



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Problematik der Untertitelung am Beispiel  
ausgewählter Kulturspezifika im Film“

Verfasserin

Michaela Wurzenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Französisch

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Heinrich Stiehler



## **Dankesworte**

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinen lieben Eltern bedanken, ohne deren moralische und finanzielle Unterstützung die Beendigung dieses Studiums nicht möglich gewesen wäre. Danke.

Außerdem bedanke ich mich bei meiner Schwester Nicole, sowie bei meinen Freundinnen und Studienkolleginnen Ilse, Anna-Maria, Sabi und Steffi für das Korrekturlesen, die Beratung und das Feedback meiner Arbeit. Danke, Mädels.

Je veux exprimer mes remerciements à mon amour Issa, d'avoir lu et corrigé l'analyse et le résumé en français. Merci chéri.



## Inhalt

<b>0</b>	<b>Einleitung.....</b>	<b>9</b>
1	Translationstheoretische Grundlagen.....	11
1.1	Die allgemeine Translationstheorie nach Hans J. Vermeer und Katharina Reiß.....	11
1.2	Die Skopostheorie.....	13
1.2.1	Äquivalenz und Adäquatheit.....	16
1.2.2	Kohärenz.....	18
1.3	Exkurs: Übersetzungstheorien in Frankreich.....	20
1.3.1	Historischer Einblick in die Entwicklung der Übersetzungstheorien.....	20
1.3.1.1	13./14. Jahrhundert: Nicolas Oresme und Pierre Bersuire...	20
1.3.1.2	15./16. Jahrhundert: Etienne Dolet und Joachim du Bellay..	22
1.3.1.3	17./18. Jahrhundert: Mme. Dacier, Antoine Houdar de la Motte und <i>Les belles infidèles</i> .....	26
1.3.1.4	19. Jahrhundert: Friedrich Schleiermacher.....	28
1.3.2	Gegenwart: 20. Jahrhundert.....	30
1.3.2.1	Edmond Cary.....	30
1.3.2.2	Jacques Derrida: Dekonstruktion und Unübersetzbarkeit...	32
1.3.2.3	Jean-René Ladmiral: <i>sourciers et ciblistes</i> .....	35
<b>2</b>	<b>Audiovisuelle Translation (AVT).....</b>	<b>37</b>
2.1	Einführung.....	37
2.2	Filmübertragungsmethoden.....	38
2.2.1	Synchronisation.....	38
2.2.2	Voice-Over.....	41
2.3	Untertitelung - Ein spezieller Übertragungsmodus.....	42
2.3.1	Begriffsbestimmung <i>Untertitelung</i> bzw. <i>Untertitel</i> .....	42
2.3.2	Die Anfänge der Untertitelung und die historische Entwicklung der technischen Übertragungsmöglichkeiten...	44

2.3.3	Formale Aspekte der Untertitelung.....	46
2.3.3.1	Platz- und Zeitproblem.....	46
2.3.3.2	Timing & Fade-In/Fade-Out.....	47
2.3.3.3	Standzeit & Layout der Untertitel.....	48
2.4	Vor- und Nachteile der Untertitelung und Synchronisation...	49
2.5	Übersetzungsprobleme bei der Untertitelung.....	52
2.6	Übersetzungsstrategien.....	54
<b>3</b>	<b>Kultur und Untertitelung.....</b>	<b>57</b>
3.1	Was ist Kultur?.....	57
3.2	Kulturkompetenz des_ der Translators_in.....	60
3.3	Zur Übersetzung von Kulturspezifika.....	64
3.3.1	Allgemeine Begriffsdefinition.....	64
3.3.2	Translationsstrategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente.....	68
<b>4</b>	<b>Untersuchung der Kulturspezifika in <i>La Haine</i> und <i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>.....</b>	<b>77</b>
4.1	Kurzbeschreibung der Filme.....	77
4.1.1	<i>La Haine</i> von Mathieu Kassovitz.....	77
4.1.2	<i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> von Jean-Pierre Jeunet.....	78
4.1.3	Wahl der Filme.....	79
4.2	Analyse ausgewählter Kulturspezifika und dabei angewandte Übersetzungsstrategien in <i>La Haine</i> .....	80
4.2.1	Kulturgüter.....	80
4.2.1.1	Sprache als besondere Form des Kulturguts.....	80
4.2.1.1.1	Schimpfwörter und Kraftausdrücke.....	80
4.2.1.1.2	<i>Verlan et à l'envers</i> .....	82
4.2.1.1.3	Idiomatik.....	84
4.2.1.1.3.1	Idiomatische Wendungen.....	84
4.2.1.1.3.2	Wortspiele.....	85

4.2.1.1.3.3	Reime.....	86
4.2.1.2	Lieder.....	87
4.2.2	Lebensgewohnheiten.....	88
4.2.2.1	Lebensmittel.....	88
4.2.2.2	Bildung.....	90
4.2.2.3	Eigennamen.....	90
4.2.3	Geschichte.....	92
4.3	Analyse ausgewählter Kulturspezifika und dabei angewandte Übersetzungsstrategien in <i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> .....	93
4.3.1	Kulturgüter.....	93
4.3.1.1	Sprache als besondere Form des Kulturguts: Idiomatik.....	93
4.3.1.1.1	Idiomatische Wendungen.....	93
4.3.1.1.2	Wortspiele.....	97
4.3.1.1.3	Reime.....	99
4.3.1.1.4	Witze.....	101
4.3.2	Lebensgewohnheiten.....	102
4.3.2.1	Lebensmittel.....	102
4.3.2.2	Eigennamen.....	103
4.3.3	Sonstige kulturspezifische Auffälligkeiten.....	106
<b>5</b>	<b>Zusammenfassung und Fazit.....</b>	<b>109</b>
<b>6</b>	<b>Résumé en langue française.....</b>	<b>113</b>
6.1	Introduction.....	113
6.2	Les principes de la théorie de traduction: La théorie du <i>skopos</i> .....	114
6.2.1	Équivalence et adéquation.....	115
6.2.2	Cohérence.....	116
6.3	Digression sur les théories de traduction en France.....	117
6.4	La traduction audiovisuelle.....	118
6.5	Culture et sous-titrage.....	121

6.6	Analyse des éléments culturels dans les films <i>La Haine</i> et <i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> “ et conclusion.....	123
<b>7</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>126</b>
7.1	Literaturverzeichnis.....	126
7.2	Internetressourcen.....	133
7.3	Abbildungsverzeichnis.....	134
7.4	Film & DVD.....	134
	Curriculum Vitae.....	136

## 0 Einleitung

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den translatorischen und den kulturellen Perspektiven bei der audiovisuellen Translation auseinander. Im Mittelpunkt der Arbeit steht dabei die Untertitelung im Film und die damit verbundene Problematik bei der Übersetzung von Kulturspezifika sowie die eingesetzten Übersetzungsstrategien. Anhand einer empirischen Untersuchung am Beispiel der Filme *La Haine* von Mathieu Kassovitz und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von Jean-Pierre Jeunet werde ich sowohl die kulturellen Eigenheiten als auch die Übersetzungsstrategien aufzeigen und analysieren.

Im ersten Kapitel der Arbeit werden zunächst Grundfragen der Translationstheorie beantwortet. Ich beziehe mich dabei konkret auf die allgemeine Translationstheorie nach Hans J. Vermeer und Katharina Reiß, die auch als theoretische Grundlage meiner Arbeit dient. Diese Theorie ist von der Skopostheorie geprägt, welche das Ziel und den Zweck einer Übersetzung eine besonders wichtige Stelle zuspricht und damit die Translation als eine Sondersorte des kulturellen Transfers in den Mittelpunkt rückt. Danach folgt ein Exkurs in das Thema *Übersetzungstheorien in Frankreich*. Dieser Exkurs ist eine Zusammenführung der wichtigsten Übersetzungstheorien in Frankreich seit dem 13. Jahrhundert bis heute und zeigt auf, wie sich die Theorien entwickelt und im Laufe der Zeit verändert haben.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der audiovisuellen Translation und stellt die verschiedenen Formen der Sprachübertragung vor, wobei das Hauptaugenmerk auf die Untertitelung gelegt wird. Des Weiteren werden geschichtliche Hintergründe, formale und praktische Anforderungen an die Untertitelung aufbereitet und diskutiert.

Im dritten und vorletzten Kapitel wird ein Bezug zwischen dem Kulturbegriff und der Untertitelung hergestellt. Dabei wird neben einem Definitionsversuch von Kultur auch auf die Kulturkompetenz des\_der Untertitlers\_in eingegangen. Ausgehend von einer Definition der Kulturspezifika speziell im Film soll anschließend in den empirischen Teil der Arbeit übergeleitet

werden, indem verschiedene Übersetzungsstrategien vorgestellt werden, die bei der Untertitelung von kulturspezifischen Elementen von Nöten sind.

Anhand dieser Übersetzungsstrategien wird im letzten Teil der Arbeit eine Analyse der Kulturspezifika von zwei verschiedenen französischen Spielfilmen vorgenommen: *La Haine* von Mathieu Kassovitz und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von Jean-Pierre Jeunet. Konkrete Beispiele sollen dabei zeigen, worin die Schwierigkeit der Übersetzung von Kulturspezifika liegt und welche Methoden angewendet werden, um die jeweiligen Probleme zu lösen.

Der Schlussteil bietet eine Zusammenfassung der Ergebnisse und Beobachtungen in deutscher und französischer Sprache um festzustellen, ob und wenn ja, welche Schwierigkeiten bei der Untertitelung von Filmen entstehen können.

