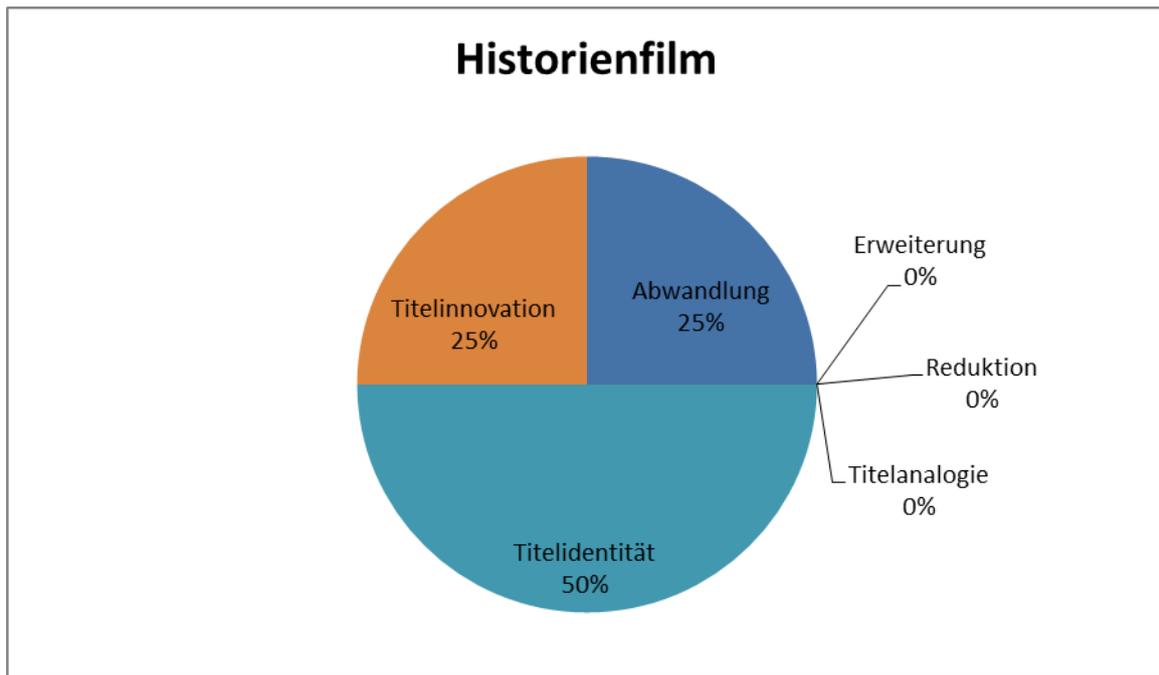


Abb. 7: Das Verhältnis zwischen dem Genre Historienfilm und den Übersetzungsstrategien

Biografie, Dokumentarfilm und Historienfilm sind drei Genres, die Ähnlichkeiten sowohl in Bezug auf das Genre als auch auf die Übersetzungsstrategie aufweisen. Die Analyse hat ergeben, dass alle drei Genres eine starke Tendenz zur Übersetzungsstrategie „Titelfortsetzung“ aufweisen. Diese wird in 88 % der Titel im Genre Biografie, in 50 % der Titel im Genre Historienfilm und sogar in 90 % der Fälle im Genre Dokumentarfilm angewendet, wobei nur 4 Titel im Korpus zu finden sind, die unter der zweiten Kategorie eingeordnet wurden.

Alle drei Genres weisen im Vergleich zu anderen Genres (z. B. Komödie oder Horrorfilm) Bezüge zur Wirklichkeit auf. Das Genre Biografie umfasst alle Filme, die über das Leben von tatsächlich existierenden Persönlichkeiten berichten (vgl. 4.5.14.) Dokumentarfilme sind “a broad category of visual expression that is based on the attempt, in one fashion or another, ‘to document’ reality” (<http://documentaryarchive.com>^f). Historienfilme, wie in Abschnitt 4.5.12.) gezeigt, werden folgendermaßen definiert: „Una prima definizione intuitiva di f. s. è quella di un'opera cinematografica che ricostruisce un'epoca o fatti storicamente avvenuti e datati [...]” (Guarnieri 2004).

Alle drei Definitionen lassen die Bezüge, die diese drei Genres zur Realität haben, erkennen. Daher wird an dieser Stelle meines Erachtens die Beibehaltung des Originaltitels, die bei allen drei Genres die am häufigsten angewendete Übersetzungsstrategie darstellt, als Authentizitätszeichen betrachtet. Ich halte es für sinnvoll, den Titel im Original zu behalten, damit die Glaubwürdigkeit der Darstellung nicht beeinflusst wird. Der Titel wird nicht, wie zum Beispiel bei einer Komödie, „geschminkt“, um das Publikum anzuziehen. Stattdessen stellt genau der Titel, der nicht fiktiv zu sein scheint, den Schlüssel zum Interesse des Publikums dar, das sich bereits für das Thema des Dokumentarfilms oder für die Figur

interessiert, über die in der Biografie berichtet wird. Hierbei erfüllt der Titel hauptsächlich eine distinktive Funktion und eher weniger eine appellative Funktion. Grundsätzlich wird sich ein Film solcher Genres an ein Publikum richten, das bereits Kenntnisse über das im Film behandelte Thema hat.

E: The Social Network → I: The Social Network [Biografie]

E: Glee: The 3D Concert Movie → I: Glee: The 3D Concert Movie [Dokumentarfilm]

E: Michael Jackson's This is It → I: Michael Jackson's This is it [Dokumentarfilm]

Diese drei im Korpus enthaltenen Titel benötigen keine zusätzliche Erklärung oder keinen Hinweis. Der Titel umfasst bereits das Thema oder den Namen der bekannten Persönlichkeit, die im Film behandelt werden. Dementsprechend wird die Übersetzung des Titels eines Films über das Leben von Michael Jackson keine Anpassung benötigen oder keinen Appell enthalten, da nur ein Publikum, das bereits Interesse an dem verstorbenen Sänger hat, einen Film auswählen wird, der über dessen Leben berichtet.

Nachstehend aufgeführt sind alle Titel der Historienfilme aus dem Korpus:

E: Agora → I: Agora

Übersetzungsstrategie → Titelidentität

E: Invictus → I: Invictus

Übersetzungsstrategie → Titelidentität

Diese zwei Titel, die unter der Kategorie „Titelidentität“ eingeordnet wurden, können nach Nord auch unter der Kategorie „Einfachtitel“ eingeordnet werden, da sie aus einem einzelnen Wort bestehen. Das Wort wurde in beiden Fällen auch für die italienische Version beibehalten.

E: The Men Who Stare at Goats → I: L'uomo che fissa le capre

Übersetzungsstrategie: Abwandlung

An dieser Stelle wurde der Titel übersetzt und in die jeweilige Singularform verwandelt. „The Men“ wird zu „l'uomo“, da eine entsprechende Übersetzung des Originals „Gli uomini che fissano le capre“ schwerfällig klingen würde. Dadurch wird klar, dass eine Abwandlung hier gewählt wurde, um den Titel für das italienische Publikum „leichter“ zu machen.

E: Made in Dagenham → I: We Want Sex

Übersetzungsstrategie: Titelinnovation

Bei dem letzten übersetzten Titel, *We Want Sex*, wird die Appellfunktion durch das Wort „Sex“ deutlich verstärkt. Nord definiert ein solches Mittel als „Darstellung des Textreferenz als Leseanreiz“ (1992: 149). Dadurch wird das Publikum neugierig gemacht.

4.5.3. Horrorfilm

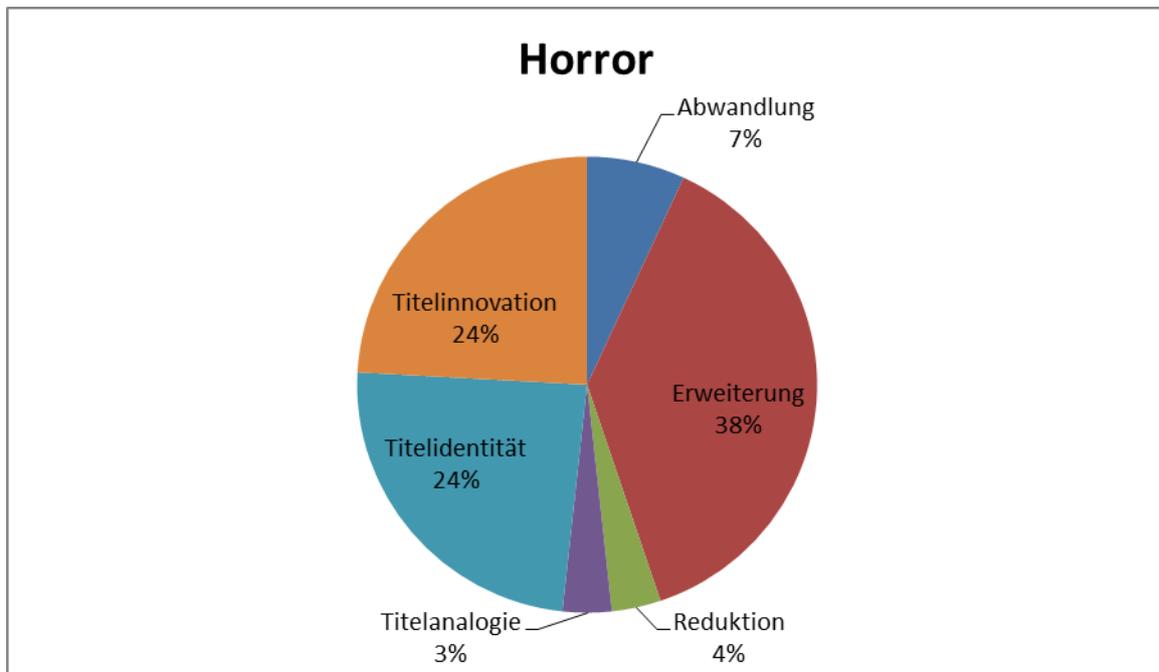


Abb. 8: Das Verhältnis zwischen dem Horrorfilm und den Übersetzungsstrategien

Wie aus Abbildung 8 hervorgeht, ist im Genre Horrorfilm die „Erweiterung“ mit einem Prozentsatz von 38 % die am meisten verwendete Übersetzungsstrategie, gefolgt von den beiden Kategorien „Titelinnovation“ (24 %), „Titelidentität“ (24 %) und „Abwandlung“ (7 %). Den letzten Platz belegen „Titelanalogie“ (3 %) und Reduktion (4 %).

Der Horrorfilm ist das einzige Genre, das die „Erweiterung“ als die häufigste Übersetzungsstrategie aufweist. Erweiterte Titel entsprechen dem, was Christiane Nord als „Titelgefüge“ bezeichnet, d. h., all jene Titel, die eine Sorte von Untertiteln bzw. mehrere Untertitel aufweisen (vgl. Nord 1992: 14). So wie Delabastita betonte (1993: 36), dient dieser „Untertitel“ als Erklärung für das Publikum, als Erläuterung für den im Titel enthaltenen Inhalt. An dieser Stelle stellt sich die Frage, warum das Genre Horrorfilm öfter eine Erklärung bzw. eine Erweiterung des Titels braucht als die anderen Genres.

In den meisten Fällen stellt sich bei Horrorfilmen die Übersetzung des Titels in der folgenden Form dar: Originaltitel + Untertitel. Hier einige Beispiele aus dem Korpus:

E: Black Death → I: Black Death – Un viaggio all’inferno

E: Daybreakers → I: Daybreakers – L’ultimo vampiro

E: Survival of the Dead → I: Survival of the Dead – L'isola dei sopravvissuti

E: Shelter → I: Shelter – Identità paranormali

E: The Roommate → I: The Roommate – Il terrore ti dorme accanto

Wie diese Beispiele zeigen, wiederholt sich das bei diesem Genre angewandte Format in vielen Titeln: In der Übersetzung wird der Originaltitel beibehalten und ein Untertitel wird hinzugefügt. Hierbei hat die Erweiterung des Titels zwei Funktionen: Erstens fungiert sie als Erklärung für die Zielkultur und zweitens macht sie den Titel attraktiver für ein italienisches Publikum, das dadurch eine bessere Vorstellung des Inhalts des Films entwickeln kann.

Wie in Kapitel 3 erläutert, wurde der Horrorfilm von Robin Wood durch die folgende Definition gezeichnet: „[...] our collective nightmares [...] in which normality is threatened by a monster“ (Wood 1979: 10). Dieses Monstrum kann verschiedene Formen annehmen und verkörpert das Fremde. Daher entsteht die Notwendigkeit, bei der Übersetzung von Horrorfilmtiteln einen Untertitel hinzuzufügen, der als Mittel dient, Angst bzw. Spannung seitens der ZuschauerInnen auszulösen. Der Untertitel spielt mittels der Anwendung von Gegensätzen mit der versteckten Furcht der RezipientInnen. Wie in Kapitel 3 erklärt, ist der Horrorfilm durch Gegensätze gekennzeichnet: den Gegensatz zwischen dem, was als normal und als nicht normal anerkannt wird, den Gegensatz zwischen dem Ton und den stillen Szenen eines Films usw. Aus diesem Grund werden Originaltitel von Untertiteln begleitet, damit der Zusammenhang zwischen den zwei Elementen ebenso einen Gegensatz erzeugt. Um dieses Konzept deutlicher vorzustellen, werde ich an dieser Stelle den Titel *The Roommate* eingehender untersuchen:

Originaltitel: The Roommate

Erscheinungsjahr: 2011

Titel in Italien: The Roommate – Il terrore ti dorme accanto

Erscheinungsjahr in Italien: 2011

Genre: Horrorfilm

Ursprungsland: USA

Übersetzungsstrategie: Erweiterung

Die Übersetzung dieses Titels spiegelt die Idee des Gegensatzes wider, die typisch für dieses Genre ist. Hierbei besteht der Gegensatz in dem Spiel zwischen „the Roommate“, d. h. dem Mitbewohner bzw. der Mitbewohnerin, und der Darstellung des Schreckens. Der/Die Mitbewohner/Mitbewohnerin stellt in der Regel eine Vertrauensperson dar, mit der man wohnt, schläft, das Badezimmer sowie Augenblicke des Zusammenlebens teilt. Neben dieser Vertrauensfigur wird stattdessen die Darstellung des Schreckens genährt: An dieser Stelle wird der Gegensatz erschaffen, der im Publikum Angst auslöst. Der schlimmste Alptraum jedes Menschen besteht in der Möglichkeit, dass das Monstrum sich genau in der Person, der

man am meisten vertraut, versteckt. Außerdem kann ein solches Monstrum die Person in einer schwächeren Situation angreifen, zum Beispiel, wenn sie schläft und sich darum nicht verteidigen kann. Eine wörtliche Übersetzung der Erweiterung des englischen Titels – *Il terrore ti dorme accanto* – würde lauten: Der Schrecken schläft neben dir. An dieser Stelle ist anzumerken, dass das Publikum durch die Verwendung des Wortes „ti“ (dir) auf Italienisch direkt angesprochen wird, wodurch Spannung erzeugt wird: Es kann auch **dir** passieren. Diese Funktion des Titels entspricht der dritten Form der Ausdrucksfunktion nach Nord (vgl. Kapitel 2). Diese Perversität, die in dem Titel konstruiert wird, spielt mit den versteckten Ängsten der potenziellen ZuschauerInnen und erregt so die Aufmerksamkeit des Publikums, weil ein solcher Titel genau die Bedürfnisse des Publikums erfüllt (vgl. 3.5.9.):

Il nostro bisogno di essere sedotti, di provare emozioni forti e viscerali come lo spavento, ci rende i primi complici delle «perversioni» di un genere che scava nell'animo umano e lo mette di fronte ai propri desideri inconfessati, alle paure destabilizzanti, alle manie più morbose. (Marani 2001:300)

Daraus lässt sich schließen, dass das Genre Horrorfilm eine Übersetzungsstrategie wie die „Erweiterung“ benötigt, um die appellative Funktion des Titels am besten zu erfüllen und Spannung seitens des Publikums zu erschaffen.

Wie sich in Abbildung 8 erkennen lässt, belegen bei den Horrorfilmen die Strategien Titelinnovation und Titelidentität mit einem Prozentsatz von 24% den zweiten Platz. Nachstehend aufgeführt sind einige Beispiele aus dem Korpus der Horrorfilme, die eine von diesen zwei Übersetzungsstrategien aufweisen:

E: Devil → I: Devil

Übersetzungsstrategie → Titelidentität

E: The Awakening → I: 1921 - Il mistero di Rookford

Übersetzungsstrategie → Titelinnovation

Der erste Titel und die jeweilige italienische Übersetzung sind lediglich aus einem Wort zusammengesetzt, das sich auch auf Italienisch leicht verstehen lässt. Der zweite Titel wird stattdessen durch einen neuen formulierten Titel ersetzt, der komplett unabhängig von dem Original zu sein scheint. Jedoch bezieht sich der italienische Titel auf den Inhalt des Films. Der Film handelt in der Tat von einem Mord in Rookford – ein Internat in England – der im Jahr 1921 geschah.

Andere Titel, die in dem Korpus dieser Arbeit zu finden sind, weisen die drei Übersetzungsstrategien auf, die bei Horrorfilmen am wenigsten zur Anwendung kommen, und zwar: Reduktion, Abwandlung und Titelanalogie.

E: The Wolfman → Wolfman
Übersetzungsstrategie → Reduktion

An dieser Stelle wird lediglich der englische Artikel „the“ in der italienischen Version des Titels ausgelassen.

E: Halloween II → Halloween 2
Übersetzungsstrategie → Abwandlung

Hier besteht die Abwandlung in einer leichten Veränderung des Originals: Die römische Zahlschrift II wurde durch die Zahl 2 des Dezimalsystems ersetzt.

E: Friday The 13th → I: Venerdì 13
Übersetzungsstrategie → Titelanalogie

Dieser Titel ist der einzige Horrorfilm, der die Übersetzungsstrategie „Titelanalogie“ aufweist. Hier muss hinzugefügt werden, dass obgleich der Artikel „the“ in der italienischen Übersetzung nicht zu finden ist, dies kein „Reduktionsfall“ ist. Laut des Modells Bouchehris ist „[...] die Weglassung des Artikels bei Titelanalogien wiederum hauptsächlich auf die spezifischen Strukturen und Bedingungen der Zielsprache zurückzuführen [...]“ (2008:76). Dadurch wird klar, dass *Venerdì 13* nicht unter der Kategorie „Reduktion“ einzuordnen ist.

4.5.4. Drama

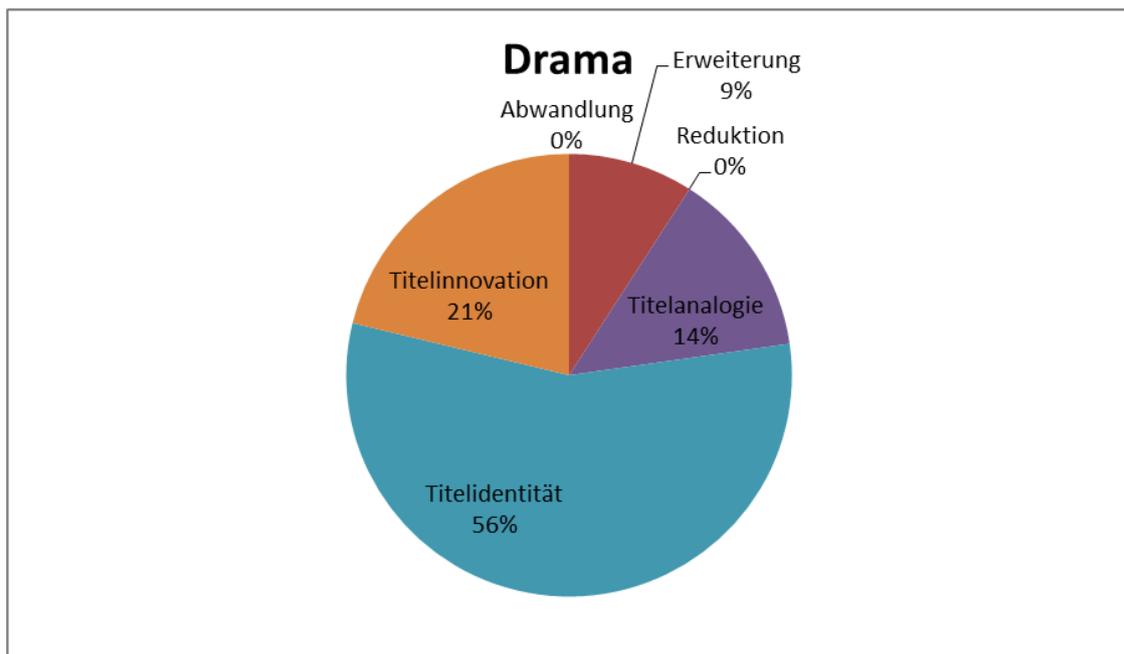


Abb. 9: Das Verhältnis zwischen dem Genre Drama und den Übersetzungsstrategien

Wenngleich das Genre Drama – wie in Kapitel 3 gezeigt wurde – mit der Komödie Ähnlichkeiten aufweist, hat die Analyse Ergebnisse hinsichtlich der Übersetzungsstrategien hervorgebracht, die sehr unterschiedlich sind. Wie aus Abbildung 9 hervorgeht, stellt sich die „Titelidentität“ als die beliebteste Übersetzungsstrategie für Dramen heraus. Überraschend ist meines Erachtens die Tatsache, dass die Beibehaltung des Originaltitels beim Drama bevorzugt wird. Wie schon erwähnt, ist das Drama ein sehr beliebtes Genre, das sehr stark sowohl produziert als auch importiert wird. Wenn das italienische Publikum also lieber Filme dieses Genres als Filme anderer Genres sieht, warum werden die Titel überwiegend in ihrer englischen Version beibehalten?

Bei der Definition dieses Genres wurde betont, dass das Drama ein schwer definierbares Genre ist, welches das durch das Fehlen von Zauberelementen und Fantasiewelten gekennzeichnet ist. Überdies werden Gefühle auch nicht so romantisch wie in der Komödie dargestellt (vgl. 3.5.5.). Daraus lässt sich die Wahrscheinlichkeit erkennen, dass Titel bei Dramen im Original beibehalten werden, um den ernsten Ton der Erzählung auch in der italienischen Version des Films wiederzugeben. Das Fehlen von Zauberelementen führt meines Erachtens zu einer Darstellung des Films, die womöglich der dramatischen Realität entsprechen soll. Daher wäre ein Titel, der die Bedürfnisse des Publikums erfüllt, nicht geeignet, um die tragische Vision der Realität darzustellen. Keine Fantasie, keine Romantik, keine Illusion, keine Anpassung, sondern nur die harte und bittere Realität.

An dieser Stelle werden einige Titel aus dem Korpus aufgelistet, die unter der Übersetzungsstrategie „Titelidentität“ eingeordnet werden:

E: The Last Song → I: The Last Song

E: Remember me → I: Remember me

E: Jane Eyre → Jane Eyre

Der letzte Titel, *Jane Eyre*, ist ein Beispiel für die Verwendung von Nomina Propria. *Jane Eyre* ist sowohl der Titel des berühmten Romans von Charlotte Brontë als auch der Name der Protagonistin des Romans bzw. des Films. Dies stellt letztendlich noch einen Grund dar, weshalb der Titel im Original belassen wurde.

An dieser Stelle werden andere Beispiele von Dramafilmen angegeben, die eine andere Übersetzungsstrategien aufweisen:

Titelinnovation:

Life during Wartime → Perdona e dimentica

Hier wurde der Originaltitel völlig neu formuliert. Wenngleich die zwei Titel komplett unabhängig voneinander zu sein scheinen, wird der Eindruck erweckt, dass eine Verbindung zwischen den beiden besteht. *Life during Wartime* ist ein Titel, der annehmen lässt, dass es in

dem Film um einen Krieg oder eine schwierige Periode geht. Die deutsche Übersetzung des italienischen Titels *Perdona e dimentica* würde folgendermaßen lauten: Verzeih und vergiss. Nach einem Krieg oder einer schwierigen Periode kann man nur verzeihen und vergessen.

Titelanalogie:

Extraordinary Measures → Misura straordinaria

Hier wurde der Originaltitel lediglich analog übersetzt, wobei die Reihenfolge der Wörter verändert wurde, da „straordinarie misure“ auf Italienisch etwas schwerfällig klingen würde.

Erweiterung:

E: Heshher → Heshher è stato qui!

An dieser Stelle wird der Titel erweitert, wobei der Eigenname „Heshher“ beibehalten wurde.

4.5.5. Komödie

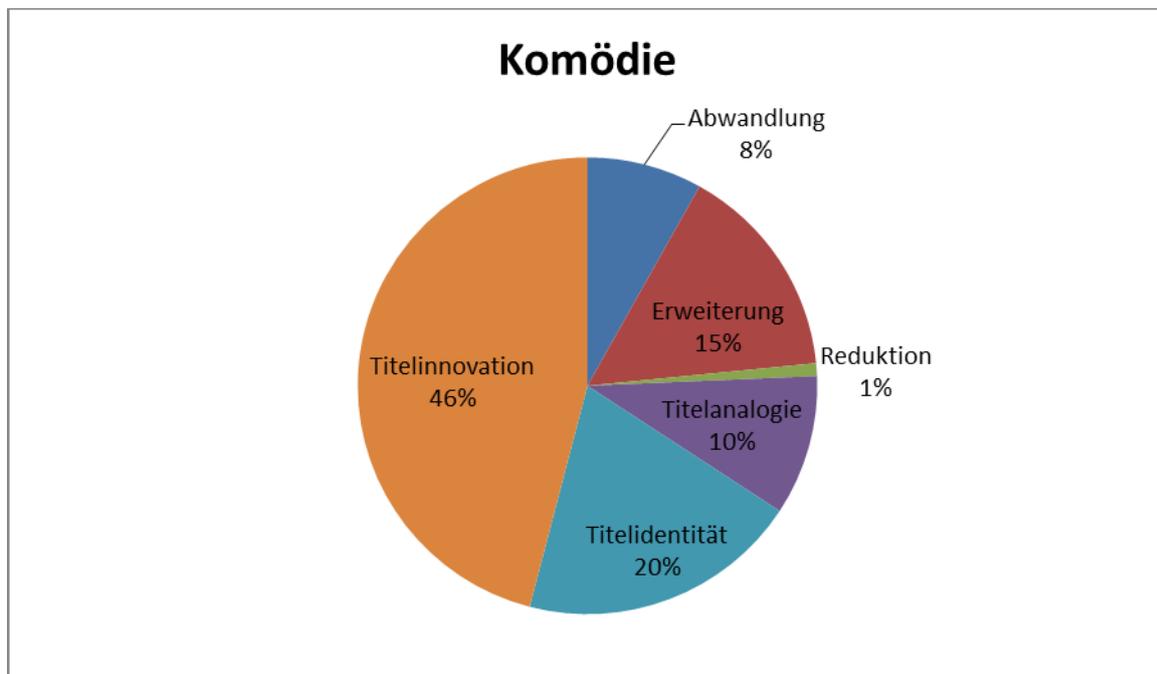


Abb. 10: Das Verhältnis zwischen dem Genre Komödie und den Übersetzungsstrategien

Das aus der Analyse erzeugte Bild stellt sich bei der Komödie völlig anders dar. Hierbei ist die bevorzugte Übersetzungsstrategie die „Titelinnovation“, d. h., Titel werden überwiegend neu formuliert. An dieser Stelle stellt sich die Frage, woran das liegen könnte. In diesem Fall spielen das Marketing und die Marktfähigkeit des Titels eine entscheidende Rolle, wie aus

einem Zitat von Andrea Occhipinti, dem Besitzer der Filmproduktionsgesellschaft Lucky Red, hervorgeht:

Un titolo è un prodotto, è la chiave della commerciabilità del film; a volte tradurre letteralmente un film può essere controproducente, può non rendere in italiano. In questi casi si sceglie un titolo accattivante, che colpisca il pubblico, che sia magari facile da ricordare rispetto magari a titoli stranieri difficili da pronunciare. (Zit. In: Tognetti 2009)

Wie bereits in Kapitel 3 erläutert, entscheidet das Publikum, ob ein Film Erfolg haben wird. Daher wird der Fokus auf die Bedürfnisse des Publikums gelegt. Deswegen werden oft Formulierungen bei Titeln bevorzugt, die mit dem Original nichts zu tun haben. Diese Titel versuchen jedoch, durch Assonanzen oder ähnliche Formulierungen an andere erfolgreiche Filme zu erinnern, um den Erfolg des Films zu gewährleisten. Dieser Aspekt wird auch – wie schon in Kapitel 3 gezeigt – von Bignell betont:

For the industry, genres allow films to be marketed in ways which inform potential audiences about the pleasures offered by the film, since posters, advertising, etc. contain coded signs which cue genre expectations. If a previous film has been commercially successful, further films in the same genre including sequels can be expected to repeat the same success by addressing a similar market. (Bignell 1997:197)

In der Tat sind viele ins Italienische übersetzte Titel zu finden, die ähnliche Formulierungen miteinander aufweisen, die einer Litanei ähneln. Außerdem sind die englischen Originalfassungen dieser Übersetzungen vollkommen unabhängig voneinander¹⁶.

Zu den am häufigsten verwendeten Marketingstrategien zählt die Liebe. Fabrizio Tognetti zufolge wird Liebe immer öfter seitens der Marketingunternehmen als Verkaufsstrategie genutzt: „A quanto pare, secondo la maggior parte delle agenzie di distribuzione molto spesso basta infilare la parola “amore” nel titolo, o comunque rimandare vagamente al romanticismo, per essere sicuri del risultato. Ci sono certe parole che “vendono” di più” (Tognetti 2009). Daher sind immer mehr Titel von Filmen in Italien zu verzeichnen, die das Wort „Liebe“ enthalten oder aus deren Formulierung sich auf eine Liebesgeschichte schließen lässt. In den meisten Fällen wird Liebe im Originaltitel nicht erwähnt oder die Idee der Liebe nicht einmal hervorgerufen.

Hier einige Beispiele aus dem Korpus dieser Arbeit:

¹⁶ In dem erwähnten Artikel gibt Tognetti die folgenden Beispiele wieder:
E: Runway Bride → I: Se scappi ti sposo
E: Elvis has left this building -> I: Se ti investo mi sposi?
E: Time Share → I: Se cucini, ti sposo
E: Intolerable Cruelty → I: Prima ti sposo poi ti rovino
(Tognetti 2009)

E: (500) Days of Summer → I: (500) Giorni insieme
E: Going the Distance → I: Amore a mille... miglia
E: Jumping the Broom → I: Amore e altri guai
E: Just Wright → I: Rimbalzi d'amore
E: The Switch → Due cuori e una provetta
E: I Hate Valentine's Day → I: 5 Appuntamenti per farla innamorare
E: When in Rome → La fontana dell'amore

Wie in Kapitel 3 betont, ist ein positives Lebensgefühl typisch für die Komödie, wobei die Geschichten dieses Genres mit Positivismus erzählt werden, auch wenn schwere Themen in der Erzählung behandelt werden. Deshalb wird zur Vermittlung der Idee der Liebe oder einer Hochzeit oft in die Formulierung eines Titels eingegriffen. In der Tat besteht in der Komödie das individuelle Streben nach Glück – das viele Genres charakterisiert – in einer Liebesbeziehung (vgl. Kapitel 3). Aus diesem Grund wird für einen Film mit dem Titel *I Hate Valentine's Day* eine Übersetzung wie *5 Appuntamenti per farla innamorare* bevorzugt, in der nicht nur die Liebe gerühmt wird, sondern auch nahegelegt wird, dass die Geheimnisse des Strebens nach Glück bzw. Liebe enthüllt werden.

Ein Beispiel, das am besten die Anpassung an die italienischen Bedürfnisse darstellt, ist der Titel aus dem Korpus *The Marc Pease Experience*, den ich an dieser Stelle eingehender untersuchen möchte:

Titel im Original → The Marc Pease Experience
Erscheinungsjahr → 2009
Titel in Italien → Un microfono per due
Erscheinungsjahr in Italien → 2010
Genre → Komödie
Ursprungsland → USA
Übersetzungsstrategie → Titelinnovation

Hier hat die Übersetzung nichts mit dem Originaltitel zu tun. Der übersetzte Titel wird neu formuliert. Eine wörtliche Übersetzung des italienischen Titels würde auf Deutsch folgendermaßen lauten: „Ein Mikrofon für zwei“. Es gibt meines Erachtens verschiedene Gründe, weshalb dieser Titel so übersetzt wurde. Zunächst einmal hat der Name „Marc Pease“ für ein italienisches Publikum keine Bedeutung. Diese fiktive Figur zieht die Aufmerksamkeit der ItalienerInnen nicht auf sich, daher wäre hier eine analoge Übersetzung nicht geeignet, um ZuschauerInnen anzulocken. Deshalb wurde die Entscheidung getroffen, den italienischen Titel anders zu formulieren – aber wie entsteht die Idee, so einen Titel anzufertigen? Der Titel wurde meines Erachtens so übersetzt, weil in Italien großer Wert auf Fernsehprogramme gelegt wird, die den persönlichen Erfolg Einzelner mithilfe ihrer

künstlerischen bzw. musikalischen Fähigkeiten fördern. Dies wird durch das Bild des Mikrofons hervorgerufen. Reality Shows und Musik-Castingshows wie „X Factor“, „Amici“ usw. gestalten das alltägliche Fernsehprogramm und senden den ZuschauerInnen eine Botschaft: „Bist *du* unbekannt? Willst *du* JEMAND werden? Dann zeige der Welt, was *du* kannst“. An dieser Stelle gewinnt die Psychologie an Bedeutung, die solchen Fernseherprogrammen zugrunde liegt und die die Aufmerksamkeit eines Publikums anzieht, das über eine oberflächliche Neugier verfügt:

Dal punto di vista pedagogico, tali format televisivi hanno generato nei giovani una mentalità dove domina la convinzione che solo comparando sullo schermo si possano ottenere pienamente identità e prestigio che vanno a coincidere con popolarità ed elevato benessere economico. (Di Luoffo 2009)

Es ist kein Zufall, dass das Fernseherprogramm, das in der letzten Jahren in Italien am meisten angesehen wurde, „Il festival di Sanremo“ ist. „Il festival di Sanremo“ ist ein Singwettkampf, der die Möglichkeit bietet, auf einer Bühne aufzutreten und sich von einem unbekanntem Menschen in einen „Helden“ oder in eine „Heldin“ zu verwandeln.

Als Beweis werde ich im Nachstehenden einige Aussagen aus Webseiten wiedergeben, die die Einschaltquoten der Fernsehprogramme berechnen¹⁷. Daher würde ein solcher Titel ein größeres Publikum anziehen: Das Interesse der potenziellen ZuschauerInnen wird geweckt. Außerdem lässt sich aus den im Titel enthaltenen Wörtern „für zwei“ die Wahrscheinlichkeit erkennen, dass eine Liebesgeschichte im Vordergrund stehen könnte, und die Liebe stellt, wie oben erläutert, die stärkste Verkaufsstrategie dar.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der zu berücksichtigen ist, wenn es sich um die Übersetzung von Komödientiteln handelt, bezieht sich auf die Übersetzung der Komik und des Humors. Es ist in der Tat nicht selten, dass Filmtitel Humor, Wortspiele usw. enthalten. Dieses Thema ist immer häufiger Gegenstand der Translationswissenschaftsforschung, wobei der Fokus auf den Übersetzungsschwierigkeiten liegt, die auftreten, wenn Komik in eine Zielkultur übertragen werden muss. Es ist keine Neuigkeit, dass „[e]ine Übersetzung [...] oft vor der schwierigen Aufgabe – sei es, in einem Werbetext, sei es, im Bereich der schönen Literatur – den Humor und seine Wirkung von der Ausgangs- in die Zielsprache zu übersetzen [steht]“ (Santana 2004:46). Witze, Wortspiele, Sprichwörter, Komik und Metaphern usw. sind in der Regel kulturspezifisch und daher nicht immer in eine andere

¹⁷Im **Jahr 2012** „Primo posto per il 62° Festival di Sanremo, che fra il 14 febbraio ed il 18 febbraio, ha ottenuto una media di 11.122.000 telespettatori pari al 47,26% di share“(ilmondoin20pollici.wordpress.com^b); im **Jahr 2010** „In seconda posizione l'altrettanto tradizionale Festival di Sanremo, con 11 milioni (...)“ (itelevisionario.wordpress.comⁱ); im **Jahr 2009** „L'evento canoro più atteso dell'anno è stato dunque anche il programma più seguito dello scorso anno: con i suoi 14.173.000 telespettatori fatti registrare, pari al 47,11% di share, è la prima serata del 59esimo Festival di Sanremo [...] la trasmissione più vista del 2009“ (www.televisionando.it^l).