# 1 Translationstheoretische Grundlagen

## 1.1 Die allgemeine Translationstheorie nach Hans J. Vermeer und Katharina Reiß

*„Translation ist eine Sondersorte des kommunikativen Handelns, welches kulturspezifisch ist. So ist Übersetzen ein kultureller Transfer. Oberster Primat ist der funktionale Zweck. Die Skopostheorie sieht im Translat ein Informationsangebot in der Zielkultur über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur. Wichtiger als die Nähe zwischen Ausgangs- und Zieltext ist die kulturspezifische Kohärenz des Translats.“<sup>1</sup>*

Übersetzen und Dolmetschen werden bei Vermeer unter dem Oberbegriff Translation zusammengefasst. Übersetzen ist demnach „diejenige Translation (...) bei der Ausgangs- und Zieltext zugleich als Ganze und ihren Teilen präsent bleiben, so daß [sic!] die Translation bzw. ihr Resultat für und durch den Übersetzer (!) korrigierbar bleibt bzw. beide korrigierbar bleiben.“<sup>2</sup> Weiters ist Dolmetschen „diejenige Translation (...) bei der diese Handlung bzw. ihr Resultat durch den Dolmetscher (!) nicht korrigierbar bleibt“<sup>3</sup>. Mit anderen Worten sieht Vermeer den Unterschied zwischen den zwei Arten der Übersetzung darin, ob der\_ Translator\_in sie korrigieren kann (Übersetzen) oder nicht (Dolmetschen). In weiterer Folge möchte sich Vermeer nicht nur auf die schriftliche Übersetzung eines schriftlich fixierten Textes<sup>4</sup> beschränken, sondern er stellt den Versuch dar, Translation in einem weiteren Zusammenhang zu sehen: Translation soll nicht-sprachliches Handeln und Kunstsprachen umfassen. An dieser Stelle bringt Vermeer eine grundlegende These hervor: Translation ist eine Sondersorte des kulturellen Transfers. In diesem Zusammenhang spielen die Handlung sowie die Kommunikation eine wichtige Rolle. Als Handlung wird dabei nur jene Interaktion bezeichnet, die eine bestimmte Absicht verfolgt. Interaktion kann dabei nicht nur zwischen Menschen stattfinden, sondern auch zwischen zwei aufeinander wirkenden

---

<sup>1</sup> Stolze, Radegundis. Übersetzungstheorien: Eine Einführung. Narr Francke Attempto Verlag: 1994, 2008[5], S. 169.

<sup>2</sup> Vermeer, Hans J./Reiß, Katharina. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Max Niemayer Verlag: Tübingen, 1984, 1991[2], S. 8.

<sup>3</sup> ebd. S. 8.

<sup>4</sup> ebd. S. 13.

Gegenständen.<sup>5</sup> Ammann bezeichnet diese Interaktion als *intentionale Interaktion*<sup>6</sup>. Weiters definiert Ammann die Kommunikation als eine Sondersorte von Handlung, also von intentionaler Interaktion. Die Kommunikation ist die Basis menschlichen Verhaltens und setzt sich aus Zeichen zusammen, die nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern auch auf physischer Ebene (wortloses Lächeln, jemandem statt einer Antwort den Rücken zudrehen) funktionieren.<sup>7</sup>

Bei Vermeer stehen der Ausgangs- und der ZIELtext im Vordergrund, anders als bisher, wo von ausgangs- und zielsprachlichem Text die Rede war (vom\_von der Autor\_in, Leser\_in, Sender\_in und Empfänger\_in usw.).<sup>8</sup> Mit der Skopostheorie versucht Vermeer, den Fokus auf den Zweck und das Ziel einer Handlung zu legen. Er schreibt dabei der Kultur und dem\_der Translator\_in eine besonders wichtige Rolle zu:

*„Es stimmt also nicht, daß [sic!] Übersetzen und Dolmetschen einfachhin heißt, einen Text in eine andere Sprache zu übertragen [...] Dolmetscher und Übersetzer (Translatoren) sollten die (idio-, dia- und parakulturellen) Unterschiede im menschlichen Gesamtverhalten kennen und bei ihrer Tätigkeit (skoposadäquat) berücksichtigen. Sie sollten, so können wir kurz sagen, die ‚Kulturen‘ kennen, in denen Texte jeweils verfaßt [sic!] und rezipiert werden.“<sup>9</sup>*

Die zu erfüllende Funktion des\_der Translators\_in liegt daher im Kulturtransfers. Der\_die Translator\_in trägt dadurch eine gewisse Verantwortung dem Ausgangs- und dem ZIELtext gegenüber, da er\_sie sich in die jeweilige Kultur hineinversetzen und Kenntnisse respektive Wissen über diese Kultur vorweisen muss um skoposadäquates Handeln zu rechtfertigen.

---

<sup>5</sup> Ammann, Margert. Kommunikation und Kultur: Dolmetschen und Übersetzen heute: Eine Einführung für Studierende. Frankfurt am Main: IKO, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995[3], S. 31.

<sup>6</sup> ebd. S. 32.

<sup>7</sup> ebd. S. 32f.

<sup>8</sup> Stolze: 2008[5], S. 170.

<sup>9</sup> Dilek Dizdar zit. Vermeer, Hans J. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 106.

## 1.2 Die Skopostheorie

„Neue Paradigmen benutzen eine neue Terminologie.“<sup>10</sup>

Die pragmatische Wende in den 1980er Jahren forderte ein Umdenken der bestehenden Übersetzungstheorien. In den neuen Konzepten konzentriert man sich nicht nur auf die reine Linguistik sondern es wird versucht, Kommunikations- und Kulturstrukturen mit einzubeziehen. Durch die nun entstandene Interdisziplinarität zwischen den Fachrichtungen kommt es zu weiteren Wenden. Als ein hier relevantes Beispiel ist die kulturelle Wende zu sehen: Kultur, Kommunikation, kulturelle Zeichen und Symbole sowie die Funktion sprachlicher Äußerungen gewinnen an Bedeutung und sind als weitere Forschungsgebiete zu betrachten. Als Grundlage und Antwort auf diese Wende dient die Entwicklung der Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer.<sup>11</sup> Diese Theorie wurde 1978 entwickelt und legt ihren Schwerpunkt auf das Ziel des translatorischen Handelns und auf den die Translator\_in als Experten\_in, der\_die für ein optimales Erreichen dieses Ziels verantwortlich ist.<sup>12</sup> Die Bezeichnung *skopos* stammt aus dem Griechischen und bedeutet *Zweck* oder *Ziel*. In Vermeers Abhandlung über die allgemeine Translationstheorie sowie auch in der vorliegenden Arbeit werden die Termini *Zweck*, *Ziel*, *Funktion* und *Skopos* synonym gebraucht.<sup>13</sup> Das Handeln bzw. die Handlung spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, denn es wird immer in Hinblick auf die Erreichung eines Ziels gehandelt. Man tritt durch die Handlung in (sprachliche) *Interaktion* mit den anderen und demzufolge wird von Kommunikation gesprochen. Da die Translation eine Sondersorte von Kommunikation ist und Kommunikation wiederum eine Sondersorte von Handlung ist, arbeitet die Translation auch immer auf ein Ziel hin.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Vermeer: 1991, S. 4.

<sup>11</sup> ebd. S. 95

<sup>12</sup> Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999 S. 104

<sup>13</sup> Vermeer zum *skopos*: Wir verwenden die Termini „Zweck“ (auch „Ziel“), „Funktion“, „Skopos“ vorerst synonym. Vgl. auch „technischer Sinn“ bei Betti (1967); „praktischer Sinn“ (ib. 335); „focus“ (Schenkein 1972, 354 f); „Interaktionsform“ (Kallmayer + Schütze 1976, 12 und 25[11]). Griechisch *skopos* = Zweck, Ziel. „Funktion“ hat in der vorliegenden Arbeit zwei Bedeutungen: (1) Funktion = Zweck, *Skopos* (wie oben); (2) Funktion = regelhafte Abhängigkeit von Größen untereinander (vgl. die Mathematik). Die jeweilige Bedeutung des Terminus erhellt aus dem Ko(n)text.

<sup>14</sup> Ammann: 1995, S. 60.

*„Eine Handlung bezweckt die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes. Die Motivation für eine Handlung besteht darin, daß [sic!] das angestrebte Ziel höher eingeschätzt wird als der bestehende Zustand. (...) [E]ine Zweckwahl sei innerhalb einer situationsbedingten kulturspezifisch möglichen Variantenmenge für den Handelnden sinnvoll. (...) Der Unterschied zwischen einer allgemeinen Handlungs- und einer Translationstheorie (als Sondersorte der ersteren) ist im vorliegenden Fall folgender: Die Handlungstheorie geht von einer gegebenen Situation aus (...) - Eine Translationstheorie (...) geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangspunkt als „Primärhandlung“ vorhanden ist; die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt, sondern ob, was und wie weitergehandelt (übersetzt/gedolmetscht) werden soll. (...) Translationsentscheidungen hängen also von einer dominierenden Grundregel ab; ob und was transferiert wird, entscheidet sich an ihr ebenso wie das Wie, die Translationsstrategie.“<sup>15</sup>*

Im Anschluss daran stellt Vermeer folgende These auf: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“<sup>16</sup>. Auch hier betont Vermeer zum wiederholten Mal den Zweck und das Ziel einer Translation als *Maß aller Dinge*. Vermeer nennt die *geglückte Handlung* als das Ergebnis einer erfolgreichen Translation, die den Zweck als Ziel hat:

*„Eine Handlung ist dann ‚geglückt‘, wenn sie als situationsadäquat (sinnvoll) erklärt werden kann. Die Erklärung wird, wie angedeutet, zunächst vom Handelnden (Produzenten) selbst verlangt: Er muß angeben, welches seine ‚Intention‘ war. (...) Andererseits versucht auch der Interaktionspartner des Handelnden (der Rezipient) einer Erklärung („Interpretation“) für das Verhalten des Produzenten. Die ‚Erklärung‘ des Rezipienten kann von der des Produzenten abweichen. (...) ‚Glücken‘ ist daher eine Feststellung, die vom Produzent und Rezipient getrennt getroffen wird und für beide (und evtl. dritte) getrennt gilt.“<sup>17</sup>*

Als vollständig *geglückt* kann man daher einer Handlung nennen, die von beiden Seiten her (Produzent\_in und Rezipient\_in) keinen Protest erhält; d.h. es darf keine enormen Abweichungen der Stellenwerte geben. Ist dies dann noch der Fall, muss weiter zwischen den Partnern\_innen ausgehandelt werden. In Bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit soll ein Beispiel die Skopostheorie besser veranschaulichen: Ein\_e Übersetzer\_in erhält von einem\_r Auftraggeber\_in den Auftrag, einen österreichischen Film auf

---

<sup>15</sup> Vermeer: 1991, S. 97.

<sup>16</sup> ebd. S. 96.

<sup>17</sup> ebd. S. 99.

französisch zu untertiteln. Ziel ist eine sinnvolle Übertragung aller kulturspezifischen Elemente für den französischen Sprachraum. Bei der Untertitelung kommt noch das Problem der Verkürzung und der Vereinfachung des zu übersetzenden Textes dazu. Allerdings hat der Film keinen Erfolg - die Untertitel sind zu lang oder kulturspezifische Elemente konnten nicht verständlich genug für den anderen Kulturkreis übertragen werden. Die Translation funktioniert nicht, da der\_/\_die Translator\_in den potenziellen Rezipientenkreis mit seinen Verstehensvoraussetzungen nicht oder zu geringfügig berücksichtigt hat.<sup>18</sup> Daher schreibt Vermeer dem Erreichen eines Zieles bzw. der Erfüllung eines Zwecks mehr Bedeutung zu als der Handlungsart, also *wie* etwas übersetzt wird:

*„Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.(...) Für die Translation gilt, ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘.“<sup>19</sup>*

In diesem Sinne kann derselbe Text unterschiedliche *skopoi* besitzen, also verschiedene Ziele und Zwecke bzw. Unterziele. Als Beispiel soll die *Genesis (1. Buch Moses) als magischer Text*<sup>20</sup> dienen. Bei dieser Übersetzung wird mehr Wert auf den Wortlaut als auf den Wortsinn gelegt. Bei der *Bibel als ästhetischer Text* soll die Ästhetik im Mittelpunkt stehen und gemäß den Erwartungen der Zielkultur übersetzt werden; der Wortlaut ist hier sekundär. Die *Bibel als informativer Text* hat die Verständlichkeit und den Textsinn als Ziel, wobei man bei diesem Beispiel zwischen weiteren Unterzielen unterscheiden kann: Übersetzung für den\_/\_die Theologen\_in und für den Laien.

Vermeer und Reiß erwähnen des weiteren Hella Kirchhoff<sup>21</sup>, die in einem mündlichen Vortrag zwischen drei Phasen der funktionalen Entscheidung bei der Translation unterscheidet:

---

<sup>18</sup> Döring, Sigrun. Kulturspezifika im Film. Probleme ihrer Translation. Berlin: Frank & Timme (TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, N° 10), 2006, S. 17.

<sup>19</sup> Vermeer: 1991, S. 100f.

<sup>20</sup> ebd. S. 100.

<sup>21</sup> ebd. S. 102.

- (1) Skoposfestlegung
- (2) Umgewichtung des Ausgangstextes vor der Translation
- (3) Realisierung des Skopos

Voraussetzung bei den ersten beiden Phasen ist die Kenntnis der Zielkultur, während bei der dritten Phase die Kenntnis der Zielsprache im Vordergrund steht.

Die Zusammenfassung der Theoriebasis der allgemeinen Translationstheorie kann folgendermaßen dargestellt werden:<sup>22</sup>

- (1)  $\text{Trl.} = f(\text{Sk})$

Translation ist eine Funktion ihres Skopos und gilt als oberste Regel.

- (2)  $\text{Trl.} = \text{IAz} (\text{IAa})$

Translation ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur und deren Sprache.

- (3)  $\text{Trl.} = c \text{IAa} \times \text{IAz}$

Das Informationsangebot einer Translation wird als abbildender Transfer eines Ausgangsangebots dargestellt. Die Abbildung ist nicht eindeutig umkehrbar. In einer kulturspezifisch engeren Fassung der Behauptung gilt: Translation ist imitierender Transfer eines Ausgangsangebots.

### 1.2.1 Äquivalenz und Adäquatheit

Die Begriffsbestimmung der Äquivalenz war und ist in der Theorie und Praxis der Translation ein Grenzfall, da es viele Definitionen gibt, die sowohl umstritten als auch eigen sind. Der Begriff der Adäquatheit ist von einem ähnlichen Problem betroffen. Vermeer und Reiß bemühen sich daher um eine

---

<sup>22</sup> Vermeer: 1991, S. 105.

ausführliche Definition dieser beiden Begriffe, indem sie versuchen, die unterschiedlichen theoretischen Ansätze zu vereinen, um auf eine sinngemäße Definition von Äquivalenz und Adäquatheit zu kommen. Ursprünglich stammt der Terminus *Äquivalenz* aus der mathematischen Fachsprache und bezeichnet die „umkehrbar eindeutige Zuordnung“ von Elementen in einer Gleichung“.<sup>23</sup> Vermeer formuliert die Definition der Äquivalenz und betont dabei, dass „man (...) nicht „(...)„äquivalent übersetzen“, sondern ein Zieltext (...) als einem Ausgangstext äquivalent gelten [kann]“<sup>24</sup>. Äquivalenz ist also Ähnlichkeit und nicht Gleichheit. Deswegen gilt Folgendes:

*„Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können).“<sup>25</sup>*

Vermeer und Reiß gehen weiters von einem dynamischen Äquivalenz-Begriff aus, da bei der Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext auch immer die Entstehungszeit und andere Entstehungsbedingungen mit einbezogen werden sollen. Als Beispiel dafür sind Übersetzungen aus dem 17. Jahrhundert zu nennen, die möglicherweise damals als äquivalente Zieltexte gegolten haben, aber heute als solche nicht mehr gültig sind, da der Sprachgebrauch sich verändert und weiterentwickelt hat.<sup>26</sup>

Mit dem Begriff der Äquivalenz erscheint in ähnlicher Häufigkeit ebenfalls der Begriff der Adäquatheit, den Vermeer näher erläutert:

*„Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß [sic!] verfolgt.“<sup>27</sup>*

Mit anderen Worten übersetzt man *adäquat*, wenn man den Zieltext so (an)passend an die, nennen wir es Zielgruppe, übersetzt, dass diese ihn auch verstehen kann. Wie bereits erwähnt, kann der Translat eines Ausgangstextes

---

<sup>23</sup> Stolze: 1994, 2008[5], S. 101.

<sup>24</sup> Vermeer: 1991, S. 140.

<sup>25</sup> ebd. S. 140.

<sup>26</sup> ebd. S. 140.

<sup>27</sup> ebd. S. 139.

dadurch unterschiedliche *skopoi* besitzen. (Siehe Kapitel 1.2) Wenn hier Äquivalenz nicht mehr gelten kann, muss

*„Adäquatheit das Kriterium des Übersetzungsprozesses (und gegebenenfalls Beurteilung des Translats) sein. Hierher gehören auch die Untertitelungen von Kino- und Fernsehfilmen, die sich an den Ausgangstexten (Sprache, Mimik, Gestik) orientieren und damit bearbeitende (intersemiotische) Übersetzungen darstellen.“<sup>28</sup>*

Der\_die Übersetzer\_in darf dabei keinesfalls den Skopos, also den Zweck seiner\_ihrer Übersetzung verlieren. Er\_sie muss kulturspezifisch arbeiten: als Translator\_in muss er\_sie die Ausgangs- und Zielkultur sowie die Sprache kennen, um adäquat übersetzen zu können. Er\_sie muss *bikulturell*<sup>29</sup> sein und arbeiten.

### 1.2.2 Kohärenz

Ein weiterer, grundlegender Bestandteil der allgemeinen Translationstheorie, dem Vermeer wichtige Bedeutung schenkt, ist die (intratextuelle) Kohärenz.

*„Eine Nachricht gilt als „verstanden“, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretiert werden kann bzw. wird.“<sup>30</sup>*

Für die Möglichkeit zu *verstehen* nennt Vermeer drei Vorbedingungen: (1) Erfahrung(en), (2) Enkulturation und (3) Disposition.<sup>31</sup> In den ersten beiden Fällen muss der\_die Translator\_in *bikulturell* sein während der erste Fall auch davon ausgeht, dass ein\_e Übersetzer\_in nicht *alles* übersetzen können muss. Vermeer unterscheidet dabei zwischen *Verstehen* und *Verständigung*. *Verstehen* heißt, „etwas in die eigene Situation (mit ihrem Vorverständnis) einordnen können“<sup>32</sup>, wogegen *Verständigung* „mehr als bloße Bestätigung, (...)

---

<sup>28</sup> Vermeer: 1991, S. 138.

<sup>29</sup> ebd. S. 26.

<sup>30</sup> ebd. S. 109.

<sup>31</sup> ebd. S. 107.

<sup>32</sup> ebd. S. 109.

ein Interaktionsprozeß [sic!]<sup>33</sup> ist. Vermeer spricht der Verständigung einen stärkeren Charakter als dem Verstehen zu und definiert diese als „Bestätigung durch den Produzenten an den Rezipienten, ob und daß [sic!] dieser richtig verstanden habe“<sup>34</sup>. Neben der Kohärenz spielt die Inkohärenz in gleicher Weise eine wichtige Rolle: Zunächst ist die Inkohärenz an die jeweilige Situation gebunden. Wenn in einem Text eine beabsichtigte Inkohärenz herrscht, so muss dies dementsprechend vermerkt werden. Inkohärenz kann zudem auftreten, wenn etwa Gedankenlosigkeit herrscht, sowie eine Missachtung des Textsinns als auch die Nichtbeachtung des unterschiedlichen Vorwissens des \_der Rezipienten\_in in Ausgangs- und Zielkultur.<sup>35</sup> Mit dieser Grundvoraussetzung stellt Vermeer die Kohärenzregel auf: Der\_die Rezipient\_in übernimmt eine wichtige Entscheidung, indem er festlegt, ob die Nachricht des\_der Translators\_in als hinreichend kohärent ist und mit seiner eigenen Situation als interpretierbar betrachtet.