Kultur mit einem unterschiedlichen Wertsystem übertragbar. Daraus ergibt sich die Frage: Wenn solche Inhalte zu übersetzen sind, ist eine „äquivalente“¹⁸ Übersetzung überhaupt möglich? Da die Antwort auf diese Frage in den meisten Fällen negativ ist, müssen andere Strategien verfolgt werden, um das „Skopos“ der Übersetzung zu erzielen. Das „Skopos“ besteht darin, in der Zielkultur dieselbe Wirkung wie der Ausgangstext in der Ausgangskultur zu erzielen. Um eine adäquate Übersetzung zu erzeugen, ist es manchmal notwendig – wie aus der Analyse hervorgeht –, einen Text neu zu formulieren. Dadurch wird der Text an die Bedürfnisse des Publikums angepasst und die Appellfunktion, die eine bedeutende Rolle bei Titeln von Filmen, insbesondere bei Titeln von Komödien, spielt, kann so auch in der Zielkultur Wirkung haben. Ein Beispiel dieser Situation stellt der Titel *When in Rome* dar, den ich an dieser Stelle eingehender untersuchen möchte.

Titel im Original → *When in Rome*

Erscheinungsjahr → 2009

Titel in Italien → *La fontana dell'amore*

Erscheinungsjahr in Italien → 2010

Genre → Komödie

Ursprungsland → USA

Übersetzungsstrategie → Titelinnovation

Warum wurde der Titel *When in Rome* durch einen italienischen Titel ersetzt, der *La fontana dell'amore* lautet, auch wenn sich ein Element des Originaltitels „Rome“ auf die italienische Kultur bezieht? Zur Beantwortung dieser Frage muss Bezug auf die oben erwähnten Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Sprachelementen wie Wortspielen, Sprichwörtern usw. genommen werden. *When in Rome* stellt ein englisches Sprichwort dar, und zwar: „When in Rome, do as the Romans do“. Die Bedeutung dieses Sprichwortes ist auf das Jahr 390 nach Christus zurückzuführen und lautet folgendermaßen: „It is polite, and possibly also advantageous, to abide by the customs of a society when one is a visitor“ (phrases.org.uk¹⁸). Dieses Sprichwort hat keine entsprechende italienische Version, daher ist es kulturspezifisch und „kann“ nicht wörtlich ins Italienische übersetzt werden, ohne seine Wirkung und seine ursprüngliche Bedeutung zu verlieren. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, eine adäquate Übersetzung zu erschaffen, die in der Lage ist, die Aufmerksamkeit eines italienischen Publikums zu wecken. Der Titel *La fontana dell'amore* legt nicht nur den Fokus noch einmal auf die Liebe, sondern er bezieht sich darüber hinaus auch auf la fontana di Trevi, den beliebten Brunnen in Rom. Überdies wird auch in dem englischen Trailer des Films von einer Fontana dell'amore (auf Italienisch) gesprochen. Dadurch wird klar, dass ein neu formulierter

¹⁸Mit „äquivalent“ wird hier das Konzept der Äquivalenz gemeint, das die linguistische orientierte Translationswissenschaft prägt.

Titel oft die einzige Lösung bei Übersetzungen ist, in denen Kulturspezifika in eine andere Zielkultur zu übertragen sind.

An dieser Stelle werden andere Beispiele von Titeln aufgelistet, die unter den anderen Übersetzungsstrategien eingeordnet wurden. Den zweiten Platz bei Komödien belegt die Strategie Titelidentität mit einem Prozentsatz von 20%:

E: Crazy, Stupid, Love. → I: Crazy, Stupid, Love.

E: Four Lions → I: Four Lions

Wie aus den Beispielen deutlich hervorgeht, werden die Titel für die italienische Version gleich beibehalten. Bei dem ersten Beispiel wird das Wort „Liebe“ noch einmal erwähnt, wobei das Wort „Stupid“ den leichten Unterton hervorruft, der typisch für dieses Genre ist.

An dritter Stelle liegt bei Komödienfilmen die Strategie „Erweiterung“ mit einem Prozentsatz von 15%. Hier sind ein paar Titel aus dem Korpus aufgeführt, die diese Strategie aufweisen:

E: Honey 2 → I: Honey 2 - Lotta ad ogni passo

E: Humpday → I: Humpday – Un mercoledì da sballo

Beide Titel haben das „Standard-Modell“ der Erweiterung angewandt, und zwar: Originaltitel + Untertitel. Die Übersetzung des zweiten Titels scheint jedoch besonders interessant zu sein: *Humpday – Un mercoledì da sballo*. Hierbei wurde der Originaltitel erweitert und dem englischen Begriff „Humpday“ eine Erklärung hinzugefügt. Das Wort „Humpday“ klingt in der Tat fremd für ein italienisches Publikum und hat daher keine Bedeutung. Die ins Deutsche übersetzte Erweiterung des Titels würde folgendermaßen lauten: Ein echt geiler Mittwoch. „Humpday“ und „Ein echt geiler Mittwoch“ scheinen unabhängig voneinander zu sein, jedoch sind diese fest verbunden. „Humpday“ bedeutet dem *Urban Dictionary* zufolge: “The middle of a work week (Wednesday); used in the context of climbing a proverbial hill to get through a tough week” (www.urbandictionary.com). Dadurch wird klar, dass die Erweiterung des Titels eine Definition des englischen Wortes darstellt und als Erklärung für das italienische Publikum dient.

An vierter Stelle liegt die Strategie „Titelanalogie“, welche bei den folgenden Titeln vorliegt:

E: Eat Pray Love → I: Mangia prega ama

E: Imagine That → I: Immagina che

Beide Titel wurden homolog übersetzt, wobei die Struktur und die Wortanordnung der Ausgangssprache unverändert bleiben. In dem ersten Titel wird das Wort „Liebe“ noch einmal erwähnt.

Die Strategie „Abwandlung“ weist bei Komödien eine geringe Präsenz mit einem Prozentsatz von 8% auf:

E: Brüno → I: Bruno

E: Couples Retreat → I: L'isola delle coppie

Bei dem ersten Titel besteht die Abwandlung in der Weglassung des Umlauts für die italienische Version des Titels, da dieses Zeichen nicht zur italienischen Sprache gehört. Bei dem zweiten Beispiel wird eine inhaltliche Abwandlung vorgenommen, wobei die Bedeutung unverändert bleibt und lediglich mit anderen Wörtern formuliert wird.

Das letzte Beispiel betrifft die Kategorie „Reduktion“:

E: Cats & Dogs: the Revenge of Kitty Galore → I: Cani & Gatti: La vendetta di Kitty

Cats & Dogs: the Revenge of Kitty Galore ist der einzige Komödienfilm, der unter der Kategorie „Reduktion“ eingeordnet wurde. Die Übersetzung *Cani & Gatti: La vendetta di Kitty* scheint in der Tat besonders interessant zu sein. Der Titel wird hierbei durch die Weglassung des Wortes „Galore“ reduziert bzw. vereinfacht. Durch diese Veränderung geht aber ein Wortspiel, das im Originaltitel enthalten ist, verloren. Der fiktive Name „Kitty Galore“ verweist auf die Figur der berühmten Filmreihe *James Bond* „Pussy Galore“. Das Spiel wird außerdem zwischen dem Wort „Kitty“ und „Pussy“ erschaffen. Diese kulturspezifische Besonderheit wird entweder zufällig oder absichtlich in der italienischen Version weggelassen.

4.5.6. Science-Fiction und Fantasy

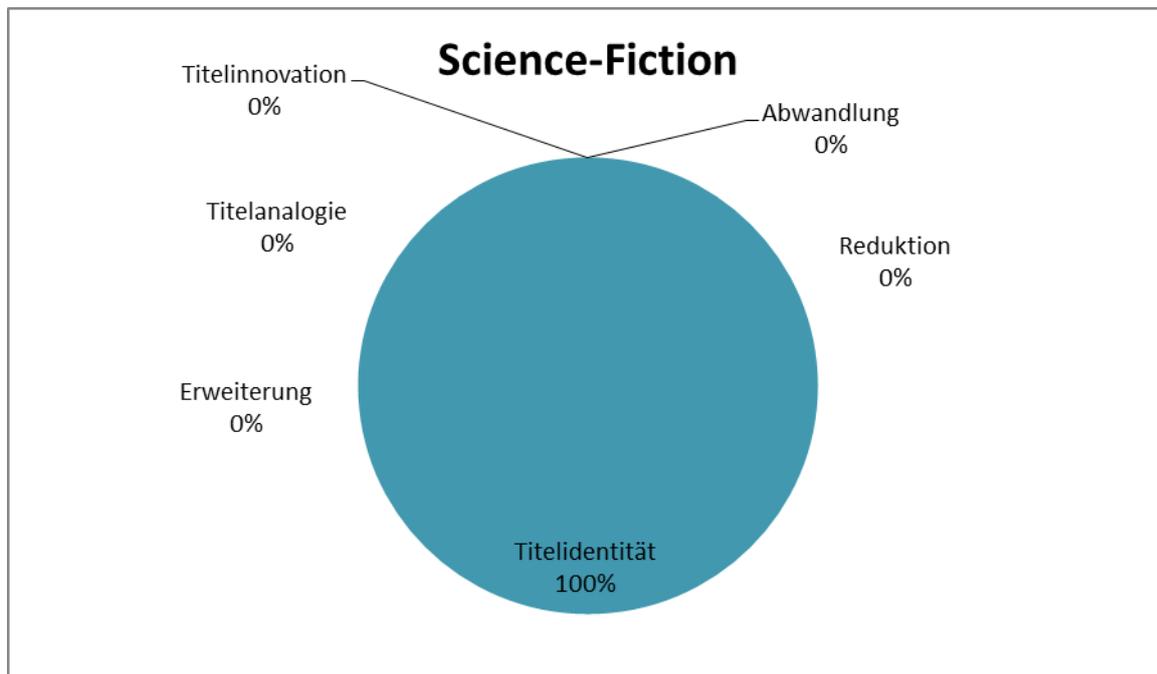


Abb. 11: Das Verhältnis zwischen dem Genre Science-Fiction und den Übersetzungsstrategien

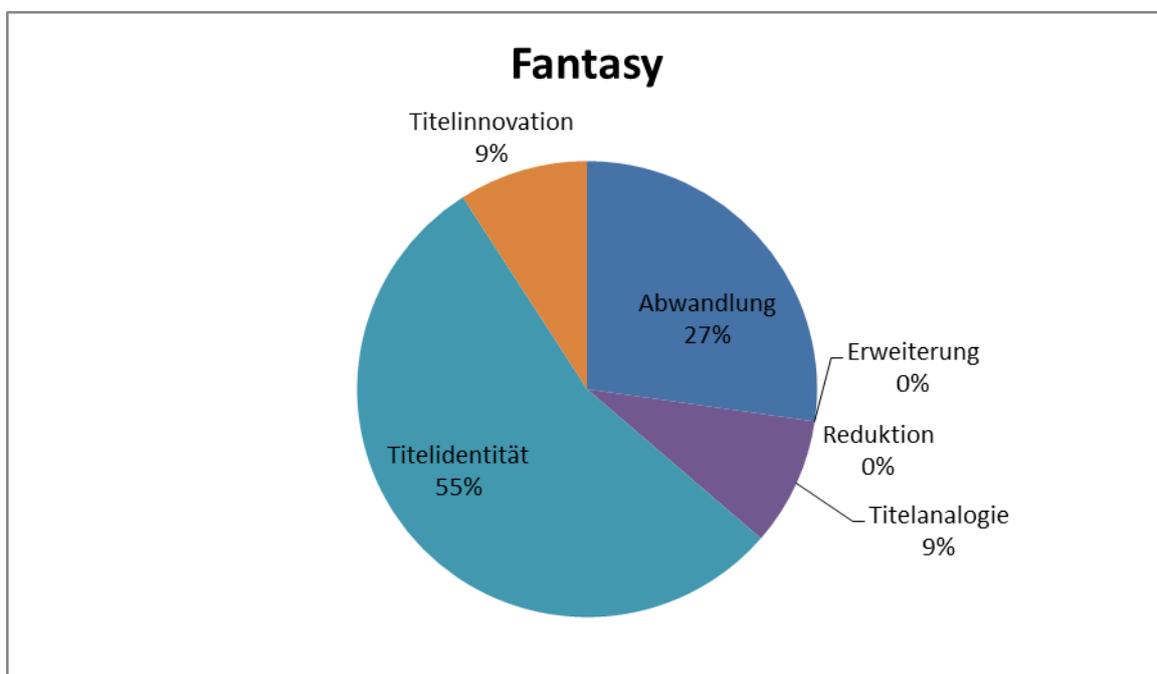


Abb. 12: Das Verhältnis zwischen dem Genre Fantasy und den Übersetzungsstrategien

Wie aus den Abbildungen 11 und 12 deutlich hervorgeht, ist bei den Genres Science-Fiction und Fantasy „Titelfideltät“ ebenfalls die am meisten verwendete Übersetzungsstrategie. Bei

dem Genre Science-Fiction ist sie sogar die einzige Strategie, die zur Anwendung kommt, allerdings geht es hier nur um sieben Titel.

Hierbei dient die englische Sprache als Instrument für die Darstellung des Genres Science-Fiction. Dieses Genre ist – wie in Kapitel 3 gezeigt – durch Folgendes gekennzeichnet: „Science fiction works by extrapolating aspects of contemporary society into a hypothetical future, parallel or alien society; thus the genre always imposes today on tomorrow, the here onto there” (Grant 2007: 30). Diese Idee der Modernität, durch die dieses Genre gekennzeichnet ist, wird durch die englische Sprache am besten vermittelt. Außerdem ist der Ursprung dieses Genres mit dem Werk *Frankenstein* von M. Shelley auf die englische Literatur zurückzuführen. Überdies wird heutzutage noch immer der englische Begriff „science fiction“ auch in anderen Sprachen verwendet, um dieses Genre zu bezeichnen. Daraus lassen sich die Gründe schließen, weshalb Titelidentität die am meisten verwendete Strategie bei Science-Fiction-Filmen ist.

E: Monsters → I: Monsters

E: Moon → I: Moon

E: Gamer → I: Gamer

Hier sind drei Beispiele von Science-Fiction-Titeln aufgeführt, die im Korpus enthalten sind. Diese drei Titel sind laut der Definition Nords Einfaltitel, da sie aus einer Einheit zusammengesetzt sind. Sie bestehen sogar aus einem einzelnen Wort, das auch von italienischen ZuschauerInnen leicht verstanden werden kann.

Das Genre Fantasy, das als Unterkategorie der Science-Fiction betrachtet werden kann, führt zu ähnlichen Ergebnissen wie seine Oberkategorie, wobei sich der Anteil der Strategie „Titelidentität“ auf 55 % beläuft.

E: Avatar → I: Avatar

E: Legion → I: Legion

E: The Twilight Saga: New Moon → I: The Twilight Saga: New Moon

Diese drei Titel gehören alle zu dem Genre Fantasy und wurden der Übersetzungsstrategie „Titelidentität“ zugeordnet. Während der Titel *Legion* ziemlich unbekannt ist, würde ich Schwierigkeiten haben, jemanden zu finden, der die Filme *Avatar* und *The Twilight Saga: New Moon* nicht gesehen oder nicht davon gehört hat. Die beiden Filme stellen erfolgreiche Medienevents der letzten Jahre dar, die weltweit erfolgreich waren. Der Film *Avatar* brachte global über 2,78 Milliarden US-Dollar ein (vgl. wikipedia). Außerdem wurde über den Film bereits vor seinem Kinodebüt viel spekuliert, wodurch der Originaltitel schon vor seiner italienischen Synchronisation in Italien sehr bekannt war. Aus diesem Grund blieb der Titel im Original, da eine Übersetzung sonst sogar kontraproduktiv gewesen wäre.

Nachstehend aufgeführt folgen weitere Titel des Genres Fantasy, bei denen eine andere Übersetzungsstrategie zur Anwendung kam:

E: The Lovely Bones → I: Amabili resti
Übersetzungsstrategie → Abwandlung

Hierbei wird der italienische Titel abgewandelt, damit dieser die Aufmerksamkeit des Publikums erregt. Das Wort „Bones“ wurde durch das Wort „resti“ ersetzt, wobei dasselbe gemeint ist, aber das italienische Wort entspricht nicht ganz der Übersetzung des englischen Wortes „Bones“. „Resti“ kann mit „Reste“ oder „Gebeine“ übersetzt werden.

Das nächste Beispiel betrifft die Übersetzungsstrategie „Titelanalogie“:

E: The Sorcerer's Apprentice → I: L'apprendista stregone
Übersetzungsstrategie → Titelanalogie

Hierbei wird der englische Titel lediglich homolog übersetzt. Die Struktur der Zielsprache entspricht derjenigen der Ausgangssprache.

Das letzte Beispiel betrifft die Übersetzungsstrategie „Titelinnovation“:

E: Tooth Fairy → I: L'acchiappadenti
Übersetzungsstrategie → Titelinnovation

An dieser Stelle wird der Titel neu formuliert, wobei der Eindruck erweckt wird, dass die zwei Titel Ähnlichkeiten aufweisen. Der letzte Teil des Wortes „Acchiappadenti“, und zwar „denti“, ist die Pluralform des englischen Wortes „Tooth“; außer dieser Gemeinsamkeit wird der übersetzte Titel jedoch anders formuliert.