Als weitere Transferbedingung für die Translation als eine Sondersorte von Transfer führt Vermeer den Terminus der Fidelität ein. Bei der Fidelität geht es um die intertextuelle Kohärenz, also um eine Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Die Fidelitätsregel beinhaltet drei Faktoren, die miteinander kohärent sein müssen:

*„(1) die vom Produzenten im Ausgangstext enkodierte Nachricht in der Rezeptionsweise durch den Translator, (2) die vom Translator als Rezipient dieser Nachricht interpretierte Nachricht, (3) die vom rezipierenden Translator als (Re-)Produzent enkodierte Nachricht für den Zielrezipienten.“<sup>36</sup>*

Weiters ist zu beachten, dass die intratextuelle Kohärenz Vorrang gegenüber der intertextuellen Kohärenz hat und dadurch die Äquivalenz in Frage gestellt wird.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Vermeer: 1991, S. 110

<sup>34</sup> ebd. S. 109f.

<sup>35</sup> ebd. S. 112.

<sup>36</sup> ebd. S. 114.

<sup>37</sup> Wotjak, Gerd [Hrsg.]. Quo vadis Translatologie?: ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig; Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außensicht. Berlin: Frank und Timme, 2007, S. 404.

## 1.3. Exkurs: Übersetzungstheorien in Frankreich

### 1.3.1 Historischer Einblick in die Entwicklung der Übersetzungstheorien

#### 1.3.1.1 13./14. Jahrhundert: Nicolas Oresme und Pierre Bersuire

Im Mittelalter in der Zeit zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert kann translationstheoretisch in geringerem Grade von Theorie(n) ausgegangen werden. Allerdings gibt es bereits eine große Anzahl von Übersetzungen und Veröffentlichungen zu Übersetzungsfragen. Vermeer stellt fest, dass es dadurch zwar zu einer Menge von (Einzel-)erkenntnissen kommt, die jedoch nicht zu einem *System* zusammenfinden. Man zögert zwischen wörtlichen und freien Übersetzungen, wobei wörtlich nicht gleich als wörtlich zu betrachten ist.<sup>38</sup>

Im Mittelalter geht man von zwei möglichen Übersetzungen aus: Die geistlichen Übersetzungen und alle anderen Übersetzungen, die den geistlichen Bereich ausschließen. Bei den religiösen Übersetzungen versucht man, sich so nah wie möglich an das Wort zu halten, wie auch Georges Mounin bemerkt:

---

<sup>38</sup> Vermeer, Hans J. Das Übersetzen im Mittelalter: 13. und 14. Jahrhundert: Das arabisch-lateinische Mittelalter. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag, 1996, Band 1, S. 56. Vermeer zur Wörtlichkeit: Zunächst scheint sich chronologisch eine Verschiebung vom alten, noch (vor-)hieronymianischen „morphem(at)ischen“ ad-verbum-Übersetzen zum kotext(!)-sensitiven Wortum-Wort-Übersetzen zu ergeben. Dabei ist (...) zu untersuchen, ob sich das Ringen um solche ‚Wörtlichkeit‘ nicht als ein Bemühen um eine ‚Erweiterung‘, (...) der Zielsprache, (...), nachweisen läßt, das heißt: um ihre größere Variabilität, zunächst im Bereich der Lexik, dann aber auch auf dem Gebiet der Syntax (und damit der Stilistik), indem lateinische (und später auch griechische) lexikalische Bildungsmuster und Bedeutungen und syntaktische Erscheinungen einer Volkssprache . z. B. dem Deutschen - Flexibilität und damit größeren Glanz verleihen sollen. (...) das alte ad-sensum [wird] dabei ebenfalls allmählich umgedeutet: Nicht mehr die ‚Freiheit‘ maximal phraseologischer kotextsensitiver Nachbildung wird gemeint, sondern die ‚Freiheit‘ der lexikalischen und syntaktischen Äquivalenz bis zur Satzebene hinauf und darüber hinaus manchmal bis zum situativ eingebetteten Text (...). Dabei wird (...) immer deutlicher, daß [sic!] ‚literarische‘ Übersetzer (...) erst im Laufe der Zeit den Ausgangstext mehr und mehr als unhintergehbaren Maßstab setzen, und zwar seinen Phänotyp (seine Oberflächenstruktur). Zu übersetzen ist, was da steht. Das ist nichts Neues, bekommt aber den (relativ) neuen Skopos der Erweiterung der Zielsprache.

*„Der beherrschende Gedanke war, die Wörter eines heiligen Textes seien eins nach dem anderen zu übersetzen; das garantiere die größte Treue und mache es so gut wie unmöglich, Gottes Wort durch eine persönliche Interpretation zu verfälschen. (...) Man erhob die unerbittliche Forderung, bei der Wiedergabe eines jeden Satzes die Anzahl der Wörter beizubehalten.“<sup>39</sup>*

Der zweite, nicht-geistliche Bereich der Übersetzungen wird nach dem genauen Gegenteil bearbeitet: Übersetzen heißt, den Inhalt eines Textes aus einer Sprache in eine andere zu überführen.<sup>40</sup> Diese Art der Übersetzung ist von einer Freiheit gekennzeichnet, die ein Umschreiben, neu Entwickeln und Resümieren des Textes fordert und an die Bedürfnisse sowohl der Zeit und des Ortes als auch an den/die Übersetzer\_in angepasst wird. Ballard erkennt ebenfalls, dass sich „en France dès la fin du Moyen Age une façon de traduire prédominante qui évite le mot à mot pour des raisons de clarté et d'élégance“<sup>41</sup> herauskristallisiert.

Die bedeutendsten Übersetzer dieser Zeit waren Nicolas Oresme (um 1320/1330-1382) und Pierre Bersuire (1290-1356; auch Berçoire/Bercheure/Berchoire). Nicolas Oresme gilt als der erste volkssprachliche Übersetzer eines gesamten aristotelischen Werkes aus dem Lateinischen in das Französische. Schreiber wie auch Ballard konstatieren, dass Oresme „das Französische um zahlreiche Latinismen bereicherte“<sup>42</sup>, indem er als Lösung die Einführung neuer französischer Wörter und Neologismen vorschlägt:

*„De tous les langages du monde (Prescian le dit) latin est le plus habile pour mieux exprimer son intention. Or il a été impossible de traduire tout Aristote, car y a plusieurs mos grecs qui n'ont pas de mos qui leur soient correspondans en latin. Et comme il soit que latin est a present plus parfait et plus habundant langage que francois, par plus forte raison l'on ne pourroit transplanter proprement tout latin en francois.“<sup>43</sup>*

---

<sup>39</sup> Mounin, Georges. Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1967, S. 30.

<sup>40</sup> ebd. S. 30.

<sup>41</sup> Ballard, Michel. De Ciceron à Benjamin: Traducteurs, Traductions, Réflexions. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992. S. 86.

<sup>42</sup> Schreiber, Michael. Grundlagen der Übersetzungswissenschaft: Französisch, Italienisch, Spanisch. Tübingen: Niemeyer (Romanistische Arbeitshefte, N° 49), 2006, S. 4.

<sup>43</sup> Nicolas Oresme in: Larwill, Paul Herbert. La théorie de la traduction au début de la renaissance: d'après les traductions imprimées en France entre 1477 et 1527. München: Univ. Diss. 1934, S. 12.

Oresmes Übersetzungsmethode ist von einer Freiheit geprägt, die es ihm eben erlaubt, die französische Sprache durch *emprunts* und *néologismes*<sup>44</sup> zu bereichern. Er verleiht den lateinischen Ausdrücken ein französisches Aussehen, indem er z.B. die Endungen abwandelt oder direkt bestimmte Wörter aus dem Lateinischen übernimmt. Mounin bezeichnet Oresme's *Préface* zur französischen Übersetzung der Werke Aristoteles' als Geburtsurkunde des Übersetzungsproblems in Frankreich (1370).<sup>45</sup>

Sein Zeitgenosse Pierre Bersuire trägt ebenfalls einiges zur *Relatinisierung* des Französischen bei.<sup>46</sup> Er gilt als der große Liviusübersetzer und übersetzt im Auftrag von Johannes dem Guten (1319-1364) einen Großteil von Livius' Schriften. Bersuire setzt seinen Übersetzungen in gleicher Weise wie Nicolas Oresme ein *Préface* voraus, in dem er von den Schwierigkeiten und Problemen bestimmter Wörter oder Ausdrücke berichtet. Ballard dazu: „Il note la concision de l'original ainsi que l'étrangeté de certains mots. Il est significatif qu'il ait placé en tête de sa traduction ,*un lexique*' d'environ soixante-dix mots qui risquaient d'être obscurs ou mal compris.“<sup>47</sup> Bersuire übernimmt wie Oresme fixe lateinische Termini in das Französische und kommentiert diese in seinem Werk.

### 1.3.1.2 15./16. Jahrhundert: Etienne Dolet und Joachim du Bellay

Die Renaissance gibt der Bedeutung der Übersetzung eine neue Wende. Von Italien ausgehend hat die Renaissance große Auswirkungen auf Frankreich und dessen Sprachkultur. Das Lateinische als Ausgangssprache rückt immer weiter in den Hintergrund während das Griechische und Italienische mehr an Bedeutung gewinnen. Die Bezeichnungen Nationalsprache und Volkssprache markieren einen weiteren Wandel im Bereich der Sprache. Etienne Dolet (1509-1546) versteht unter Volkssprache bereits die französische Sprache, die

---

<sup>44</sup> Ballard: 1992, S. 87.

<sup>45</sup> Mounin: 1967, S. 29.

<sup>46</sup> Schreiber: 2006, S. 4.

<sup>47</sup> Ballard: 1992, S. 83.

deutsche Sprache und die spanische Sprache.<sup>48</sup> Damit wertet er diese Sprachen auf, indem er sie auf gleicher Ebene wie die griechische Sprache oder die lateinische Sprache setzt. Es vollzieht sich nicht nur ein Bedeutungswandel des Begriffes der Übersetzung, sondern eine wichtige technische Erfindung des 16. Jahrhundert macht die Verbreitung der Übersetzungen realisierbar: Der Buchdruck durch Johannes Gutenberg.

*„C'est la Renaissance qui a marqué l'avènement (avec l'imprimerie) de la civilisation écrite, devenue rapidement envahissante, et le recul du langage parlé, de l'enseignement oral, etc.“<sup>49</sup>*

Etienne Dolet gilt als der erste bedeutende und wichtige Übersetzungstheoretiker (*père fondateur de la traductologie française*<sup>50</sup>) in Frankreich im Zeitalter der Renaissance. In seiner kleinen, vierseitigen Abhandlung, *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre* (Von der Art und Weise, gut aus einer Sprache in eine andere zu übersetzen), stellt er fünf Grundregeln auf, die für die Übersetzung essentiell sind.

(1) Der\_die Übersetzer\_in soll den Sinn und den Stoff des Autors vollends verstehen (*„En premier lieu, il faut, que le traducteur entende parfaitement le sens & matiere de l'auteur“*)<sup>51</sup>

(2) Der\_die Übersetzer\_in muss eine ausgezeichnete Kenntnis der Ausgangs- und Zielsprache besitzen (*„La seconde chose, (...), c'est que le traducteur ait parfaite congnoissance de la langue de l'auteur, qu'il traduit: & soit pareillement excellent en la langue en laquelle il se met a traduire“*)<sup>52</sup>

(3) Es soll nicht Wort für Wort übersetzt werden (*„Il ne se fault pas asservir jusques à la que l'on rende mot pour mot“*)<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Mounin: 1967, S. 31.

<sup>49</sup> Cary, Edmond. Les grands traducteurs français. Genève: Librairie de l'Université Georg & Cie S.A, 1963, S. 6.

<sup>50</sup> Ballard: 1992, S. 112.

<sup>51</sup> Cary: 1963, ohne Paginierung.

<sup>52</sup> ebd. ohne Paginierung.

<sup>53</sup> ebd. ohne Paginierung.

(4) Neologismen und Latinismen sollen vermieden werden und der\_die Übersetzer\_in soll sich nicht an der Ausgangssprache orientieren. Edmond Cary bemerkt 1963 dazu:

*„Le quatrième principe énoncé par Dolet est remarquable. Il met en regard les langues jeunes de son époque, dites vulgaires, et les grandes langues de l'antiquité classique, pour conseiller de ne pas se laisser envoûter par la richesse, la finesse, la variété de la langue de l'original et de suivre ,le commun langage“<sup>54</sup>*

(5) Der\_die Übersetzer\_in soll sich um einen gleichmäßigen und schönen wie auch angenehmen Stil bemühen (*„L'observation des nombres oratoires: c'est asscavoir une liaison et assemblément des dictions avec telle douceur, que non seulement l'ame s'en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes ravies“*)<sup>55</sup>

Aus heutiger Sicht ist die vierte Regel die modernste, da Dolet hier die Zielsprache in den Vordergrund rückt und sowohl das Lateinische als auch das Griechische mit ihrem Reichtum an Wörtern und Ausdrücken kritisiert und für eine eigene französische Sprache plädiert.

Ein zweiter, besonders herausragender Übersetzungstheoretiker- und Praktiker der Renaissance ist Joachim du Bellay (1522-1560). Du Bellay ist neben Pierre de Ronsard einer der führenden Köpfe der *Pléjade*, einer Gelehrtenvereinigung aus sieben Poeten (Jacques Peletier du Mans, Antoine de Baïf, Étienne Jodelle, Pontus de Tyard und Rémy Belleau) die es sich zur Aufgabe machen, das Französische den klassischen Sprachen gleichzustellen.<sup>56</sup> In seiner Abhandlung *La Deffense et illustration de la langue françoise* (1549) dediziert Du Bellay drei Kapitel der Übersetzung:<sup>57</sup>

(1) Chapitre IV: que la langue française n'est si pauvre que beaucoup l'estiment (Kapitel IV: Die französische Sprache ist nicht so arm wie viele glauben)

---

<sup>54</sup> Cary: 1963, S. 12.

<sup>55</sup> ebd. ohne Paginierung.

<sup>56</sup> Vermeer, Hans J. Das Übersetzen in der Renaissance und Humanismus: 15. und 16. Jahrhundert. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag, 2000, Band 1: Westeuropa, S. 209.

<sup>57</sup> [http://www.tfq.ulaval.ca/axl/francophonie/Du\\_Bellay.htm](http://www.tfq.ulaval.ca/axl/francophonie/Du_Bellay.htm), 01.05.2011.

(2) Chapitre V: que les traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue française (Kapitel V: Übersetzungen reichen nicht aus, um eine Perfektion in der französischen Sprache zu erlangen)

(3) Chapitre VI: des mauvais traducteurs, et de ne traduire les poètes (Kapitel VI: von schlechten Übersetzern\_innen und dass man Dichter\_innen nicht übersetzen soll)

Vermeer sieht in Du Bellays Absichten die Übersetzung als Möglichkeit, die französische Sprache aus den klassischen Sprachen zu erweitern, wobei er betont, dass zwischen freien und wörtlichen Übersetzung ein Gleichgewicht herrschen soll. Vermeer fasst diese folgendermaßen zusammen:

*„Übersetzen (...) ist für du Bellay eine ernsthafte und gewichtige Angelegenheit. Er verlangt perfekte Beherrschung der Ausgangssprache und Kongenialität mit dem Ausgangsautor. Deshalb verurteilt er in der Deffence die Übersetzung von Poesie. (...) Er will das Französische durch Übersetzungen aus den klassischen Sprachen erweitern. Doch zugleich meint er, durch Übersetzungen allein könne seine Sprache nicht genügend bereichert werde, wobei er das wörtliche Übersetzen im Auge hat. (...) Das Übersetzen soll so wörtlich wie möglich dem Ausgangstext folgen, wenn es Wissen vermitteln soll; stilistisch zielsprachenadäquate Übersetzungen kommen dem delectare zu. (...) [A]ll dies soll auch im literarischen Text die Ausnahme bleiben, wenn das wörtliche Übersetzen nicht möglich ist. Du Bellay huldigt klar der bekannten Maxime: so wörtlich wie möglich, so frei wie nötig.“<sup>58</sup>*

Im Mittelpunkt der Renaissance in Frankreich des 16. Jahrhundert steht die Übersetzung, welche noch die sprachliche und kulturelle Bereicherung des Französischen als Ziel hat, da sich noch keine festen sprachlichen und literarischen Normen entwickelt haben.<sup>59</sup> Mit dem Aufkommen der *belles infidèles* im 17./18. Jahrhundert ändert sich dies allerdings (siehe nachfolgendes Kapitel).

---

<sup>58</sup> Vermeer: 2000, S. 262.

<sup>59</sup> Schreiber, Michael: 2006, S. 6.

### 1.3.1.3 17./18. Jahrhundert: Mme. Dacier, Antoine Houdar de la Motte und *Les belles infidèles*

Das 17. und 18. Jahrhundert kann in Frankreich als das goldene Zeitalter der so genannten *belles infidèles* (die schönen Ungetreuen oder die ungetreuen Schönen)<sup>60</sup> bezeichnet werden. Dieser Ausdruck geht auf Gilles Ménage zurück, der diese Worte verwendet um eine Übersetzung von Perrot d'Ablancourt zu kritisieren. Die Übersetzungen erinnern Ménage an eine Frau, die eine seiner Liebhaberinnen darstellt: schön aber untreu.<sup>61</sup> Die Übersetzungen der *belles infidèles* zeichnen eine absolute Anpassung an den *goût classique*<sup>62</sup> aus. Man nimmt sich ebenfalls die absolute Freiheit, Veränderungen, Umschreibungen und Weglassungen vorzunehmen, wenn der Ausgangstext als anstößig oder als langweilig<sup>63</sup> empfunden wird und nicht dem entspricht, was der\_die Übersetzer\_in ausdrücken will. Es wird wichtiger, dem lesenden Publikum zu gefallen, als sich Regeln zu unterwerfen und gar wortwörtliche Übersetzungen zu schreiben. Iris Konopik sieht die Gesellschaft als markierendes Merkmal dieser Zeit:

*„Beherrschend für die Übersetzungspraxis bleiben im 18. Jahrhundert (...) die belles infidèles, (...), die in ihrem Bemühen um Klarheit, Eleganz und Kürze die übersetzten Autoren kritisieren, korrigieren und französisieren. (...) Die gesellschaftliche Ausrichtung scheint das unterscheidende Moment zu sein zwischen den belles infidèles des 16., 17. und 18. Jahrhunderts: Mußte [sic!] zunächst eine französische Literatursprache überhaupt geschaffen und dabei aus allen Quellen geschöpft werden, kann man im 17. Jahrhundert vom weitgehenden Erreichen dieses Ziels sprechen und ein Bemühen um Bewahrung und Durchsetzung eines Sprach- und Literaturideals feststellen. Bei den belles infidèles des 18. Jahrhunderts findet noch einmal eine funktionelle Akzentverschiebung statt: Ihnen kommt es zu, die kulturelle Überlegenheit Frankreichs gegenüber den Alten, aber auch den zeitgenössischen Nachbarn zu bezeugen“<sup>64</sup>*

<sup>60</sup> Konopik, Iris. *Leserbilder in französischen und deutschen Übersetzungskonzeptionen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997, S. 17.

<sup>61</sup> Ballard zit. Ménage, 1992, S. 147: „Lorsque la version du *Lucien* de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plainirent de ce qu'elle n'étoit pas fidèle. Pour moi je l'appelai la belle infidèle, qui étoit le nom que j'avois donné étant jeune à une de mes maîtresses. Ce mot plaisoit si fort à M. Le Premier Président de Lamoignon, qu'il ne me voyoit jamais qu'il ne me parlât de la belle infidèle“

vgl. dazu Cary zur Entstehung dieses Bon Mots: 1963, S. 29.

<sup>62</sup> Schreiber, Michael: 2006, S. 6.