4.5.7. Krimi und Thriller

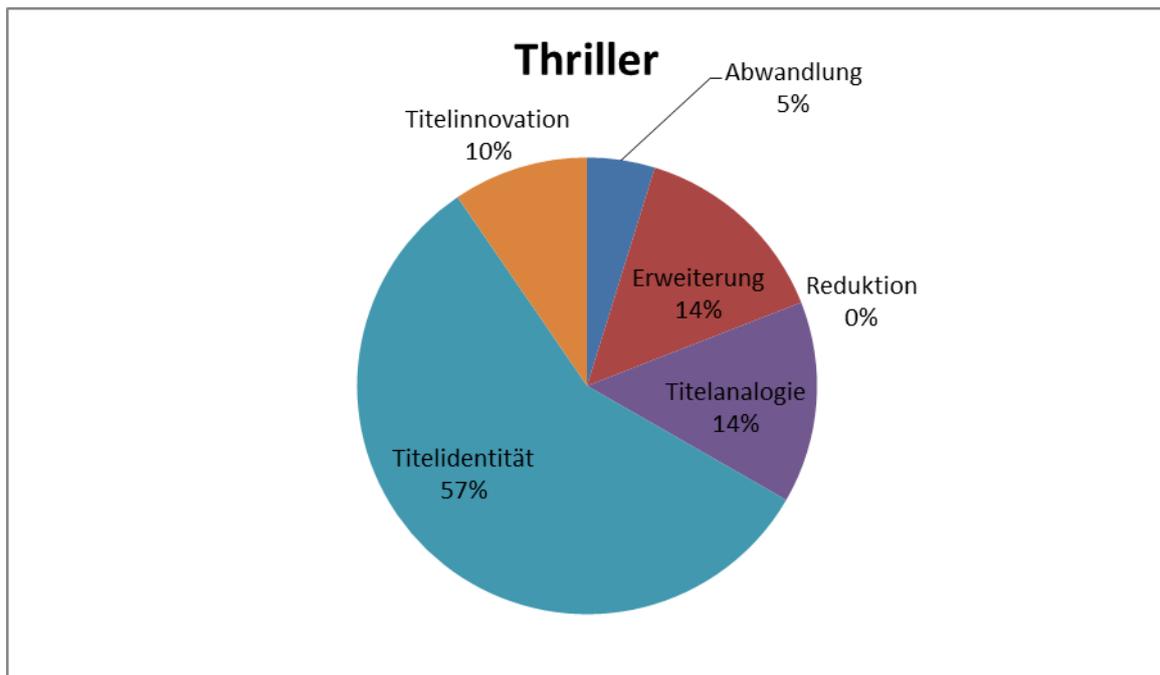


Abb. 13: Das Verhältnis zwischen dem Genre Thriller und den Übersetzungsstrategien

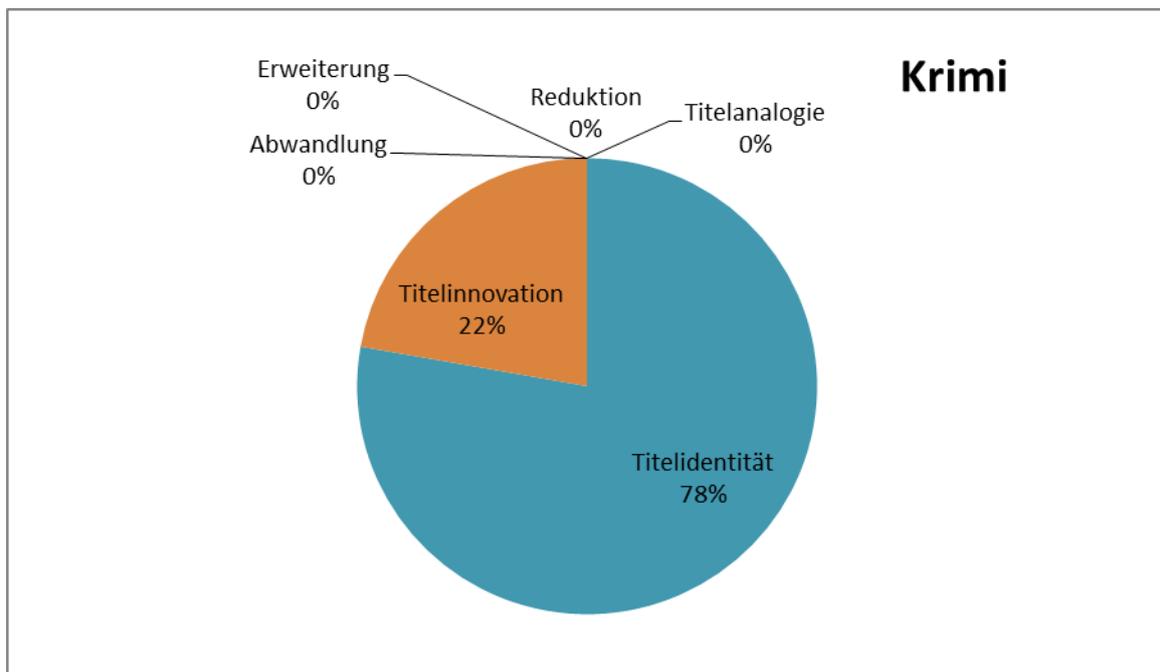


Abb. 14: Das Verhältnis zwischen dem Genre Krimi und den Übersetzungsstrategien

Wie aus den Abbildungen 13 und 14 klar hervorgeht, ist „Titeldentität“ die Übersetzungsstrategie, die bei den Genres Thriller und Krimi überwiegend zur Anwendung kommt. Es ist keine Überraschung, dass diese zwei Genres vergleichbare Ergebnisse ergeben, da sie als Genre sehr ähnlich sind. Jedoch ist es in diesem Fall schwer zu definieren, ob ein

bestimmtes Verhältnis zwischen dem Genre und der Übersetzungsstrategie zum Tragen kommt oder ob diese Tendenz lediglich auf die allgemeine Tendenz, Originaltitel beizubehalten, zurückzuführen ist. Das zweite Phänomen hat sich in den letzten Jahren aufgrund der Globalisierung und der internationalen Vermarktung immer stärker durchgesetzt.

Thriller

E: Shutter Island → I: Shutter Island

E: The American → I: The American

Die zwei Titel werden im Original beibehalten. Der erste Titel *Shutter Island* ist ein Beispiel eines weltweit erfolgreichen Films. Dies rechtfertigt wahrscheinlich letztendlich die Entscheidung, den Titel auf Englisch zu belassen.

Krimi:

E: London Boulevard → I: London Boulevard

E: Sherlock Holmes → I: Sherlock Holmes

Auch an dieser Stelle werden beide Titel im Original beibehalten, wobei beide Titel entweder Eigennamen eines Ortes oder einer bekannten Figur enthalten. Sherlock Holmes ist eine weltweit bekannte literarische Figur, die auch in Italien unter diesem Namen berühmt geworden ist.

Die zweitstärksten Strategien bei den Filmen des Genres Thriller sind die Erweiterung und die Titelanalogie:

Erweiterung:

E: In the Electric Mist → I: In the Electric Mist - L'occhio del ciclone

E: Unknown → I: Unknown - Senza identità

Hierbei wurde das Modell, das „typisch“ für die Erweiterung ist, wiederholt: Originaltitel + Untertitel. Der Untertitel entspricht teilweise einer Definition des englischen Titels: Z.B. könnte das Wort „Unknown“ – welches „unbekannt“ bedeutet – mit dem Ausdruck „Senza identità“ (Ohne Identität) umschrieben werden.

Titelanalogie:

E: Straw Dogs → I: Cani di paglia

E: The Disappearance of Alice Creed → I: La scomparsa di Alice Creed

Beide Titel wurden einer analogen Übersetzung unterzogen, wobei im zweiten Fall ein Nomina Propria erkennbar ist. Der Eigenname „Alice Creed“ wird auch für die italienische Version beibehalten, obgleich dieser Name fiktiv ist.

Titelinnovation und Abwandlung sind die Strategien, die bei dem Genre Thriller am wenigsten zur Anwendung kommen. Die Strategie Reduktion kommt sogar nicht vor.

Abwandlung:

E: The Ghostwriter → I: L'uomo nell'ombra

Dieser Titel ist als „Abwandlung“ zu betrachten, da das Wort „Ghostwriter“ keine entsprechende italienische Übersetzung hat. *L'uomo nell'ombra* ist im Endeffekt die Paraphrase des englischen Wortes „Ghostwriter“.

Titelinnovation:

E: Edge of Darkness → I: Fuori controllo

E: The Taking of Pelham 1 2 3 → Pelham 1 2 3 - Ostaggi in Metropolitana

An dieser Stelle werden beide Titel neu formuliert, wobei einige Wörter des zweiten Titels für die italienische Übersetzung beibehalten wurden. Pelham 1 2 3 wurde in einen neu formulierten Titel eingebettet.

Wie sich in Abbildung 14 erkennen lässt, kommen bei der Kategorie Krimi nur zwei Strategien zur Anwendung: die bereits erwähnte Titelidentität und die Titelinnovation. Alle anderen Strategien wurden nicht verwendet.

Titelinnovation:

E: Beyond a Reasonable Doubt → I: Un alibi perfetto

E: Law Abiding Citizen → I: Giustizia privata

Hierbei werden die Titel neu formuliert, wobei der zweite Fall besonders interessant ist. Während die Paraphrase des englischen Titels sinngemäß lauten würde „Ein Bürger bzw. eine Bürgerin, der oder die das Gesetz befolgt“, wird in der italienischen Version das Gegenteil ausgedrückt. *Giustizia privata* bedeutet „Selbstjustiz“ d.h. es wird der Umstand beschrieben, dass jemand nicht das offizielle Gesetz befolgt, sondern sich von den eigenen Richtlinien leiten lässt.

4.5.8. Musical

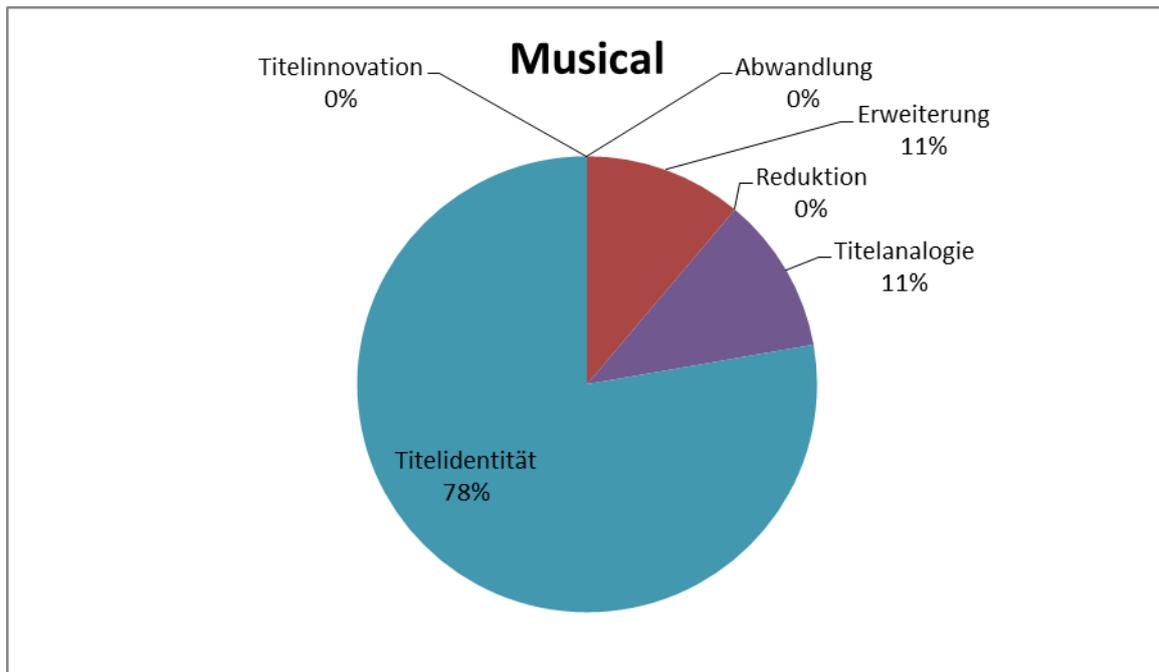


Abb. 15: Das Verhältnis zwischen dem Genre Musical und den Übersetzungsstrategien

Wie sich in Abbildung 15 erkennen lässt, ist die Übersetzungsstrategie „Titeldentität“ im Genre Musical mit einem Anteil von 78 % auch hier die überwiegend angewendete Strategie. Dies ist meines Erachtens auf die Tatsache zurückzuführen, dass die meisten Musicals nicht übersetzt werden. Moderne Verfilmungen von Musicals – wie *Mamma Mia!* oder *Hairspray* –, die nach Italien exportiert wurden, wurden nur teilweise übersetzt. Obgleich die Dialoge ins Italienische übertragen bzw. synchronisiert werden, werden Lieder und Gesänge nicht übersetzt, sondern im Original auch in der italienischen Fassung des Films gelassen. Daraus lässt sich die Wahrscheinlichkeit erkennen, dass die Tendenz, Originaltitel beizubehalten, aus diesem Merkmal dieses Genres stammt. Unter den Titeln, die diesem Genre zugeordnet werden, sind einige zu finden, die einen Eigennamen enthalten. Dies bietet noch einen Grund, der die Wahl, englische Titel zu behalten, rechtfertigt. Als Beweis kommt der Titel aus dem Korpus dieser Arbeit *Justin Bieber: Never Say Never* zur Anwendung:

Titel im Original → Justin Bieber: Never Say Never

Erscheinungsjahr → 2011

Titel in Italien → Justin Bieber: Never Say Never

Erscheinungsjahr in Italien → 2011

Genre → Musical

Ursprungsland → USA

Übersetzungsstrategie → Titeldentität

Dieser Titel ist aus zwei Einheiten zusammengesetzt: dem Eigennamen des von tausenden Teenagern geliebten Sängers und einem Satz. Der Name Justin Bieber muss auf keinen Fall übersetzt werden. Der zweite Teil des Titels *Never Say Never* ist der Titel eines Liedes des Sängers. Da Lieder „offiziell“¹⁹ nicht übersetzt werden, muss auch der zweite Teil des Titels auf keinen Fall übersetzt werden. Dieses Musical, das teilweise auch eine Biografie ist, wird überwiegend ein Publikum anziehen, das schon über den Namen Justin Bieber und seine „Werke“ informiert ist. Daraus lässt sich schließen, dass der Titel *Justin Bieber: Never Say Never* keine zusätzliche Erklärung, Erweiterung bzw. Übersetzung benötigt.

An dieser Stelle werden andere Filme dieses Genres aus dem Korpus angegeben:

Erweiterung:

E: Fame → Fame – Saranno famosi

Hierbei wird der Titel erweitert, wobei dem englischen Wort des Originaltitels eine italienische Paraphrase hinzugefügt wurde.

Titelanalogie:

E: The Soloist → Il solista

Hierbei wurde der Originaltitel homolog übersetzt. Weder die Struktur der Zielsprache noch die Anordnung der Wörter wurden berührt.

¹⁹Ich habe das Wort „offiziell“ hinzugefügt, weil Lieder in der Regel über keine offizielle Übersetzung – wie Bücher oder Filme – verfügen. Damit beziehe ich mich auf moderne Lieder der gegenwärtigen Musik; Lyrik, Opern oder Lieder der klassischen Musik sind daher nicht zu berücksichtigen. Doch es ist möglich, Übersetzungen des Liedtextes online zu finden. Diese sind jedoch keine allgemein anerkannten Übersetzungen der Texte und werden insofern nicht im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigt.

4.5.8. Zeichentrickfilm

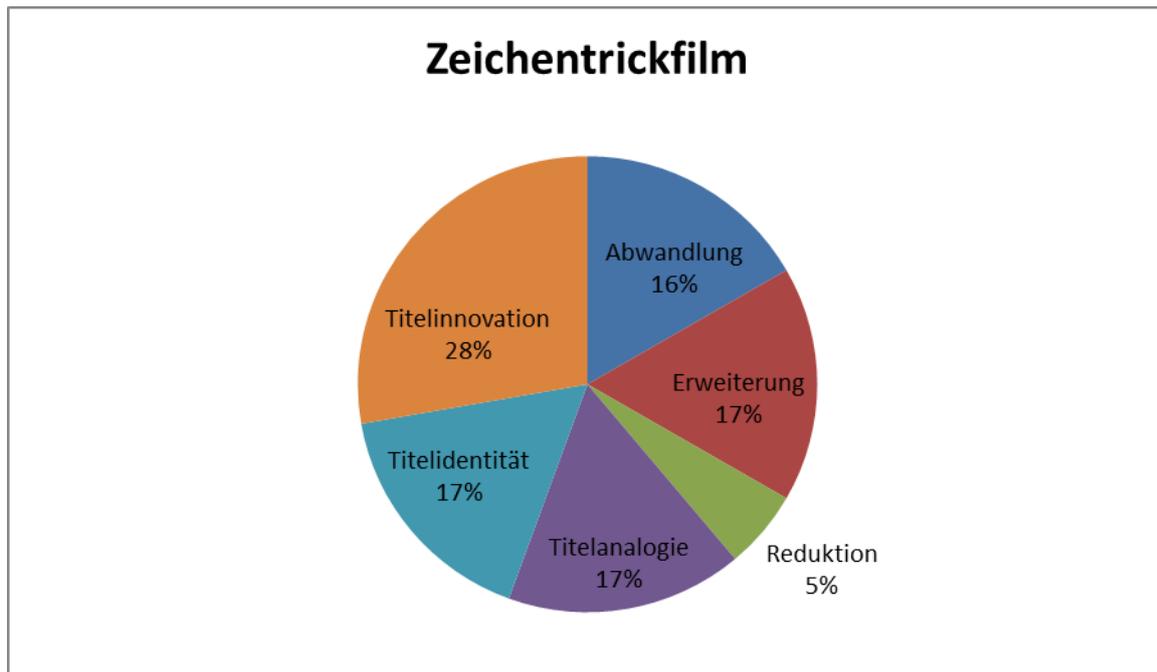


Abb. 16: Das Verhältnis zwischen dem Genre Zeichentrickfilm und den Übersetzungsstrategien

Wie aus Abbildung 16 hervorgeht, stellt das Genre Zeichentrickfilm bzw. Animation eines der wenigen Genres dar, bei denen die Übersetzungsstrategie „Titelidentität“ nicht die Strategie ist, die am meisten zur Anwendung kommt. Hierbei ist die häufigste Strategie die „Titelinnovation“ mit einem Anteil von 28 %, gefolgt von allen anderen Strategien, die alle ungefähr eine ähnliche Präsenz aufweisen: Erweiterung, Titelidentität und Titelanalogie kommen auf 17 %, die Abwandlung auf 16 % und die Reduktion auf 5 %.

Titelinnovation:

E: Happily N'Ever After 2: Snow White - Another Bite @ the Apple → I: Biancaneve e la vendetta degli 007 Nani

E: Tangled → I: Rapunzel - L'intreccio della torre

Hierbei werden beide Titel neu formuliert, wobei die bekannte Figur Schneewittchen auch in dem italienischen Titel auftaucht.