<sup>63</sup> ebd. S. 7.

<sup>64</sup> Konopik: 1997, S. 18.

Madame Dacier (1654-1720) und Antoine Houdar de la Motte (1672-1731) sind die wichtigsten Vertreter der Übersetzer\_innen dieser Zeit. Eine schon länger fortwährende Debatte über die Alten und Modernen finden mit Dacier und de la Motte (beide übersetzen die Ilias von Homer) ihren Höhepunkt. Bei der *Querelle des anciens et des modernes*, ausgelöst 1687 durch Charles Perrault<sup>65</sup>, geht es zu diesem Zeitpunkt inhaltlich um die Homer-Übersetzungen von Dacier und De la Motte, die beide verschiedenen Positionen zur Übersetzungstechnik einnehmen. Dacier ist als Repräsentantin der Alten (*des anciens*) zu sehen während De la Motte sich für die Übersetzung der Modernen (*des modernes*) einsetzt. Für Dacier sind Treue und Demut zum Ausgangswerk von enormer Wichtigkeit. Sie übersetzt nicht, um zu gefallen, sondern versucht, die Kraft und Einfachheit des Originals betonen. Im 17. Jahrhundert werden die Schriften Homers als sittenwidrig bezeichnet, da alle Figuren (Achill, Agamemnon, Patroklos, etc.) zum Teil beim Verrichten niederer Tätigkeiten<sup>66</sup> gezeigt werden und dies für die Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts als nicht-adäquates Verhalten beurteilt wird. Die klassische Dichtung verlangt den *bon goût*, die *noblesse* und *vraisemblance*. Homer kann allerdings all diesen Kriterien nicht gerecht werden. Dacier sieht ihre Aufgabe darin, aufzuzeigen, dass Homer nichts Anstößiges, Tiefes oder Derbes an sich hat, sondern sie pocht auf die Natur und Schönheit des Originals. Wie Konopik feststellt, „entlarvt‘ sich Mme. Dacier letztlich doch als Kind ihrer Zeit, denn das Erhabene und Großartige ist ja ohnehin literaturwürdig“<sup>67</sup>. Denn trotz ihrer Treue zum Original verändert und mildert auch sie gewisse Textstellen ab.<sup>68</sup>

Der Vertreter der Moderne ist Antoine Houdar de la Motte und stellt somit den Kontrahenten Daciers dar. Er übersetzt die Ilias von Homer anstatt von 24 Gesängen auf nur zwölf verkürzt und will, so wie es auch Mounin ausdrückt, dem Publikum gefallen: „La Motte-Houdar (...) hat sich zum Ziel gesetzt, die Einfälle, die zur Zeit Homers gefielen, durch solche zu ersetzen, die heute gefallen“<sup>69</sup>. Besonders auffällig dabei ist jedoch, dass de la Motte das Original

---

<sup>65</sup> vgl. dazu: Kortum, Hans. Charles Perrault und Nicolas Boileau: der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. Berlin: Loening (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft; 22), 1966.

<sup>66</sup> Konopik: 1997, S. 23.

<sup>67</sup> ebd. S. 24.

<sup>68</sup> Mounin: 1967, S. 38.

<sup>69</sup> ebd. S. 38.

niemals gelesen hat und sich auf die Übersetzung von Dacier stützt, um schließlich seine eigene zu verfassen. Schneiders bemerkt dazu folgendes:

*„Die ursprünglich 24 Gesänge werden auf 12 reduziert; Längen und Wiederholungen rigoros gekürzt; ferner wird alles ausgemerzt, was nach damaligen Vorstellungen unmoralisch, trivial oder unvornehm war. (...) Ihn interessiert allein der Wert des Endproduktes, gemessen am Maßstab der Literaturdoktrin und des Publikumsgeschmacks seiner Zeit. (...) Bemerkenswert ist aber, daß [sic!] la Mottes fehlende Sprachkenntnisse als polemisches Argument nur eine Nebenrolle spielten. (...) Die Debatte wurde vielmehr dominiert von der Frage nach dem literarischem Wert oder Unwert Homers (und der Antike überhaupt), und von der Beantwortung dieser Frage hing es ab, wie die Ilias wiederzugeben war.“<sup>70</sup>*

Wie aus dem Beispiel Dacier/de la Motte ersichtlich ist, decken die *belles infidèles* verschiedene Stadien der Übersetzungen ab, wobei anzuzweifeln ist, ob es sich bei der Version von de la Motte tatsächlich um eine Übersetzung handelt und nicht nur eine Imitation bzw. Nachahmung der Übersetzung Daciers darstellt.

Grob kann man das Ende der *belles infidèles* in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts einordnen, wo es darüber hinaus zu einer Abkehr dieser einbürgernden Übersetzungsmethode kommt.<sup>71</sup> Die Volkssprachen gewinnen immer mehr an Terrain, bis auch neue Theoretiker\_innen des 19. Jahrhunderts wie etwa Friedrich Schleiermacher den Weg der Translationstheorien weiter ausbauen.

#### 1.3.1.4 19. Jahrhundert: Friedrich Schleiermacher<sup>72</sup>

Friedrich Schleiermacher (1768-1834) war in der Frühromantik einer der wichtigsten Vertreter der damaligen Übersetzungstheorie. Seine Abhandlung, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, trägt er mündlich am

---

<sup>70</sup> Schneiders. Hans-Wolfgang. Die Ambivalenz des Fremden: Übersetzungstheorie im Zeitalter der Aufklärung (Frankreich und Italien). Bonn: Romanistischer Verlag, 1995, S. 13f.

<sup>71</sup> Schreiber, Michael: 2006, S. 10.

<sup>72</sup> Friedrich Schleiermachers Übersetzungstheorien sind repräsentativ für den deutschen Sprachraum, dennoch möchte ich ihn der Vervollständigung wegen in diesem Kapitel anführen.

24. Juni 1813 in der königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin vor.<sup>73</sup>  
In seinem Werk geht Schleiermacher von einem umfassenden Übersetzungsbegriff aus, da er über verschiedene Methoden des Übersetzens referiert.

*„Der Dolmetscher verwaltet sein Amt in dem Gebiete des Geschäftslebens, der eigentliche Uebersetzer vornämlich in dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst.(...) Unter dem Dolmetschen [versteht man] mehr das mündliche, unter dem Uebersetzen das schriftliche.“<sup>74</sup>*

Wie auch Konopik bemerkt, hält sich Schleiermacher nicht an heute übliche Einteilung von Übersetzen und Dolmetschen, sondern ordnet das Dolmetschen dem Gebiet des Geschäftslebens zu, während er das Übersetzen den Gebieten der Wissenschaft und der Kunst zuschreibt.<sup>75</sup> Schleiermacher bezeichnet das Übertragen auf das Gebiet des Geschäftslebens als ein fast nur mechanisches Geschäft, welches bei mäßiger Kenntnis beider Sprachen jeder verrichten kann.<sup>76</sup> Das Übersetzen hingegen sei eine weitaus schwierigere Angelegenheit. Schleiermacher unterscheidet zwei Methoden der Übersetzung:

*1. „Im ersten Falle nämlich ist der Uebersetzer bemüht, durch seine Arbeit dem Leser das Verstehen der Ursprache, das ihm fehlt, zu ersetzen. (...) Die erste Uebersetzung wird vollkommen sein in ihrer Art, wenn man sagen kann, hätte der Autor eben so gut Deutsch gelernt, wie der Uebersetzer römisch, so würde er sein ursprünglich römisch abgefaßtes Werk nicht anders übersetzt haben, als der Uebersetzer wirklich gethan.“<sup>77</sup>*

*2. „Ein unerläßliches Erfordernis dieser Methode des Uebersetzens ist eine Haltung der Sprache, die nicht nur alltäglich ist, sondern die auch ahnden läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen sei.“<sup>78</sup>*

Bei der einbürgernden Methode soll der\_die Leser\_in dem\_der Schriftsteller\_in entgegen bewegt werden. Diese Übersetzung soll dem Original

---

<sup>73</sup> Ich gebe diesen Vortrag nach Störig, Hans-Joachim. Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 (2, durchgesehene und veränderte Auflage - Wege der Forschung Band VIII), S. 38-70, wieder.

<sup>74</sup> Störig: 1963, S. 39.

<sup>75</sup> Konopik: 1997, S. 199.

<sup>76</sup> Störig: 1963, S. 42.

<sup>77</sup> ebd. S. 47f.

<sup>78</sup> ebd. S. 55.

weitgehend ähneln. Die verfremdende Methode soll den umgekehrten Fall darstellen; der\_die Leser\_in soll dem\_der Schriftsteller\_in entgegen bewegt werden.<sup>79</sup> Konopik konstatiert dazu folgendes:

*„Im zweiten Fall, in dem der fremdsprachige Autor auf den Leser zubewegt wird, reicht es nicht, den Autor bis auf die Position des Übersetzers zu bewegen - denn auch für ihn bleibt er immer ein fremdsprachiger Autor. Er muß ihn vielmehr über die eigene Position hinaus in die Sprache und Kultur des Zielpublikums versetzen und damit alles Fremde eindeutschen.“<sup>80</sup>*

Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass im 19. Jahrhundert eine Abwendung der *belles infidèles* stattfindet und dass wieder Treue zum Original zählt. Die deutsche Sprache spielt im 19. Jahrhundert eine immer größer werdende Rolle und löst zeitweise selbst das Englische als moderne Sprache ab.

## 1.3.2 Gegenwart: 20. Jahrhundert

### 1.3.2.1 Edmond Cary

Wenn davon ausgegangen wird, dass das 20. Jahrhundert eine Art Resümee aller Theorien der letzten Jahrhunderte darstellen soll, ist man weit gefehlt. Es gibt unzählige neue Meinungen und noch mehr (vertiefende) Theorien auf dem Gebiet des Übersetzens, die weit davon entfernt sind, eine endgültige Synthese abzugeben. In Frankreich ist der gebürtige Russe Cyrille Znosko-Borovski (1912-1966) unter dem Namen Edmond Cary für eine Theorie der Übersetzung eingetreten, die sich gegen die Überbewertung des linguistischen Aspekts auflehnt.<sup>81</sup> Seine Ansichten zur Übersetzung sammelt er in zwei Werken, *La traduction dans le monde moderne*<sup>82</sup> und *Les Grands*

---

<sup>79</sup> Störig nennt eine Ergänzung zur Verfremdung in: Störig: 1963, Einleitung (XXVII).

<sup>80</sup> Konopik: 1997, S. 2030.

<sup>81</sup> Mounin: 1967, S. 52.

<sup>82</sup> Cary, Edmond. *La traduction dans le monde moderne*. Genève: Librairie de l'Université Georg & Cie S.A, 1956.

*Traducteurs Français*<sup>83</sup>. In seinem noch immer aktuellen Buch, *La traduction dans le monde moderne* aus dem Jahr 1956, gibt sich Cary als Übersetzungswissenschaftler, der versucht, verschiedene Methoden der literarischen Übersetzung aufzuzeigen. Im ersten Teil des Buches wirft er theoretische Fragen auf: Was heißt *übersetzen*? Wie soll man übersetzen?. Im zweiten Teil geht Cary auf die einzelnen Bereiche einer möglichen Übersetzung ein: Angefangen von der literarischen Übersetzung bis hin zur audiovisuellen Übersetzungen deckt er alle Themen ab. Im dritten und letzten Teil beschäftigt er sich mit der Frage des Übersetzers in der Gesellschaft und dessen Bedeutung sowie mit der Zukunft der Übersetzung. Dabei geht er von einer notwendigen Erneuerbarkeit des sprachlichen Erbguts aus:

*„Andererseits gibt es außer einer Übersetzung ‚im Raum‘ auch eine Übersetzung ‚in der Zeit‘. Die europäischen Sprachen altern in ziemlich schnellem Rhythmus. Fast alle fünfhundert Jahre erweist es sich als notwendig, das nationale Erbgut sprachlich zu erneuern, was einer Übersetzung gleichkommt. Die Sprache ist ein lebendiger Organismus, der sich verwandelt und verändert. Eine ‚Neuübertragung‘ wird daher nach einigen Jahrhunderten unvermeidlich.“<sup>84</sup>*

Pöckl und Schreiber stellen fest, dass Carys Methodik des Übersetzens in den letzten Jahrzehnten<sup>85</sup> eher wenig zitiert wurde. Erst Michel Ballard greift etwa dreißig Jahre später seine Methodik wieder auf erlärtert sie in *Comment faut-il traduire?*<sup>86</sup> näher. Ballard betont in seiner *Introduction*, dass Cary den linguistischen Aspekt nicht vernachlässigt, aber dass er seinen Schwerpunkt eher auf die Theorie als auf die Anwendung legt:

*„L'étudiant (...) n'y trouvera pas d'indications sur la manière de faire son thème ou sa version, sur l'utilisation des dictionnaires, sur ce qu'il est courant d'appeler les difficultés de traduction et les manières de les résoudre. (...) Ce n'est pas que Cary se désintéresse des aspects purement linguistiques de la traduction ou qu'il les néglige. Il montre suffisamment par ses analyses d'exemples concrets dans ce cours, et par ses*

---

<sup>83</sup> Cary, Edmond. *Les grands traducteurs français*. Genève: Librairie de l'Université Georg & Cie S.A, 1963.

<sup>84</sup> Störig: 1963, S. 364.

<sup>85</sup> Schreiber Michael. *Traductologie. Zu Entwicklung und Rezeption der französischsprachigen Übersetzungswissenschaft*. In: Pöckl, Wolfgang/Schreiber, Michael [Hrsg.]. *Geschichte und Gegenwart der Übersetzung im französischen Sprachraum*. Frankfurt/Main, Wien [u.a.]: Lang, 2008 (FASK / Johannes-Gutenberg-Universität Mainz: Reihe A, A b h a n d l u n g e n und Sammelbände; 46), S. 50.

<sup>86</sup> Cary, Edmond. *Comment faut-il traduire? Introduction* Michel Ballard. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.

*considérations sur la naissance et l'évolution des divers outils ou auxiliaires du traducteur (...), qu'il était sensible à cet aspect du problème, mais il faut bien considérer que de manière générale il s'intéresse à la traduction et non à l'utilisation qui en est faite comme exercice de langue dans les lycées et les universités.*<sup>87</sup>

Des Weiteren wird klar, dass sich Edmond Cary auf Etienne Dolet (vgl. Kapitel 1.3.1.2) bezieht, der als eine seiner Grundregeln die perfekte Kenntnis der Ausgangs- und Zielsprache voraussetzt.

Der große Verdienst Carys auf dem Gebiet der Übersetzung ist ein endgültiger Anstoß zur einer notwendigen Übersetzungsdebatte und Reflexion, sowie zur Weiterentwicklung der bestehenden Translationstheorien.

### 1.3.2.2 Jacques Derrida: Dekonstruktion und Unübersetzbarkeit

Der Philosoph Jacques Derrida (1930-2004) kann nicht in die Gruppe der klassischen Übersetzungstheoretiker\_innen eingeordnet werden, dennoch wird seine Theorie der Dekonstruktion in diesem Zusammenhang häufig zitiert. Die Dekonstruktion, geprägt von Derrida und in den 70ern weitergeführt von den amerikanischen Dekonstruktivisten Paul de Man, J. Hillis Miller, Harold Bloom und Geoffrey H. Hartmann bezeichnet

*„eine Denkmethode, die radikal alle Denkschemata und deren sprachliche Fixierung in Frage stellt. Deshalb ist Dekonstruktion auch nicht definierbar, weil eine Definition den Prinzipien der Dekonstruktion widerspräche und bei jeder Wiederholung selbst wieder dekonstruiert werden müsste. Dekonstruktion versteht sich als permanentes Übersetzen. Sie ist ein ständiges In-Beziehung-Setzen des Erkannten oder Gesagten zu anderen Sinngefügen und dadurch die Produktion von neuem Sinn. Natürlich gilt auch das Umgekehrte: Übersetzen ist die Metapher für Dekonstruktion. Deshalb erhalten die Übersetzer und die Prozesse des Übersetzens im Rahmen der Dekonstruktion einen neuen Stellenwert.“*<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Cary: 1986, S. 15.

<sup>88</sup> Prunč, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft. Graz: Selbstverl., Inst. f. Theoret. u. Angewandte Translationswiss. (Graz translation studies...), 2002, S. 269.

Mit anderen Worten bedeutet Dekonstruktion das vollständige Zerlegen und Hinterfragen von sprachlich fixierten Theorien, Texten usw. Es wird dabei alles hinterfragt und neu aufbereitet. Im Prinzip ist die Dekonstruktion ein fortwährender Kreislauf von sich immer neu bildenden Definitionen. Üblicherweise wird von einem Verständnis von Text und dessen Rezeption ausgegangen weshalb auch die Möglichkeit der Übersetzung gegeben ist. Stolze stellt fest, dass der Grund dafür unsere Sprachkenntnisse und Überlieferungstraditionen bildet, sowie die Tatsache, dass ein Sprachzeichen immer wieder dasselbe bedeuten *kann*.<sup>89</sup> An dieser Stelle greift die Dekonstruktion ein: ihre Kritik richtet sich gegen den Logozentrismus, also gegen die Vorstellung einer beschränkten Begrifflichkeit der Sprache.<sup>90</sup> Die Kritik gilt auch dem Genfer Linguisten Ferdinand de Saussure, der mit seiner These, „derzufolge ein Wort wie *denken* im Zusammenhang mit den differierenden Einheiten, die sein semantisches Feld bilden, *eindeutig bestimmbar ist*“<sup>91</sup> bei Derrida auf kein Verständnis stößt. Derrida geht von einer grundsätzlichen Ambivalenz der Bedeutung eines Wortes aus und nennt als sein Charakteristikum die Nicht-Fixierbarkeit eines bestimmten Sinns. Er bezeichnet die Schrift (*écriture*) als Ursprung des gesprochenen Wortes. Die Schrift weist mehrere Schwächen auf: Sie ist für Derrida mehrdeutig und nicht eindeutig fixierbar und kann in bestimmten Situationen immer wieder neu gelesen werden. Diese *unabschließbare Sinnverschiebung*<sup>92</sup>, wie Stolze sie nennt, bezeichnet Derrida *différance* oder *Differenz* von dem Verb *différer*.

*„Die Differenz ist dafür verantwortlich, daß [sic!] die Bewegung der Bedeutung nur dann möglich ist, wenn jedes der sog. ‚gegenwärtigen‘ Elemente, die im Bereich der Präsenz erscheinen, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, dabei die Markierung (marque) des vergangenen Elements bewahrt und sich zugleich schon von seiner Beziehung zum künftigen Element prägen lässt.“<sup>93</sup>*

Derrida betont hier wieder die Verschiebung und Nicht-Fixierbarkeit des Sinns, da immer auf einer Sprachzeichen verwiesen werden kann. Die *Spuren*

---

<sup>89</sup> Stolze: 2008[5], S. 32.

<sup>90</sup> ebd. S. 32.

<sup>91</sup> Zima, Peter V. Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1994, S. 41.

<sup>92</sup> Stolze: 2008[5], S. 32.

<sup>93</sup> J. Derrida. „La Différance“ in: Foucault, Michel. Théorie d'ensemble. Paris: Éd. du Seuil, 1968, S. 53.