Bei dem Genre Zeichentrickfilm wird aufgrund der kognitiven, psychologischen und kulturellen Besonderheiten des potenziellen Publikums ein Titel bevorzugt, der entweder übersetzt, neu formuliert oder verändert wird. Das Publikum eines solchen Filmgenres setzt sich überwiegend aus Kindern zusammen, das heißt, dass der Film kein Interesse seitens der Kinder erwecken würde, ohne eine Anpassung des Titels an ihre Bedürfnisse vorzunehmen, die hauptsächlich in der Übersetzung des Titels besteht. Es ist keine Überraschung, dass die

meisten Kinder über fast keine Kenntnisse einer Fremdsprache bzw. der englischen Sprache verfügen. Als Erläuterung werde ich an dieser Stelle einen Film eingehender untersuchen:

Titel im Original → Tinker Bell and the Lost Treasure

Erscheinungsjahr → 2009

Titel in Italien → Trilli e il tesoro perduto

Erscheinungsjahr in Italien → 2009

Genre → Zeichentrickfilm

Ursprungsland → USA

Übersetzungsstrategie → Titelanalogie

Hierbei wird der Originaltitel durch eine analogische Übersetzung in die Zielkultur übertragen. „Tinker Bell“ ist der Name einer von Kindern sehr beliebten Figur von Disney, die auf Italienisch einen entsprechenden Eigenenamen hat: „Trilli“. Ohne eine mit dem Wertesystem der Zielkultur übereinstimmende Übersetzung würde die Figur von Trilli unter dem fremden Namen „Tinker Bell“ versteckt bleiben und dadurch kein Interesse in den italienischen Kindern hervorrufen, da diese mit dem Namen „Tinker Bell“ kein bekanntes Bild verknüpfen würden. Aus diesem Grund wird hierbei als sinnvoll erachtet, den Titel zu übersetzen. Trilli stellt nicht das einzige Beispiel dar. Es gibt viele Titel von Zeichentrickfilmen, bei denen der Eigenname einer berühmten Figur mit dem Namen der entsprechenden Version in der Zielkultur übersetzt wird, damit das Publikum sich mit dem im Titel enthaltenen Namen identifiziert. Im Nachstehenden folgen noch einige Beispiele aus dem Korpus dieser Arbeit:

E: The Lion King 3D → I: Il re leone 3D

E: Puss in Boots → I: Il gatto con gli stivali

Beide Figuren – *Il re leone* und *Il gatto con gli stivali* – sind unter Kindern wie Erwachsenen bekannt und erfreuen sich großer Beliebtheit. Dadurch war es von Bedeutung, eine entsprechende Übersetzung dieser Titel anzufertigen, um den Erfolg der Filme zu gewährleisten und um zu vermeiden, die Erwartungen und Wünsche des Publikums zu enttäuschen.

Jedoch werden, wie in Kapitel 2 betont wurde, sowohl in Bezug auf Eigennamen im Allgemeinen als auch auf die Namensfunktion des Titels nicht alle Namen übersetzt; im Fall von *Nomina Propria* werden oft die Originalnamen in der Übersetzung beibehalten. In der italienischen Kultur bzw. Sprache sind viele Zeichentrickfiguren zu finden, die aufgrund der globalen Vermarktung und der Globalisierung den englischen Originalnamen tragen. An dieser Stelle wird oft der Titel für die italienische Version neu formuliert, erweitert, abgewandelt usw., jedoch wird der Eigenname beibehalten:

E: Winnie the Pooh → I: Winnie the Pooh - Nuove avventure nel Bosco dei Cento Acri
Übersetzungsstrategie → Erweiterung

E: Shrek Forever After → I: Shrek e vissero felici e contenti
Übersetzungsstrategie → Abwandlung

E: Toy Story 3 → Toy Story 3 - La grande fuga
Übersetzungsstrategie → Erweiterung

Ein anderer interessanter Aspekt, der bei Zeichentrickfilmen zu beobachten ist, besteht in der Formulierung des Titels, und zwar in der Wortwahl. Es wird der Eindruck erweckt, dass hier eine Kindersprache zur Anwendung kommt, deren Wortwahl an die Sprache in Märchen erinnert. Hierbei werde ich einen Titel aus dem Korpus auswählen, der diesen Aspekt widerspiegelt:

Titel im Original → Despicable Me
Erscheinungsjahr → 2010
Titel in Italien → Cattivissimo me
Erscheinungsjahr in Italien → 2010
Genre → Zeichentrickfilm
Ursprungsland → USA
Übersetzungsstrategie → Abwandlung

Ich habe diesen Titel unter die Kategorie „Abwandlung“ eingeordnet, da der Inhalt des Originaltitels zwar beibehalten wurde, er aber anders ausgedrückt wird. Das Wort „despicable“ kann durch die folgenden Adjektive auf Italienisch übersetzt werden: disprezzabile, spregevole, indegno, vile, disonorevole (vgl. wordreference.com). Alle diese Optionen stellen eine äquivalente wörtliche Übersetzung des Originals dar, erweisen sich jedoch meines Erachtens als ungeeignet für die Übersetzung eines Zeichentrickfilms. Diese Adjektive haben eine sehr negative Konnotation und gehören nicht zu dem Wortschatz eines Kindes. Aus diesem Grund wird das Wort „despicable“ durch ein Wort ersetzt, das dieselbe Bedeutung der erwähnten Adjektive hat, aber Teil der Alltagssprache der Kinder ist. Das Wort „cattivissimo“ kommt von dem Adjektiv „cattivo“ (böse) und ist sein Pejorativum. Die Verwendung des Pejorativums oder andere Veränderungen der Sprache sind typisch für die Kindersprache und werden verwendet, um die Kommunikation mit Menschen zu ermöglichen, die die Sprache nicht vollkommen beherrschen, wie in diesem Fall die Kinder (vgl. Calleri 1987:6).

Wie aus Abbildung 16 deutlich hervorgeht, weisen fast alle Übersetzungsstrategien eine ähnliche Präsenz auf: Titelidentität, Titelanalogie und Erweiterung liegen bei diesem Genre alle an der zweiten Stelle.

Titelidentität:

E: Megamind → I: Megamind

E: Up → I: Up

Hier bestehen beide Titel bloß aus einem Wort, das auch für die italienische Übersetzung beibehalten wurde.

Titelanalogie:

E: The Princess and The Frog → I: La principessa e il ranocchio

Der Titel wurde homolog übersetzt, wobei das Wort „Frog“ mit dem entsprechenden Wort „Ranocchio“ übersetzt wurde. Laut dem Wörterbuch *Wordreference* kann das englische Wort mit „Ranocchio“ übersetzt werden, obgleich dies die Verkleinerungsform des Wortes „Rana“ ist. Ranocchio gehört sowohl zur Sprache der Märchen als auch zur Sprache der Kinder. Dies erweist sich zweifelsohne als geeignete Strategie für die Übersetzung des Titels eines Zeichentrickfilms. Unter den Zeichentrickfilmen ist auch ein Fall von Reduktion zu finden:

Reduktion:

E: The Fantastic Mr. Fox → Fantastic Mr. Fox

Hierbei wird bloß der englische Artikel „the“ in dem italienischen Titel ausgelassen.

4.6. Schlussfolgerung und Zusammenfassung der Ergebnisse

Nachstehend aufgeführt ist die letzte Grafik zu finden, die als Zusammenfassung der Ergebnisse der Analyse des Verhältnisses zwischen Genre und Übersetzungsstrategie dient. In der abgebildeten Grafik werden die Ergebnisse jedes Genres wiedergegeben, um einen allgemeinen Eindruck zu gewinnen.

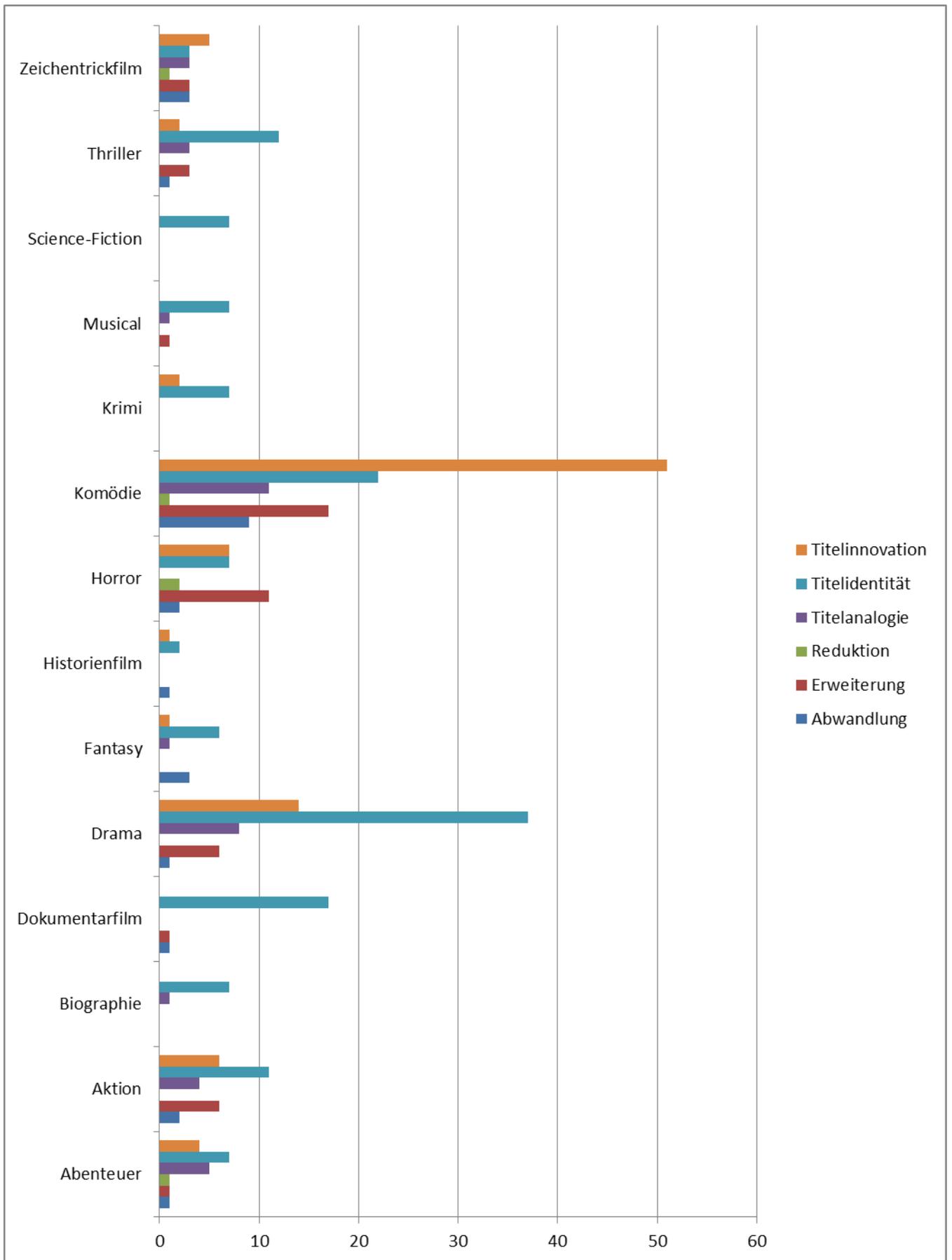


Abb. 17: Das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie

Diese Arbeit zielte auf die Beantwortung der folgenden Fragen ab: Inwieweit beeinflusst das Genre die Übersetzungsstrategie in Bezug auf die Übersetzung von Filmtiteln? Sind allgemeine Tendenzen zu erkennen?

Soziokulturelle, historische und literarische Normen und Konventionen beeinflussen das Übersetzen als Prozess und zu übersetzende Texte im Allgemeinen, wie die deskriptive und funktionale Analyse von 360 Filmtiteln gezeigt hat. Das Übersetzen kann nicht mehr als isolierte Tätigkeit betrachtet werden, die unter einer Glasglocke durchgeführt wird, sondern muss als Teil eines Systems berücksichtigt werden, in dem verschiedene Faktoren dieses Systems und anderer Systeme eine Rolle spielen und dadurch dieses Verfahren beeinflussen. Die Analyse hat ergeben, dass Zwänge wie Marketing, Merchandising und vor allem die Erwartungen des Publikums, die mit dem Genre verknüpft sind, die Übersetzungsstrategien beeinflussen, die für Texte, die zu bestimmten Genres gehören, ausgewählt werden.

In der Analyse konnte festgestellt werden, dass die Tendenz, die sich bei der Übersetzung von Titeln als die vorherrschende erwiesen hat, zweifelsohne in der Beibehaltung des Originaltitels bestand. Die Globalisierung und die internationale Vernetzung, die die heutige Gesellschaft prägen, haben dabei ein maßgebliches Gewicht und sind verantwortlich für die Entstehung dieser Tendenz. Dies geschieht, weil Übersetzung Teil eines größeren Systems geworden ist, in dem nicht nur linguistische Unterschiede von Bedeutung sind.

Die Recherche hat ergeben, dass es allgemeine Tendenzen gibt. Es wurde im Zuge der Analyse bewiesen, dass in den meisten Fällen zwischen dem Genre und der Übersetzungsstrategie ein bestimmtes Verhältnis vorherrschend ist.

Bei Abenteuer- und Actionfilmen wurde gezeigt, dass Zwang zum Merchandising eine entscheidende Rolle spielt, wobei der Name des Helden im Original beibehalten werden muss. Titelidentität ist an dieser Stelle die Übersetzungsstrategie, die vor allem zur Anwendung kommt.

Die Genres Biografie, Dokumentarfilm und Historienfilm haben dieselben Ergebnisse hinsichtlich der ausgewählten Übersetzungsstrategie aufgrund ihrer Ähnlichkeiten, die sie als Genre aufweisen, hervorgebracht. Wie schon erwähnt, weisen alle drei Genres im Gegensatz zu den anderen betrachteten Genres Bezüge zur Wirklichkeit auf. Hierbei wird wieder vor allem die Strategie „Titelidentität“ ausgewählt. Meines Erachtens wird sie als Authentizitätszeichen betrachtet.

Das Genre Horror bevorzugt die „Erweiterung“ als Übersetzungsstrategie, wobei diese in der Zielkultur die folgenden zwei Funktionen übernimmt. Einerseits dient der hinzugefügte Untertitel als Erklärung des Titels für die RezipientInnen, da jener überwiegend auf Englisch bleibt. Andererseits dient die Erweiterung als Anregung der versteckten Ängste des Publikums. Der Untertitel soll die potenzielle Furcht der ZuschauerInnen hervorrufen. Dadurch wird ein direkter Kontakt zwischen dem Publikum und dem Titel erschaffen, der letztendlich das Publikum anlocken wird.

Die Genres Drama und Komödie wurden im Zusammenhang miteinander untersucht, da dies die beiden bevorzugten Genres in Italien sind. Sie sind die Genres, die sowohl am meisten produziert als auch exportiert werden. Jedoch hat die Analyse zwei verschiedene Ergebnisse ergeben. Die unter dem Genre Drama eingeordneten Titel wurden meist nicht übersetzt, zudem wurden die Originaltitel für die italienische Fassung beibehalten. Die Komödie hingegen bevorzugt in den meisten Fällen einen neu formulierten Titel, der die vielfältigen Bedürfnisse der ZuschauerInnen erfüllt. Bei der Komödie gibt es zahlreiche Faktoren, die die Übersetzung von Titeln dieses Genres beeinflussen. Die Liebe als Verkaufsstrategie, ähnliche Formulierungen wie bei bereits erfolgreichen Filmen sowie die Notwendigkeit, andere Lösungen als eine Eins-zu-Eins-Entsprechung zwischen Ausgangs- und Zieltext zu finden, wenn Kulturspezifika zu übersetzten sind, gewinnen hierbei an maßgeblicher Bedeutung.

Bei den Genres Krimi und Thriller werden keine allgemeinen Tendenzen erkannt, die auf die allgemeine Tendenz – den Originaltitel beizubehalten – hinweisen würden. Diese beiden Genres weisen keine besonderen Merkmale auf, die in Zusammenhang mit der Übersetzungsstrategie „Titelidentität“ gebracht werden können. Die zwei Genres sind einfach „Opfer“ des Systems.

Science-Fiction und Fantasy, die Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer Merkmale als Genres aufweisen, haben auch ähnliche Ergebnisse hervorgebracht, wobei Science-Fiction das einzige Genre ist, das im untersuchten Korpus nur eine Übersetzungsstrategie verfolgt, und zwar die „Titelidentität“. Hierbei wird die englische Sprache aufgrund der Idee der Modernität bevorzugt, die sie vermittelt. Science-Fiction und Fantasy sind in der Tat sehr eng mit futuristischen Konnotationen verbunden. Außerdem ist der Ursprung dieses Genres auf die englische Literatur zurückzuführen. Überdies wird heutzutage noch immer der englische Begriff „Science-Fiction“ auch in anderen Sprachen verwendet, um dieses Genre zu bezeichnen.

Die Recherche, die in Bezug auf die Titel, die dem Genre Musical zugeordnet werden, hat ergeben, dass überwiegend die Beibehaltung des Originals ausgewählt wird. Diese Wahl ist meines Erachtens auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Lieder und Gesänge, die Musicals gestalten, in der Regel nicht übersetzt bzw. synchronisiert werden. Da Titel von Filmen dieses Genres oft den Titel eines Liedes enthalten oder sogar der Titel eines Liedes sind, wird eine Übersetzungsstrategie bevorzugt, die es seitens des Publikums ermöglicht, ein bestimmtes musikalisches Werk zu erkennen. Als letzter Punkt wird das Verhältnis zwischen dem Genre Zeichentrickfilm und der jeweiligen Übersetzungsstrategie untersucht. An dieser Stelle hat die Strategie „Titelinnovation“ überwiegend an Bedeutung gewonnen. Alle anderen Strategien sind in etwa gleich stark gewichtet. Hierbei wird der Fokus auf die kognitiven, emotionalen und kulturellen Besonderheiten des Publikums gelegt, das sich insbesondere aus Kindern zusammensetzt, die über begrenzte oder sogar keine Kenntnisse der englischen Sprache verfügen. Aus diesem Grund ist von erheblicher Bedeutung, dass die Kinder die Namen der im Titel enthaltenen Figuren erkennen können. Außerdem ist es auch wichtig,

dass der Titel mit Wörtern formuliert wird, die ein Kind leicht verstehen kann und die zum Wortschatz des Kindes gehören. Dies sind die zusammengefassten Ergebnisse der Analyse dieser Arbeit und die Antworten auf die Forschungsfragen.

5. Schlussfolgerung und Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, das Verhältnis zwischen Filmgenre und Übersetzungsstrategie zu untersuchen. Insbesondere hat die vorliegende Arbeit auf die Beantwortung der folgenden Fragen abgezielt: Inwieweit beeinflusst das Filmgenre die Übersetzungsstrategie bei Filmtiteln in Italien? Sind allgemeine Tendenzen bzw. Normen erkennbar?

Zu diesem Zweck wurde ein aus 360 Filmtiteln zusammengesetztes Korpus erstellt, dessen Titel zwischen 2009 und 2011 in den USA und in England produziert und nach Italien exportiert wurden. Diese Titel wurden anhand des Modells von Regina Bouchehri untersucht und es wurde berechnet, wie viele Titel pro Genre eine bestimmte Übersetzungsstrategie des Modells aufweisen. Zur Erklärung der Ergebnisse wurde auf eine ganze Reihe teilweise höchst unterschiedlicher Theorieansätze zurückgegriffen. Im ersten Kapitel wird der Ansatz der Descriptive Translation Studies erläutert, wobei die Normen von Toury und die Polysystemtheorie ebenfalls genauer behandelt wurden. Die Descriptive Translation Studies erwiesen sich im Zuge dieser Arbeit als hilfreich, da sie eine empirische Methode vorschlugen, die auf der Beobachtung der Übersetzungstätigkeit bzw. einer Übersetzung basiert. Die DTS-Schule beschreibt, wie eine Übersetzung tatsächlich ist. Dies kam zur Anwendung, um sowohl die Beziehung zwischen dem englischen Originaltitel und der italienischen Version als auch das Verhältnis zwischen dem Genre und der jeweiligen vorherrschenden Übersetzungsstrategie zu beschreiben. Wie aus der Beschreibung der einzelnen Übersetzung bzw. der Untersuchung der einzelnen Beispiele aus dem Korpus hervorgeht, spielen linguistische Unterschiede heutzutage eine eher minderwertige Rolle. Zugleich hat die Idee der Äquivalenz – im Sinne einer Eins-zu-Eins-Entsprechung – an Bedeutung verloren. An dieser Stelle, wie von Toury theorisiert wurde, ist Äquivalenz lediglich der Name der translatorischen Beziehung, die zwischen einem Text A und einem Text B besteht. Aus diesem Grund wird die Übersetzung in eine breitere Perspektive eingebettet, in der verschiedene Faktoren eine Rolle spielen und diese Tätigkeit beeinflussen können. In diesem Zusammenhang gewann die Polysystemtheorie von Evan-Zohar an Bedeutung, wobei Übersetzungen nicht mehr als isolierte Tätigkeit durchgeführt werden, sondern innerhalb eines Polysystems, in dem andere Elemente ins Spiel kommen und dadurch die Übersetzung bzw. die Entscheidungen eines Übersetzers oder einer Übersetzerin beeinflussen. Die Kultur, die Gesellschaft, die Bedürfnisse sowie die Erwartungen eines potenziellen Publikums oder auch ökonomische Zwänge wie beispielweise Marketing oder Merchandising können die Übersetzung vor allem zugunsten der Zielkultur beeinflussen. Daraus ergibt sich, dass bestimmte Verhalten unter bestimmten Bedingungen rekurrieren könnten. Dies ist der Gegenstand des Normenkonzepts von Toury, wobei das Wort „Normen“ nicht mit dem Wort „Gesetz“ im engsten Sinn gleichzusetzen ist. Toury hatte in der Tat kein

Interesse daran, Richtlinien für die Produktion oder die Bewertung von Übersetzungen zu formulieren, sondern sein Interesse richtete sich auf Verhaltensweisen, die in Situationstypen rekurrieren. Dies entspricht dem Ziel der vorliegenden Arbeit, wobei das Wort „Tendenzen“ bei der Forschungsfrage (Sind allgemeine Tendenzen erkennbar?) durch das Wort „Normen“ ersetzt werden kann.

Im zweiten Kapitel wurde das Thema „Titel“ behandelt. Der Begriff „Titel“, der sehr unkompliziert und einfach zu sein scheint, umfasst in Wahrheit zahlreiche Bedeutungen. Anhand der Definition dieses Begriffs kann der Titel weitere Rollen einnehmen. Wir haben in der Tat gesehen, dass er als Stück Kommunikation betrachtet werden kann und teilweise auch als Name angesehen wird. Die Namenfunktion eines Titels ist noch immer Gegenstand einer breiten Debatte, wobei der Streit zwischen WissenschaftlerInnen wie Nord – die Titel auch als Namen betrachten – und denjenigen, die wie Hellwig behaupten, dass Titel keine Namen seien, besteht. Außer der umstrittenen Namensfunktion umfassen Titel sechs weitere Funktionen. Überdies gibt es drei Titelsorten. Im zweiten Kapitel wurde auch ein Forschungsüberblick über die verschiedenen Übersetzungsstrategien, die zur Verfügung stehen, wenn das Thema der Übersetzung von Titeln behandelt wird, erbracht. Dieses Thema ist meines Erachtens noch teilweise unerforscht, da nicht viele theoretische Ansätze zu finden sind, die den Fokus auf diesen Bereich der Übersetzungswissenschaft legen.

Im dritten Kapitel wurde der Begriff „Genre“ einer Analyse unterzogen. Der Ursprung und die Entwicklung der Genres wurden skizziert. Außerdem wurde der Versuch unternommen, diesen vielfältigen Begriff mithilfe der Beiträge verschiedener WissenschaftlerInnen zu definieren. Dieses Wort hat sich als sehr schwer definierbar entpuppt, da es viele Kontradiktionen umfasst. Überdies ist Genre kein festes Konzept, sondern es erhält im Laufe der Zeit immer neue Bedeutungen. Untersucht wurde auch das Verhältnis zwischen Genre und Publikum, das heißt, welche Erwartungen seitens des Publikums mit bestimmten Genres verknüpft sind. Ferner wurde die industrielle und kommerzielle Bedeutung der Genres dargestellt und erörtert, inwieweit das Genre die Kinoproduktion beeinflusst bzw. gestaltet. Trotz der Schwierigkeiten und des Mangels an allgemein anerkannten Definitionen wurden die einzelnen Genres zum Schluss dieses Kapitels differenziert dargestellt. Insbesondere werden die Merkmale jedes Genres hinsichtlich der Erwartungen sowie der hervorgerufenen Gefühle des Publikums, der Ikonografie usw. aufgelistet.

Im vierten Kapitel wurde die tatsächliche Analyse des Korpus-Materials durchgeführt und die Ergebnisse der Untersuchung wurden dargestellt. Zunächst einmal wurde die Geschichte des italienischen Kinos kurz zusammengefasst und dann Licht auf das Verhältnis zwischen der italienischen Kinolandschaft und dem Import geworfen. Dieser Exkurs wurde mit dem Ziel unternommen, ein vollständigeres Bild des nationalen und internationalen Kinos zu erhalten. Der Hintergedanke war es, einen Rahmen zu liefern, damit die Analyse des

Korpus in eine breitere Perspektive eingebettet wäre, um möglichst viele Denkanstöße aufkommen zu lassen.

Die tatsächliche Analyse des Korpus-Materials wurde in drei Phasen unterteilt: Als Erstes wurde berechnet, wie viele Titel jedem Genre zuzuordnen sind. Anhand dieser Zahlen war es möglich, ein rechtes Maß zu haben, wenn über allgemeine Tendenzen gesprochen wurde. Dies wurde nicht getan, um die Ergebnisse bezüglich der Genres, die weniger Titel zählten, zu mindern, sondern um alle Elemente der Untersuchung zur Verfügung zu stellen. Als Nächstes wurde ein allgemeiner Überblick über die Ergebnisse geliefert. Nun scheint es so zu sein, dass eine allgemeine Tendenz vorhanden ist, Originaltitel beizubehalten. Dafür lassen sich mehrere Gründe anführen. Zum einen spielt die Globalisierung, die die heutige Welt prägt, eine wesentliche Rolle, zum anderen soll das Phänomen der globalen Vermarktung berücksichtigt werden, wobei viele Titel so formuliert werden, dass sie für den Markt verschiedener Länder problemlos angepasst werden können. Demzufolge hat die internationale Vernetzung zu einer breiteren Verbreitung des Originaltitels beigetragen, wobei englische Titel immer öfter bereits vor ihrem Export nach Italien bekannt geworden sind. Als letzter Punkt der Analyse wurden die Ergebnisse bezüglich der einzelnen Genres ausgewertet. Das Verhältnis zwischen jedem Genre und den Übersetzungsstrategien wurde durch eine Tortengrafik abgebildet und mittels Beispielen beleuchtet. Im Zentrum der Betrachtung standen die Erwartungen des Publikums und dessen Bedürfnisse. Insofern wurde sowohl die Rolle des Merchandisings als auch diejenige des Marketings thematisiert, wobei diese ökonomischen Zwänge eng mit den Erfordernissen und Wünschen der ZuschauerInnen verbunden sind.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass ein bestimmtes Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie besteht, wobei das Genre die bei einem Titel angewandte Übersetzungsstrategie beeinflusst.

Es wäre interessant gewesen, einen parallelen Vergleich durchzuführen und die Übersetzung dieser 360 Titel in eine andere Sprache zu analysieren. Dadurch würde die Forschungsmöglichkeit bestehen zu untersuchen, ob die allgemeine Tendenz, Titel im Original beizubehalten, nur in der italienischen Kultur so ausgeprägt ist oder ob sie zum Beispiel auch in der deutschen oder französischen Kultur – also in Ländern, die wie Italien sehr viel synchronisieren – vorherrschend ist.

6. Bibliografie

Primäre Literatur:

Filmdatenbanken:

www.film.it
www.imdb.com
www.mymovies.it

Lexika und Enzyklopädie:

www.duden.de
www.treccani.it
www.urbandictionary.com
www.wikipedia.org
www.wordreference.com

Sekundäre Literatur:

Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: BFI Publ.

Amendola, Alfonso. 2001a. MELÒ. Del tumultuoso divenire delle passion. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo Film*. Roma: Editori Riuniti, 129-162

Amendola, Alfonso/Frezza Gino. 2001b. DRAMMA. Forza e squilibri di un trans-genere. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 163-196

Bignell, Jonathan. 1997. *Media semiotics: an introduction*. Manchester: Manchester Univ. Press

Bouchehri, Regina. 2008. *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Berlin: Frank & Timme

Bourget, Jean-Loup. 2003. *Avventura, Cinema D'*. In :
[http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-d-avventura_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-d-avventura_(Enciclopedia_del_Cinema)/), Stand:
18.02.2013

Brancato, Sergio/Denunzio, Sergio/Frezza, Gino. 2001a. COMICO E COMMEDIA. Corpi e mutamenti. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 65-84

- Brancato, Sergio. 2001b. FANTASTICO E FANTASCIENZA. Le icone della macchina. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 277-296
- Brunetta, Giampiero. 2003. *Guida alla storia del cinema italiano*. Torino: Einaudi
- Calleri, Daniela. 1987. Il mondo parlato dei bambini. In: *Italiano e oltre 2*. Firenze: La Nuova Editrice, 5-7
- Campari, Roberto. 2003. *Generi cinematografici*. In: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-d-avventura_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-d-avventura_(Enciclopedia_del_Cinema)/), Stand: 18.02.2013
- Castellano, Alberto. 2001. GUERRA. Nemici visibili e invisibili. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 197-220
- Chandler, Daniel. 2009. *Eine Einführung in die Genretheorie*. In: http://molochronik.antville.org/static/molochronik/files/chandler_genre.pdf, Stand: 18.02.2013
- Chiacchiari, Federico. 2003. *Horror*. In: [http://www.treccani.it/enciclopedia/horror_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/horror_(Enciclopedia_del_Cinema)/), Stand: 18.02.2013
- Ciotta, Mariuccia. 2001. CARTOON. Walt Disney, il ragazzo che vola. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 325-336
- Delabatista, Dirk. 1989. *Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics*. Babel 35:4, 193–218
- Delabastita, Dirk. 1999. *There's a double tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- Di Luoffo, Antonella. 2009. *Didattica Televisiva: Esibizione dell'Intimità dalla Tv Verità ai Reality Show*. In: <http://www.psicolab.net/2009/didattica-televisiva-esibizione-intimita-tv-verita-reality-show/>, Stand: 16.12.2013
- Eco, Umberto. 2012. *Il nome della Rosa*. Milano: Bompiani

- Esposito, Lorenzo. 2001a. MUSICAL. Hollywood nella quarta dimensione. In: Frezza, Sergio (ed.) *Fino all'ultimo Film*. Roma: Editori Riuniti, 111-128
- Esposito, Lorenzo/Frezza, Gino. 2001b. AVVENTURA. L'avventura (del pensiero) nel cinema. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 23-38
- Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Studies. In: *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literatur and Communication*, 11:1
- Fairclough, Norman. 1995. *Media discourse*. London: Arnold
- Feuer, Jane. 1992. Genre study and television. In: Allen, Robert (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge, 138-159
- Grant, Barry Keith. 2007. *Film Genre. From Iconography to ideology*. London: Wallflower Press
- Guarnieri, Luigi. 2004. *Storico, Film*. In: [http://www.treccani.it/enciclopedia/film-storico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/film-storico_(Enciclopedia-del-Cinema)/), Stand 18.02.2013
- Hellwig, Peter. 1981. Titulus oder zum Zusammenhang von Titel und Texten. Titel sind ein Schlüssel zur Textlinguistik. In: Deterin, Klaus (Hg.) *Sprache erkennen und verstehen. Akten des 16. linguistischen Kolloquiums in Kiel 1981*, Band 2, Tübingen: Niemeyer, 157-167
- Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing
- Hoek, Leo. 1981. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye/Paris/New York: Mouton
- Holmes, James. 1994. *Translated! : Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Jakobson, Roman. 1971. Lingusitik und Poetik. In: Ihwe, Jens (hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik I*. Frankfurt/M.: Athenäum, 142-178
- Lefevere, André. 1985. Why Waste our Time on Rewrites. In: Hermans, Theo (hg.) *The Manipulation of Literature*. Beckenham: Croom Helm

- Lucchesi, Carmelo. 2011. *I generi cinematografici*. In: <http://carmelolucchesi.files.wordpress.com/2011/06/i-generi-cinematografici.pdf>, Stand: 18.02.2013
- Maiello, Fabio. 2001. ACTION MOVIE. Un genere vissuto pericolosamente. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 337-348
- Marani, Simona. 2001. HORROR. Sedotti e abbandonati. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 297-324
- Menelao, Veronica. 2001. THRILLER, POLIZIESCO, SPY STORY. Quando la visione si fa complice. In: Frezza, Gino (ed.) *Fino all'ultimo film*. Roma: Editori Riuniti, 221-234
- Neale, Stephen. 1980. *Genre*. London: British Film Institute
- Nida, Eugene A./Tabel, Charles R. 1969. *The theory and practice of [Biblical] translation*. Leiden: Brill
- Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen/Basel: Francke Verlag
- Nord, Christiane. 1992. *Titel, Text und Translation. Die Übersetzung von Titeln und Überschriften als Paradigma funktionaler Translation*. Wien: Habilitationsschrift
- Pacini, Francesca. 2006. *Sigilli di parole ovvero l'arte di titolare*. In: www.mestierediscrivere.com, Stand: 16.12.2013
- Phillips, Patrick. 1996. Genre, star and auteur: an approach to Hollywood cinema. In: Nelmes, Jill (Ed.) *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 121-166
- Prunč, Erich. 2011. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von der Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme
- Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation : wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Dissertation
- Reiss, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber Verlag

Rothe, Arnold. 1970. *Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur

Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) 2006. *Handbuch Translation. Zweite, verbesserte Auflage*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH

Santana, Belén. 2004. Humor verstehen vs. Humor übersetzen – Vom Regen in die „Taufe“. In: *Hermes* 33-2004, 45-70

Simmel, Georg. 1985. *La moda e altri saggi di cultura filosofica*. Milano: Longanesi

Sobchack, Thomas/Sobchack, Vivian. 2000. *An introduction to Film*. New York: Longman

Tudor, Andrew. 1973. *Theories of Film*. New York: Viking

Tognetti, Fabrizio. 2009. *Lost in translation, quelle strane traduzioni...* . In: <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/lost-in-translation-quelle-strane-traduzioni/385363>, Stand: 16.12.2013

Toury, Gideon. 1980. *In search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, Tel Aviv University.

Toury Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

Venturelli, Renato. *Biografico, film*. In:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/biografico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/biografico_(Enciclopedia-del-Cinema)/), Stand: 18.02.2013

Wells, Paul. 1996. The documentary form: personal and social ‘realities’. In: Nelmes, Jill (Ed.) *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 167-192

Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the dubbing glass : the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main/Wien: Lang

Wood, Robin. 1979. An introduction to the American Horror Film. In: Lippe, Richard/Wood, Robin (eds.) *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 7-28

Wulff, Hans Jürgen. 1985. *Zur Textsemiotik des Titels*. Münster: Moks Publikationen

Internet Quellen

^ahttp://www.cineconomy.com/2010/pdf/Rapporto_Cinema_2010.pdf

^b<http://www.filmsite.org>

^c<http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/melodrama.htm>

^d<http://www.boi.gov.ph/pdf/valuepropositions/Animation/Animation.pdf>^e

^e<http://www.economist.com/node/1124311>

^e<http://documentaryarchive.com>

^fwww.pacioli.net

^gec.europa.eu

^h<http://ilmondoin20pollici.wordpress.com/2012/12/24/i-10-programmi-tv-piu-visti-nel-2012/>

ⁱ<http://iltelevisionario.wordpress.com/2011/01/03/un-anno-di-ascolti-tv-nella-top-ten-la->

^l[disfatta-degli-azzurri-in-sudafrica-sanremo-e-il-fenomeno-saviano/](http://iltelevisionario.wordpress.com/2011/01/03/un-anno-di-ascolti-tv-nella-top-ten-la-disfatta-degli-azzurri-in-sudafrica-sanremo-e-il-fenomeno-saviano/)

^m<http://www.televisionando.it/articolo/la-top-10-dei-programmi-piu-visti-del-2009-video/20863/>

ⁿ<http://www.phrases.org.uk/meanings/when-in-rome-do-as-the-romans-do.html>

7. Anhang

Originaltitel	Jahr	Titel in Italien	Jahr	Genre	Ursprungsland	Übersetzungsstrategie	
9	2010		9	2010	Abenteuer	USA	Titelidentität
2012	2009		2012	2009	Science-Fiction	USA	Titelidentität
(500) Days of Summer	2009	(500) Giorni insieme		2009	Komödie	USA	Titelinnovation
12 Rounds	2009	12 Round		2009	Actionfilm	USA	Abwandlung
17 Again	2009	17 Again - Ritorno al liceo		2009	Komödie	USA	Erweiterung
4:44 Last Day on Earth	2011	4:44 Last Day on Earth		2011	Drama	USA	Titelidentität
A Boy Called Dad	2009	A Boy Called Dad		2009	Drama	UK	Titelidentität
A Christmas Carol	2009	A Christmas Carol		2009	Fantasy	USA	Titelidentität
A Good Old Fashioned Orgy	2011	A Good Old Fashioned Orgy		2011	Komödie	USA	Titelidentität
A Little Bit of Heaven	2011	Il mio angolo di paradiso		2011	Komödie	USA	Abwandlung
A Nightmare on Elm Street	2010	Nightmare		2010	Horror	USA	Erweiterung
A Serious Man	2009	A Serious Man		2009	Komödie	USA	Titelidentität
A Single Man	2009	A Single Man		2010	Drama	USA	Titelidentität
A Very Harold and Kumar 3D Christmas	2011	A Very Harold and Kumar 3D Christmas		2011	Komödie	USA	Titelidentität
Abduction	2011	Abduction - Riprenditi la tua vita		2011	Thriller	USA	Erweiterung
Adam	2009	Adam		2010	Drama	USA	Titelidentität
Adventurland	2009	Adventureland		2009	Komödie	USA	Titelidentität
African Cats	2011	African Cats - Il regno del coraggio		2011	Dokumentarfilm	USA	Erweiterung
Agora	2009	Agora		2010	Historienfilm	USA	Titelidentität
Alice in Wonderland	2010	Alice in Wonderland		2010	Abenteuer	USA	Titelidentität
Aliens in the Attic	2009	Alieni in soffitta		2009	Abenteuer	USA	Titelanalogie
All about Steve	2009	A proposito di Steve		2009	Komödie	USA	Abwandlung
Alvin and the Chipmunks: The Squeakquel	2009	Alvin Superstar 2		2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Amelia	2009	Amelia		2009	Biografie	USA	Titelidentität
An Education	2009	An Education		2010	Drama	UK	Titelidentität
Armored	2009	Blindato		2010	Actionfilm	USA	Titelanalogie
Arthur	2011	Arturo		2011	Komödie	USA	Titelanalogie
Arthur Christmas	2011	Il figlio di Babbo Natale		2011	Zeichentrickfilm	USA	Titelinnovation
Astro Boy	2009	Astro Boy		2009	Zeichentrickfilm	USA	Titelidentität
At the End of	2011	At the End of		2011	Actionfilm	USA	Erweiterung

the Day		the Day - Un giorno senza fine				
Avatar	2009	Avatar	2010	Fantasy	USA	Titelidentität
Away we go	2009	American Life	2010	Komödie	UK	Titelinnovation
Bad Teacher	2011	Bad Teacher - Una cattiva maestra	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Bandslam	2009	Bandslam - High School Band	2009	Komödie	USA	Erweiterung
Beginners	2010	Beginners	2011	Drama	USA	Titelidentität
Beyond a Reasonable Doubt	2009	Un alibi perfetto	2009	Krimi	USA	Titelinnovation
Big Mommas: Like Father, Like Son	2011	Big Mama: Tale padre tale figlio	2011	Actionfilm	USA	Abwandlung
Bitch Slap	2009	Bitch Slap - Le superdotate	2011	Actionfilm	USA	Erweiterung
Black Death	2010	Black Death - Un viaggio all'inferno	2011	Horror	UK	Erweiterung
Blood: The Last Vampire	2009	The last vampire - Creature dal buio	2009	Actionfilm	USA	Titelinnovation
Boogie Woogie	2009	Tradire è un'arte - Boogie Woogie	2009	Komödie	UK	Erweiterung
Bridesmaids	2011	Le amiche della sposa	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Brooklyn's Finest	2009	Brooklyn's Finest	2010	Drama	USA	Titelidentität
Brothers	2009	Brothers	2009	Drama	USA	Titelidentität
Brüno	2009	Bruno	2009	Komödie	USA	Abwandlung
Bunny & the Bull	2009	Bunny & the Bull	2010	Drama	UK	Titelidentität
Burlesque	2010	Burlesque	2011	Musical	USA	Titelidentität
Call of the Wild	2009	Il richiamo della foresta	2010	Abenteuer	USA	Titelanalogue
Capitalism: A Love Story	2009	Capitalism: A Love Story	2009	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Case 39	2009	Case 39	2009	Thriller	USA	Titelidentität
Cats & Dogs: the Revenge of Kitty Galore	2009	Cani & Gatti: La vendetta di Kitty	2010	Komödie	USA	Reduktion
Cedar Rapids	2011	Benvenuti a Cedar Rapids	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Cemetery Junction	2010	L'ordine naturale dei sogni	2010	Komödie	UK	Titelinnovation
Chatroom	2010	I segreti della mente	2011	Drama	USA	Titelinnovation
Cinema Verite	2011	Cinema Verite	2011	Biografie	USA	Titelidentität
Cirque du Freak: The Vampire's Assistant	2009	Aiuto vampiro	2010	Abenteuer	USA	Titelinnovation
City Island	2009	City Island	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Clash of the Titans	2010	Scontro fra titani	2010	Actionfilm	USA	Titelanalogue

Cloudy with a Chance of Meatballs	2009	Piovono polpette	2009	Zeichentrickfilm	USA	Titelinnovation
Con Artist	2009	Con Artist	2010	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Corked	2009	Corked	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Country Strong	2010	Country Strong	2011	Musical	USA	Titelidentität
Couples Retreat	2009	L'isola delle coppie	2009	Komödie	USA	Abwandlung
Crazy Heart	2009	Crazy Heart	2010	Musical	USA	Titelidentität
Crazy, Stupid, Love.	2011	Crazy, Stupid, Love.	2011	Komödie	USA	Titelidentität
Damsels in Distress	2011	Damsels in Distress - Ragazze allo sbando	2012	Komödie	USA	Erweiterung
Dark Horse	2011	Dark Horse	2011	Drama	USA	Titelidentität
Date Night	2010	Notte folle a Manhattan	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Daybreakers	2009	Daybreakers - L'ultimo vampiro	2010	Horror	USA	Erweiterung
Dear John	2010	Dear John	2010	Drama	USA	Titelidentität
Death at a funeral	2010	Il funerale è servito	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Despicable me	2010	Cattivissimo me	2010	Zeichentrickfilm	USA	Abwandlung
Devil	2010	Devil	2010	Horror	USA	Titelidentität
Diary of a Wimpy Kid	2010	Diario di una schiappa	2010	Komödie	USA	Titelanalogue
Did you hear about the Morgans?	2010	Che fine hanno fatto i Morgans?	2010	Komödie	USA	Abwandlung
Dinner for Schmucks	2010	A cena con un cretino	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
District 9	2009	District 9	2009	Science-Fiction	USA	Titelidentität
Dorian Gray	2009	Dorian Gray	2009	Drama	USA	Titelidentität
Dream House	2011	Dream House	2012	Drama	USA	Titelidentität
Drive	2011	Drive	2011	Krimi	USA	Titelidentität
Dylan Dog: Dead of Night	2010	Dylan Dog - Il film	2010	Horror	USA	Titelinnovation
Eat Pray Love	2010	Mangia prega ama	2010	Komödie	USA	Titelanalogue
Edge of Darkness	2009	Fuori controllo	2010	Thriller	USA	Titelinnovation
Everybody's fine	2009	Stanno tutti bene	2010	Drama	USA	Titelanalogue
Extraordinary Measures	2010	Misure straordinarie	2010	Drama	USA	Titelanalogue
Fair Game	2010	Fair Game - Caccia alla spia	2010	Drama	USA	Erweiterung
Fame	2009	Fame - Saranno Famosi	2009	Musical	USA	Erweiterung
Final Destination 5	2011	Final Destination 5	2011	Horror	USA	Titelidentität
Fish Tank	2009	Fish Tank	2010	Drama	UK	Titelidentität
Flypaper	2011	Le regole della truffa	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Footloose	2011	Footloose	2011	Musical	USA	Titelidentität
Four Lions	2010	Four Lions	2011	Komödie	UK	Titelidentität
Friday The 13th	2009	Venerdi' 13	2009	Horror	USA	Titelanalogue

Fright Night	2011	Fright Night - Il vampiro della porta accanto	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Frozen	2010	Frozen	2011	Drama	USA	Titelidentität
Funny people	2009	Funny people	2009	Komödie	USA	Titelidentität
Furry Vengeance	2009	Puzzole alla riscossa	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
G.I. Joe: The Rise of Cobra	2009	G.I. Joe: La nascita dei Cobra	2009	Actionfilm	USA	Titelanalogie
Gamer	2009	Gamer	2010	Science-Fiction	USA	Titelidentität
Garfield Pet Force	2009	Garfield il Supergatto	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
GasLand	2010	GasLand	2010	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Gentlemen Broncos	2009	Gentlemen Broncos	2010	Abenteuer	USA	Titelidentität
G-Force	2009	G-Force: superspie in missione	2009	Abenteuer	USA	Erweiterung
Ghost Bird	2009	Ghost Bird	2009	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Ghosts of Girlfriends Past	2009	La rivolta delle ex	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
Glee: The 3D Concert Movie	2011	Glee: The 3D Concert Movie	2011	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Going the Distance	2010	Amore a mille... miglia	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Grave Encounters	2011	ESP - Fenomeni paranormali	2011	Horror	USA	Titelinnovation
Great Directors	2009	Great directors	2010	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Green Zone	2010	Green Zone	2010	Thriller	USA	Titelidentität
Greenberg	2010	Lo stravagante mondo di Greenberg	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Grown Ups	2010	Un week-end da bamboccioni	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
H2Oil	2009	H2Oil	2009	Dokumentarfilm	UK	Titelidentität
Hachiko: a Dog's Tale	2009	Hachiko - il tuo migliore amico	2009	Drama	USA	Titelinnovation
Hall Pass	2011	Libera uscita	2011	Komödie	USA	Abwandlung
Halloween II	2009	Halloween 2	2009	Horror	USA	Abwandlung
Hanna	2011	Hanna	2011	Thriller	USA	Titelidentität
Hannah Montana: The Movie	2009	Hannah Montana: The Movie	2009	Komödie	USA	Titelidentität
Happily N'Ever After 2 Snow White - Another Bite @ the Apple	2009	Biancaneve e la vendetta degli 007 Nani	2009	Zeichentrickfilm	USA	Titelinnovation
Happy Feet Two	2011	Happy Feet 2	2011	Zeichentrickfilm	USA	Abwandlung
Harry Brown	2009	Harry Brown	2010	Thriller	UK	Titelidentität
Hesher	2009	Hesher è stato qui!	2010	Drama	USA	Erweiterung
Holy Water	2009	Holy water	2011	Komödie	UK	Titelidentität
Honey 2	2011	Honey 2 - Lotta ad ogni passo	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Hop	2011	Hop	2011	Komödie	USA	Titelidentität

Horrible Bosses	2011	Come ammazzare il capo e essere felici	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Hostel: Part III	2011	Hostel: Part III	2012	Horror	USA	Titelidentität
How to train your Dragon Howl	2010	Dragon Trainer	2010	Zeichentrickfilm	USA	Titelinnovation
	2010	Urlo	2010	Biografie	USA	Titelanalogie
Humpday	2009	Humpday – Un mercoledì ‘da sballo	2010	Komödie	USA	Erweiterung
I don't know how she does it	2011	Ma come fa a fare tutto?	2011	Komödie	USA	Abwandlung
I Hate Valentine's Day	2009	5 Appuntamenti per farla innamorare	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
I Love You Phillip Morris	2009	Colpo di fulmine - Il mago della truffa	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
I Love You, Beth Cooper	2009	Una Notte con Beth Cooper	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
Imagine That	2009	Immagina che	2009	Komödie	USA	Titelanalogie
Immortals	2011	Immortals	2011	Actionfilm	USA	Titelidentität
In the Electric Mist	2009	In the Electric Mist - L'occhio del ciclone	2009	Thriller	USA	Erweiterung
Inception	2010	Inception	2010	Actionfilm	USA	Titelidentität
Industrial Light & Magic: Creating the Impossible	2010	Industrial Light & Magic: Creating the Impossible	2011	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Inside Job	2010	Inside Job	2011	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Insidious	2010	Insidious	2011	Horror	USA	Titelidentität
Intruders	2011	Intruders	2011	Horror	USA	Titelidentität
Invictus	2009	Invictus	2010	Historienfilm	USA	Titelidentität
Iron Man 2	2010	Iron Man 2	2010	Abenteuer	USA	Titelidentität
It's Complicated	2009	E' complicato	2010	Komödie	USA	Titelanalogie
Jack Goes Boating	2010	Jack Goes Boating	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Jackass 3D	2010	Jackass 3D	2010	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Jane Eyre	2011	Jane Eyre	2011	Drama	UK	Titelidentität
Jennifer's Body	2009	Jennifer's Body	2009	Komödie	USA	Titelidentität
Johnny English Reborn	2011	Johnny English - La rinascita	2011	Komödie	USA	Abwandlung
Jonas Brothers: the 3d Concert Experience	2009	Jonas Brothers: the 3d Concert Experience	2009	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Julie & Julia	2009	Julie & Julia	2009	Biografie	USA	Titelidentität
Jumping the Broom	2011	Amore e altri guai	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Just Go with It	2011	Mia moglie per finta	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Just Wright	2010	Rimbalzi	2010	Komödie	USA	Titelinnovation

		d'amore				
Justin Bieber: Never Say Never	2011	Justin Bieber: Never Say Never	2011	Musical	USA	Titelidentität
Kaboom	2010	Kaboom	2011	Komödie	USA	Titelidentität
Knight & Day	2010	Innocenti Bugie	2010	Actionfilm	USA	Titelinnovation
Land of the Lost	2009	Land of the Lost	2009	Abenteuer	USA	Titelidentität
Larry Crowne	2011	L'amore all'improvviso - Larry Crowne	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Law Abiding Citizen	2009	Giustizia privata	2010	Krimi	USA	Titelinnovation
Leap Year	2010	Una proposta per dire di sì	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Leaves of Grass	2009	Fratelli in erba	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Legion	2009	Legion	2010	Fantasy	USA	Titelidentität
Letters to Juliet	2010	Letters to Juliet	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Life as We Know it	2010	Tre all'improvviso	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Life During Wartime	2009	Perdona e dimentica	2010	Drama	USA	Titelinnovation
Limitless	2011	Limitless	2011	Thriller	USA	Titelidentität
London Boulevard	2010	London Boulevard	2011	Krimi	USA	Titelidentität
London River	2009	London River	2010	Drama	UK	Titelidentität
Looking for Eric	2009	Il mio amico Eric	2009	Komödie	UK	Titelinnovation
Love happens	2009	Qualcosa di speciale	2010	Drama	USA	Titelinnovation
Machete	2010	Machete	2011	Actionfilm	USA	Titelidentität
Made in Dagenham	2010	We Want Sex	2010	Historienfilm	UK	Titelinnovation
Marmaduke	2010	Sansone	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Mega Shark Vs. Giant Octopus	2009	Mega Shark Vs. Giant Octopus	2010	Science-Fiction	USA	Titelidentität
Megamind	2010	Megamind	2010	Zeichentrickfilm	USA	Titelidentität
Michael Jackson's This Is It	2009	Michael Jackson's This Is It	2009	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Miss March	2009	Miss Marzo	2009	Komödie	USA	Titelanalogie
Monsters	2010	Monsters	2011	Science-Fiction	UK	Titelidentität
Monte Carlo	2011	Monte Carlo	2011	Komödie	USA	Titelidentität
Moon	2009	Moon	2009	Science-Fiction	USA	Titelidentität
Mr. Popper's Penguins	2011	I pinguini di Mr. Popper	2011	Komödie	USA	Titelanalogie
My bloody Valentine	2009	San Valentino di sangue	2009	Horror	USA	Erweiterung
My Sister's Keeper	2009	La custode di mia sorella	2009	Drama	USA	Titelanalogie
My Soul to Take	2010	My Soul to Take - Il cacciatore d'anime	2010	Horror	USA	Erweiterung
Nanny McPhee and the Big Bang	2010	Tata Matilda e il grande botto	2010	Fantasy	USA	Abwandlung
New Year's Eve	2011	Capodanno a New York	2011	Komödie	USA	Erweiterung

Night at the Museum: Battle of the Smithsonian	2009	Una notte al museo 2 - La Fuga	2009	Abenteuer	USA	Titelinnovation
Nine	2009	Nine	2010	Musical	USA	Titelidentität
Ninja Assassin	2009	Ninja Assassin	2009	Thriller	USA	Titelidentität
No Strings Attached	2011	Amici, amanti e...	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Not Easily Broken	2009	Cuori di vetro	2009	Drama	USA	Titelinnovation
Notorius	2009	Notorius B.I.G.	2009	Drama	USA	Erweiterung
Nowhere Boy	2009	Nowhere Boy	2010	Biografie	UK	Titelidentität
Old Dogs	2009	Daddy Sitter	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
One Day	2011	One Day	2011	Drama	USA	Titelidentität
Oranges and Sunshine	2010	Oranges and Sunshine	2010	Drama	UK	Titelidentität
Our Family Wedding	2010	Matrimonio in famiglia	2010	Komödie	USA	Titelanalogue
Pandorum	2009	Pandorum – L'universo parallelo	2010	Actionfilm	USA	Erweiterung
Paranormal Activity 2	2010	Paranormal Activity 2	2010	Horror	USA	Titelidentität
Paul Blart: Mall Cop	2009	Il superpoliziotto del supermercato	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
Pearl Jam Twenty	2011	Pearl Jam Twenty	2011	Dokumentarfilm	USA	Titelidentität
Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief	2010	Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo - Il ladro di fulmini	2010	Fantasy	USA	Abwandlung
Please Give	2010	Please Give	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Post Grad	2009	Laureata... e adesso?	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Precious	2009	Precious	2010	Drama	USA	Titelidentität
Predators	2010	Predators	2010	Actionfilm	USA	Titelidentität
Prince of Persia: The Sands of Time	2010	Prince of Persia: le sabbie del tempo	2010	Abenteuer	USA	Titelanalogue
Project Nim	2011	Project Nim	2012	Dokumentarfilm	UK	Titelidentität
Prom	2010	Prom - Ballo di fine anno	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Push	2009	Push	2009	Actionfilm	USA	Titelidentität
Puss in Boots	2010	Il gatto con gli stivali	2011	Zeichentrickfilm	USA	Erweiterung
Race to Witch Mountain	2009	Corsa a Witch Mountain	2009	Abenteuer	USA	Titelanalogue
Red Riding Hood	2011	Cappuccetto rosso sangue	2011	Horror	USA	Titelinnovation
Remember Me	2010	Remember Me	2010	Drama	USA	Titelidentität
Resident Evil: Afterlife	2010	Resident Evil: Afterlife	2010	Actionfilm	USA	Titelidentität
Robin Hood	2010	Robin Hood	2010	Abenteuer	USA	Titelidentität
S. Darko	2009	S. Darko	2009	Science-Fiction	USA	Titelidentität
Salt	2009	Salt	2010	Actionfilm	USA	Titelidentität
Saw VI	2009	Saw 6	2010	Horror	USA	Abwandlung

Scott Pilgrim vs. the World	2010	Scott Pilgrim vs. the World	2010	Actionfilm	USA	Titelidentität
Season of the Witch	2009	L'ultimo dei templari	2011	Abenteuer	USA	Titelinnovation
Secretariat	2010	Un anno da ricordare	2011	Drama	USA	Titelinnovation
Seeking Justice	2011	Solo per vendetta	2011	Drama	USA	Titelinnovation
Senna	2010	Senna	2011	Biografie	UK	Titelidentität
Sex and the City 2	2010	Sex and the City 2	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Shark Night 3D	2011	Shark Night - Il lago del terrore	2011	Horror	USA	Erweiterung
Shelter	2010	Shelter - Identità paranormali	2011	Horror	USA	Erweiterung
Sherlock Holmes	2009	Sherlock Holmes	2009	Krimi	UK	Titelidentität
She's Out of My League	2010	Lei è troppo per me	2010	Komödie	USA	Titelidentität
Shrek Forever After	2010	Shrek e vissero felici e contenti	2010	Zeichentrickfilm	USA	Abwandlung
Shutter Island	2010	Shutter Island	2010	Thriller	USA	Titelidentität
Somewhere	2010	Somewhere	2010	Drama	USA	Titelidentität
Sons of Cuba	2009	Sons of Cuba	2010	Dokumentarfilm	UK	Titelidentität
Sorority Row	2009	Patto di sangue	2009	Horror	USA	Titelinnovation
Spread	2009	Toy Boy	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
Stake Land	2010	Stake Land	2010	Horror	USA	Titelidentität
Stan Helsing	2009	Horror Movie	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Step Up 3D	2010	Step Up 3D	2010	Musical	USA	Titelidentität
Stone	2010	Stone	2010	Drama	USA	Titelidentität
Straw Dogs	2011	Cani di paglia	2011	Thriller	USA	Titelanalogie
StreetDance 3D	2010	StreetDance	2011	Drama	UK	Titelidentität
Sunshine Cleaning	2009	Sunshine Cleaning – La vita è uno sporco affare	2010	Komödie	USA	Erweiterung
Super	2010	Super - Attento crimine!!!	2011	Komödie	USA	Erweiterung
Surrogates	2009	Il mondo dei replicanti	2009	Actionfilm	USA	Titelinnovation
Survival of the Dead	2009	Survival of the Dead - L'isola dei sopravvissuti	2009	Horror	USA	Erweiterung
Takers	2010	Takers	2010	Krimi	USA	Titelidentität
Taking Woodstock	2009	Motel Woodstock	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
Tangled	2010	Rapunzel - L'intreccio della torre	2010	Zeichentrickfilm	USA	Titelinnovation
Tetro	2009	Segreti di famiglia	2009	Drama	USA	Titelinnovation
Tha Art of Getting By	2011	L'arte di cavarsela	2011	Drama	USA	Titelanalogie
The Afterlight	2009	The Afterlight	2010	Drama	USA	Titelidentität
The American	2010	The American	2010	Thriller	USA	Titelidentität
The A-Team	2010	A-Team	2010	Abenteuer	USA	Reduktion
The Awakening	2011	1921 - Il mistero di Rookford	2011	Horror	UK	Titelinnovation
The Back-Up	2010	Piacere, sono un	2010	Komödie	USA	Titelinnovation

Plan		po' incinta				
The Be All and End All	2009	The Be All and End All	2009	Komödie	UK	Titelidentität
The Blind Side	2009	The Blind Side	2010	Drama	USA	Titelidentität
The Bounty Hunter	2010	Il cacciatore di ex	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
The Box	2009	The Box	2010	Thriller	USA	Titelidentität
The Boys Are Back	2009	Ragazzi miei	2010	Drama	USA	Titelinnovation
The Change-Up	2011	Cambio vita	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
The City of your Final Destination	2009	Quella sera dorata	2010	Drama	USA	Titelinnovation
The Company Men	2010	The Company Men	2010	Drama	USA	Titelidentität
The Conspirator	2010	The Conspirator	2011	Drama	USA	Titelidentität
The Cove	2009	The cove - La baia dove muoiono i delfini	2009	Drama	UK	Erweiterung
The Craziest	2010	La città verrà distrutta all'alba	2010	Horror	USA	Titelinnovation
The Damned United	2009	Il maledetto united	2010	Drama	UK	Titelanalogie
The Decoy Bride	2011	Una sposa in affitto	2011	Komödie	UK	Titelinnovation
The Disappearance of Alice Creed	2009	La scomparsa di Alice Creed	2010	Thriller	UK	Titelanalogie
The End of The Line	2009	The End of The Line	2009	Dokumentarfilm	UK	Titelidentität
The Expendables	2010	I mercenari - The Expendables	2010	Actionfilm	USA	Erweiterung
The Extra Man		Un perfetto gentiluomo	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
The Fantastic Mr. Fox	2009	Fantastic Mr. Fox	2010	Zeichentrickfilm	USA	Reduktion
The Fighter	2010	The Fighter	2011	Drama	USA	Titelidentität
The Final Destination	2009	The Final Destination 3D	2010	Horror	USA	Erweiterung
The Forgiveness of Blood	2011	La faida	2012	Drama	USA	Titelinnovation
The Fourth Kind	2009	Il quarto tipo	2010	Thriller	USA	Titelanalogie
The Ghostwriter	2010	L'uomo nell'ombra	2010	Thriller	USA	Abwandlung
The Hangover	2009	Una notte da leoni	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
The Haunting in Connecticut	2009	Il Messaggero	2009	Horror	USA	Titelinnovation
The Hole	2009	The Hole in 3D	2010	Horror	USA	Erweiterung
The Ides of march	2009	Le idi di marzo	2011	Drama	USA	Titelanalogie
The Inbetweeners	2011	Finalmente maggiorenni	2012	Komödie	UK	Titelinnovation
The Infidel	2010	Infedele per caso	2010	Komödie	UK	Erweiterung
The Informant!	2009	The Informant!	2009	Drama	USA	Titelidentität
The	2009	The	2009	Thriller	USA	Titelidentität

International		International				
The Invention of Lying	2009	Il primo dei bugiardi	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
The Joneses	2009	The Joneses	2010	Drama	USA	Titelidentität
The Karade Kid	2010	The Karade Kid - La leggenda continua	2010	Actionfilm	USA	Erweiterung
The Killer Inside Me	2010	The Killer Inside Me	2010	Krimi	USA	Titelidentität
The Last Airbender	2010	L'ultimo dominatore dell'aria	2010	Abenteuer	USA	Titelinnovation
The Last Song	2010	The Last Song	2010	Drama	USA	Titelidentität
The Lion King 3D	2011	Il re leone 3D	2011	Zeichentrickfilm	USA	Titelanalogue
The Losers	2010	The Losers	2010	Actionfilm	USA	Titelidentität
The Lovely Bones	2009	Amabili resti	2009	Fantasy	USA	Abwandlung
The Marc Pease Experience	2009	Un microfono per due	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
The Mechanic	2011	Professione assassino	2011	Actionfilm	USA	Titelinnovation
The Men Who Stare at Goats	2009	L'uomo che fissa le capre	2009	Historienfilm	USA	Abwandlung
The Messenger	2009	Oltre le regole	2009	Drama	USA	Titelinnovation
The Next Three Days	2010	The next three days	2011	Krimi	USA	Titelidentität
The Oranges	2011	Scusa, mi piace tuo padre	2012	Komödie	USA	Titelinnovation
The Other Guys	2010	I poliziotti di riserva	2010	Actionfilm	USA	Titelinnovation
The Princess and The Frog	2009	La principessa e il ranocchio	2009	Zeichentrickfilm	USA	Titelanalogue
The Private Lives of Pippa Lee	2009	Le vite private di Pippa Lee	2009	Drama	USA	Titelanalogue
The Proposal	2009	Ricatto d'amore	2009	Komödie	USA	Titelinnovation
The Road	2009	The Road	2010	Abenteuer	USA	Titelidentität
The Roommate	2011	The Roommate - Il terrore ti dorme accanto	2011	Horror	USA	Erweiterung
The Social Network	2010	The Social Network	2010	Biografie	USA	Titelidentität
The Soloist	2009	Il solista	2010	Musical	USA	Titelanalogue
The Sorcerer's Apprentice	2010	L'apprendista stregone	2010	Fantasy	USA	Titelanalogue
The Special Relationship	2010	I due presidenti	2010	Drama	UK	Titelinnovation
The Switch	2010	Due cuori e una provetta	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
The Taking of Pelham 1 2 3	2009	Pelham 1 2 3 - Ostaggi in Metropolitana	2009	Thriller	USA	Titelinnovation
The Tempest	2010	The Tempest	2010	Komödie	USA	Titelidentität
The Tourist	2010	The Tourist	2010	Thriller	USA	Titelidentität
The Town	2009	The Town	2010	Krimi	USA	Titelidentität
The Twilight Saga: New Moon	2009	The Twilight Saga: New Moon	2009	Fantasy	USA	Titelidentität
The Uninvited	2009	The Uninvited	2009	Drama	USA	Titelidentität

The Wolfman	2010	Wolfman	2010	Horror	USA	Reduktion
The young Victoria	2009	The young Victoria	2010	Biografie	UK	Titelidentität
Thor	2011	Thor	2011	Fantasy	USA	Titelidentität
Thw Sunset Limited	2011	The Sunset Limited	2011	Drama	USA	Titelidentität
Tinker Bell and the Lost Treasure	2009	Trilli e il tesoro perduto	2009	Zeichentrickfilm	USA	Titelanalogie
Tomorrow, When the War Began	2010	Il domani che verrà - The tomorrow series	2011	Actionfilm	USA	Titelinnovation
Too Big to Fail	2011	Too Big to Fail - Il crollo dei giganti	2011	Drama	USA	Erweiterung
Tooth Fairy	2010	L'acchiappadenti	2010	Fantasy	USA	Titelinnovation
Toy Story 3	2010	Toy Story 3 - La grande fuga	2010	Zeichentrickfilm	USA	Erweiterung
Transformers: Revenge of the Fallen	2009	Transformers: La vendetta del caduto	2009	Abenteuer	USA	Titelanalogie
Tron: Legacy	2010	Tron: Legacy	2010	Fantasy	USA	Titelidentität
Trust	2010	Trust	2011	Drama	USA	Titelidentität
Tyrannosaur	2011	Tirannosauro	2012	Drama	USA	Titelanalogie
Unknown	2011	Unknown - Senza identità	2011	Thriller	USA	Erweiterung
Unstoppable	2010	Unstoppable - Fuori controllo	2010	Actionfilm	USA	Erweiterung
Up	2009	Up	2009	Zeichentrickfilm	USA	Titelidentität
Up in the Air	2009	Tra le nuvole	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Valentine's Day	2010	Appuntamento con l'amore	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Valhalla Rising	2009	Valhalla Rising - Il regno di sangue	2009	Actionfilm	UK	Titelidentität
Vampires Suck	2010	Mordimi	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Vanishing on 7th Street	2010	Vanishing on 7th Street	2011	Thriller	USA	Titelidentität
Waiting for 'Superman'	2010	Waiting for Superman	2010	Dokumentarfilm	USA	Abwandlung
Wall Street: Money Never Sleeps	2010	Wall Street - Il denaro non dorme mai	2010	Drama	USA	Titelanalogie
Warrior	2011	Warrior	2011	Drama	USA	Titelidentität
Waste Land	2010	Waste Land	2012	Dokumentarfilm	UK	Titelidentität
Water for Elephants	2011	Come l'acqua per elefanti	2011	Drama	USA	Erweiterung
Weekend	2011	Weekend	2011	Drama	UK	Titelidentität
Whatever Works	2009	Basta che funzioni	2009	Komödie	USA	Titelanalogie
When in Rome	2009	La fontana dell'amore	2010	Komödie	USA	Titelinnovation
Where the Wild Things Are	2009	Nel paese delle creature selvagge	2009	Abenteuer	USA	Abwandlung
Wild Target	2009	Wild target	2010	Actionfilm	UK	Titelidentität
Win Win	2011	Mosse vincenti	2011	Komödie	USA	Titelinnovation
Winnie the Pooh	2011	Winnie the Pooh - Nuove avventure nel	2011	Zeichentrickfilm	USA	Erweiterung

		Bosco dei Cento Acri				
Winter's Bone	2010	Un gelido inverno	2011	Drama	USA	Titelinnovation
X-Men Origins: Wolverine	2009	X-Men Le Origini: Wolverine	2009	Actionfilm	USA	Erweiterung
Year One	2009	Anno Uno	2009	Komödie	USA	Titelanalogie
You Again	2010	Ancora tu!	2011	Komödie	USA	Abwandlung
Your Highness	2011	Sua maestà	2011	Komödie	USA	Titelanalogie
Zombieland	2009	Benvenuti a Zombieland	2010	Komödie	USA	Erweiterung
Zookeeper	2011	Il signore dello zoo	2011	Komödie	USA	Titelinnovation

Abstract (deutsch)

Der Titel der vorliegenden Masterarbeit lautet: Die Übersetzung von Filmtiteln in Italien: das Verhältnis zwischen Genre und Übersetzungsstrategie. Im Zuge dieser Arbeit werden 360 englische Filmtitel und deren jeweilige italienische Übersetzungen, die im Zeitraum 2009 bis 2011 in den USA und in England produziert und nach Italien exportiert wurden, untersucht. Die Arbeit hat die Beantwortung der folgenden Fragen zum Ziel: Inwieweit beeinflusst das Filmgenre die Übersetzungsstrategie bei Filmtiteln in Italien? Sind allgemeine Tendenzen bzw. Normen erkennbar?

Die vorliegende Arbeit weist zwei Teile auf: einen theoretischen und einen empirischen. Im Laufe des theoretischen Teils wird eine Reihe teilweise höchst unterschiedlicher Theorieansätze erläutert. Der Schwerpunkt des theoretischen Rahmens liegt auf der Betrachtung des Ansatzes der Descriptive-Translation-Studies-Schule. In diesem Zusammenhang werden außerdem der Beitrag von Toury und die Polysystemtheorie von Evan-Zohar einer Analyse unterzogen. Darüber hinaus gilt es, den Begriff „Titel“ und dessen Formen und Funktionen genauer zu untersuchen. Danach wird ein Forschungsüberblick über die möglichen Übersetzungsstrategien von Filmtiteln angeboten, bevor auf das Konzept des Genres eingegangen wird.

Der empirische Teil widmet sich der Analyse des Korpus-Materials mithilfe des Modells von Regina Bouchehri. Dieses Modell, das sechs verschiedene Übersetzungsstrategien aufweist – Titelidentität, Titelanalogie, Titelinnovation, Abwandlung, Reduktion und Erweiterung –, wird auf alle übersetzten Titel angewandt. Als Nächstes wird berechnet, wie viele Titel eines bestimmten Genres eine der erwähnten Übersetzungsstrategien aufweisen. Die Ergebnisse und die Antwort der Forschungsfragen werden mittels Tortengrafik präsentiert. Anhand der Abbildungen werden für die Analyse relevante Beispiele angeführt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass eine allgemeine Tendenz – und zwar die Beibehaltung des Originaltitels in der italienischen Fassung – stark dominant ist. Dafür gibt es mehrere Gründe, die im Zuge der Arbeit herausgearbeitet werden. Hierbei spielen die Globalisierung und die internationale Vernetzung, die unsere Welt und unser alltägliches Leben beeinflussen, eine wesentliche Rolle.

In der Recherche wurde festgestellt, dass ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem Genre und der jeweils überwiegend zur Anwendung kommenden Übersetzungsstrategie vorherrschend ist.

Abstract (English)

The title of this paper is: The translation of movies titles in Italy - The relation between genre and translation strategy-. The primary purpose of this thesis is to find the answer to the following questions: How far does the movie genre influence the translation of movies titles in Italy? Are general tendencies identifiable? The thesis examines 360 English movies titles produced between 2009 and 2011 in the US and in UK, and their Italian translation after being exported.

The paper is divided into two parts: a theoretical and an empirical one. The research starts by taking a closer look at a large number of different theoretical approaches. The theoretical translational framework will be focusing on the approach of the Descriptive Translation Studies whereby both the contribution of Toury with “his norms” and the Polysystem-theory of Even-Zohar will be elucidated thoroughly. The thesis will then investigate the term “Title” and its forms and functions whereby a literature review about the potential translation strategies when it comes to titles translation will be illustrated. Finally, the last theoretical issue will direct its attention to the general concept of “genre”.

The empirical part will focus on the analysis of the corpus of this paper with the help of the Regina Bouchehri’s model. This model, which displays six different strategies – title identity, title analogy, title innovation, alteration, reduction and extension -, will be applied on all the translated titles. The thesis will then calculate how many titles of a particular movie genre display one of the mentioned translation strategies. The results and the answers of the research questions will be presented by use of pie charts. Some relevant examples will then be given according to the charts.

In conclusion, this thesis argues that a general tendency - the preservation of the original title for the Italian version of the movie - is strongly dominant. Several reasons demonstrating this phenomenon will be outlined throughout the course of this paper. The globalization and the national network which shape our society and our daily life play undoubtedly an essential part.

These results suggest that there is a certain relation between a movie genre and the translation strategy applied to translate a movie title of this genre.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Nachname: Giulia Erica Deò
Geburtsdatum: 22. Oktober 1986
Geburtsort: Mailand, Italien
Staatsangehörigkeit: Italienisch

Schulausbildung

Seit 2010 Masterstudium „Literatur- und Medienübersetzen“ an der Universität Wien

März 2009 (Abschluss) Abschluss des Bachelorstudiums „Interpretariato e comunicazione“ (dt. Dolmetschen und Kommunikation) an der Universität IULM in Mailand: „Libera Università di Lingue e Comunicazione“

Juli 2005 (Matura) Matura am neusprachlichen Gymnasium „Liceo Linguistico A. Manzoni“, in Mailand

Zusätzliche Studien

2008 Universität IULM in Mailand: „Libera Università di Lingue e Comunicazione“, Audiovisuelles Übersetzen

2006 – 2007 Karl-Franzens-Universität Graz, Auslandsjahr als Erasmus Studentin

Berufserfahrung

2007 – Heute Agentur e20, Phonema-Agentur und Impacts, in Mailand und in Wien, Messehostess und Dolmetscherin

März 2013 – November 2013 Vienna-Concert, in Wien, Webeditorin – Webübersetzerin (Eng/De – It) für die Webseite www.vienna-concert.com

Oktober 2012 – Heute Nachhilfelehrerin für Italienisch bei dem Institut „Lernen mit Freude“, Wien

November 2011	Italienisches Kulturinstitut, Wien, Mitübersetzerin und offizielle Präsentation des Buches „Storia della mia gente“ des Strega-Preisträgers, Edoardo Nesi
Januar 2008 – September 2010	Novasoft AG, in Mailand, web marketing und Übersetzungen (dt und eng > it, it > eng)
21. April 2010 – 14. Juni 2010	Herzog, Agenzia Letteraria (Literaturagentur), in Mailand, Praktikum als Literaturübersetzerin (dt > it)

Weitere Kenntnisse

Sprachkenntnisse:	Italienisch (Muttersprache) Deutsch (C2) Englisch (C2) Französisch (Sprachzentrum Wien Zertifikat A2) Niederländisch (Niveau A1)
-------------------	--