(traces) bezeichnen vergangene und zukünftige Elemente einer möglichen Verwendung eines Zeichens oder eines Textes. Den Wiedergebrauch und die Universalität eines Zeichens nennt Derrida *iterabilité*. Zima fasst in Bezug auf die Identität zusammen:

*„Die Schrift bringt den Zerfall der semantischen Identität des Zeichens mit sich. Dessen Wiederholung in heterogenen kommunikativen Kontexten hat unvereinbare Sinnzuordnungen zur Folge, welche die Identität eines Wortes oder Begriffes erschüttern können.“<sup>94</sup>*

Das Ergebnis ist in Bezug auf die *iterabilité* eine *dissémination*, eine Streuung des Sinns von Wörtern. Derrida geht von einer Unmöglichkeit der Übersetzung aus, da er einen Widerspruch in der Autor\_innenintention (bewusst kontinuierliche Formulierung des\_der Autors\_in<sup>95</sup>) und in der Nicht-Beherrschbarkeit der Sprache sieht. Dabei bezieht sich Derrida auf Walter Benjamin und kommentiert ausführlich seinen Essay, *La tâche du traducteur* (1923 - Die Aufgabe der Übersetzers). Benjamin veröffentlicht diesen als Vorwort zu seiner Übersetzung von Baudelaires *Tableaux parisiens*.<sup>96</sup> Als besonderes Beispiel für Unübersetzbarkeit nennt Derrida die Dichtung.

*„Die Übersetzung strebt nicht danach, dies oder jenes zu sagen, diesen oder jenen Sinn zu übertragen oder eine bestimmte Bedeutung mitzuteilen, sondern sie will die Affinität zwischen den Sprachen aufzeigen (remarquer l'affinité entre les langues) und ihre eigene Möglichkeit erkennen lassen.“<sup>97</sup>*

*„Das stets Intakte, Unfaßbare, Unberührbare ist es, was den Übersetzer fasziniert und seine Arbeitsweise bestimmt. (Le toujours intact l'intangible, l'intouchable [unberührbar], c'est ce qui fascine et oriente le travail du traducteur.“<sup>98</sup>*

Wie Stolze bemerkt, nehmen die Dekonstruktivist\_innen vor allem die Widerstände, also die Probleme der Unübersetzbarkeit, wahr, auf die der\_die Übersetzer\_in stößt. Es soll an dieser Stelle auf weiterführende Literatur

---

<sup>94</sup> Zima: 1994, S. 53.

<sup>95</sup> Stolze: 2008[5], S. 34.

<sup>96</sup> vgl. dazu genauere Ausführungen in Zima: 1994, S. 82-90 und Stolze: 2008[5], Kapitel 2.5 bzw. 2.6.

<sup>97</sup> Derrida: 1987, S. 220, zit. nach Zima: 1994, S. 87.

<sup>98</sup> ebd. S. 87.

verwiesen werden, da diese Arbeit nicht genügend Platz bietet, um dieses Thema noch ausführlicher zu behandeln.<sup>99</sup>

### 1.3.2.3 Jean-René Ladmiral: *sourciers et ciblistes*

Ich möchte das Augenmerk auf einen weiteren, wichtigen Übersetzungswissenschaftler der Gegenwart in Frankreich legen. Jean-René Ladmiral (\* 1942), Philosoph und Germanist, verfasst einige Texte zur Übersetzungstheorie ohne jemals eine einheitliche Theorie vorzustellen.<sup>100</sup> Ladmiral geht von einem sprachphilosophischen Ansatz aus und stellt als Grundaspekt folgenden Hauptgegenstand seiner Theorien vor: die Entscheidungslogik (*logique de la décision*) des\_der Übersetzers\_in. Seine Unterscheidung zwischen *sourciers* und *ciblistes* bringt in Frankreich und in Deutschland ausreichend Diskussionsstoff mit sich.

*„J’appelle ‚sourciers‘ ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s’attachent au signifiant de la langue du texte-source qu’il s’agit de traduire; alors que les ‚ciblistes‘ entendent respecter le signifié (ou, plus exactement, le sens et la ‚valeur‘) d’une parole advenir dans la langue-cible.“<sup>101</sup>*

Mit anderen Worten orientieren sich die *sourciers* am Ausgangssprachlichen Text (*texte-source*) und bemühen sich, so nah wie möglich am Ausgangstext zu übersetzen, in dem sie Form und Inhalt beibehalten. Die *ciblistes* hingegen gehen von dem Zielsprachigen Text aus (*langue-cible*) und stellen das Verständnis und die leichte Lesbarkeit in den Mittelpunkt ihrer Interessen.<sup>102</sup> Ladmiral selbst schlägt sich auf die Seite und *ciblistes* und begründet diese Entscheidung folgendermaßen:

*„C’est pourquoi je reprendrai (...) un vieil adage (cibliste) de traducteurs: on ne traduit pas des mots - mais on ne traduit pas non plus des choses - on traduit des idées! Ce qui fait,*

---

<sup>99</sup> vgl. dazu: Zima: 1994, Forget: 1984, Prunč: 2002 & Hirsch: 1997.

<sup>100</sup> Schreiber: 2008, S. 52.

<sup>101</sup> Ladmiral, Jean-René. *Sourciers et ciblistes*. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane [Hrsg.]. *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 1993, S. 288.

<sup>102</sup> Stolze: 2008[5], S. 215.

*proprement, l'essentiel dans un texte (qu'on le traduise ou non), ce sont les effets de discours qu'il orchestre, et non pas les realia qui constituent ce que les linguistes appellent son référent.*<sup>103</sup>

Die Treue zur Übersetzung sieht Ladmiral weitgehend darin, den *Geist* (*l'esprit du texte-source*) des Ausgangstextes zu spüren und nicht so sehr dessen Wort und Struktur in den Mittelpunkt zu rücken.

In seiner Abhandlung *Sourciers et ciblistes* philosophiert Ladmiral über die Übersetzung ohne jedoch konkrete Vorschläge zu machen, welche Methoden dafür angewendet werden können. In einem weiteren Beitrag von Jean-René Ladmiral *Epistémologie de la traduction*<sup>104</sup> geht er von mehreren Typen des übersetzungswissenschaftlichen Diskurses aus und unterscheidet zwischen vier grundsätzlichen Typen der *traductologie*:<sup>105</sup>

- (1) traductologie prescriptive ou normative: In Ladmirals Worten auch die Übersetzungswissenschaft von *vorgestern*. Die Vertreter, die er dieser Kategorie zuordnet, sind: Walter Benjamin, Henri Meschonnic sowie Valéry Larbaud, José Ortega y Grasset und George Steiner.
- (2) traductologie descriptive: Diese Übersetzungswissenschaft entsteht nach dem zweiten Weltkrieg und bezeichnet die traductologie von *gestern*. Die Vertreter dieser Linie sind J.-P. Vinay und J. Darbelnet, als Begründer der *Stylistique comparée* sowie J. Guillemin-Flesher und M. Ballard.
- (3) traductologie inductive ou scientifique: Hier spricht Ladmiral von einer Übersetzungswissenschaft von *morgen*, die sich seiner Meinung nach in die Richtung der kognitiven Psychologie weiterentwickeln wird.
- (4) traductologie productive: die Übersetzungswissenschaft von *heute* beinhaltet eine Vielzahl von Theorien und Konzepten um die Arbeit

---

<sup>103</sup> Ladmiral: 1993, S. 292.

<sup>104</sup> Ladmiral, Jean-René. *Epistémologie de la traduction*. In: Arntz, Reiner [Hrsg.]. *Textlinguistik und Fachsprache: Akten des Internationalen Übersetzungswissenschaftlichen AILA-Symposiums*, Hildesheim, 13.-16. April 1987. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1988, S. 35-49.

<sup>105</sup> ebd. S. 38.

des\_der Übersetzers\_in zu erleichtern. Dazu zählt auch seine eigene Niederschrift *Traduire: théorèmes pour la traduction*<sup>106</sup> dazu.

Ladmiral plädiert für eine *théorie en miettes* und verneint eine unitäre und einheitliche Übersetzungstheorie. Aus diesem Grund präsentiert er verschiedene Theoreme, für die sich der\_die Übersetzer\_in in der jeweiligen Übersetzungssituation sogleich entscheiden kann. Seine *théorèmes* mögen zum Teil widersprüchlich und isoliert sein, dennoch fördert er damit die Entscheidungslogik des\_der Übersetzers\_in. Folgender Auszug soll dabei als Beispiel dienen, gleichermaßen in Hinblick auf das Thema meiner Arbeit:

*„Par exemple: Il faudrait respecter le nombre de syllabes (de ‚pieds‘), et puis le nombre de mots, et puis le niveau de style, et puis certains effets allitératifs ... et puis le sens exact, etc. - et tout ça en même temps! Il faudra choisir. Dans certains cas, il faudra trancher! S’il s’agit d’un doublage cinématographique, il faudra respecter essentiellement le nombre de syllabes et la position précise de certains phonèmes comme les occlusives pour „coller“ au mouvement des lèvres des acteurs, etc.; toujours au cinéma, les sous-titres sont conditionnés en revanche par d’autres contraintes (vitesse de lecture, adéquation globale et synthétique à la situation, etc.) et la „commande“ que le traducteur a alors à traiter est tout à fait différente.“<sup>107</sup>*

## 2 Audiovisuelle Translation (AVT)

### 2.1 Einführung

Dem Forschungsbereich der Untertitelung als Teil der Übersetzungswissenschaft wurde im Gegensatz zur Synchronisation bis vor Kurzem noch nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt. Erst mit dem Aufkommen der Massenmedien wurde sowohl die Untertitelung als auch die Synchronisation als ein wichtiger Bestandteil der Übersetzungswissenschaft gesehen. Dennoch sind wissenschaftliche Abhandlungen zu diesem Thema

---

<sup>106</sup> Ladmiral, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Éd. Gallimard, 1994.

<sup>107</sup> Ladmiral, Jean-René. *Les théorèmes pour la traduction*. In: Bühler, Hildegund [Hrsg.]. *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit*. Wien: Braumüller, 1985 (Kongreßakte/Weltkongress der FIT; 10), S. 303.

nicht ausreichend genug erhältlich. Im nachfolgenden Kapitel beziehe ich mich, die technischen Aspekte der Untertitelung betreffend, vor allem auf Vanadis Buhr.<sup>108</sup> Die Grundlage seiner Arbeit bieten seine eigenen praktischen Erfahrungen im Bereich der Film- und Videountertitelung. Das große und noch immer aktuelle Problem betrifft die Unterschätzung der Arbeit des\_der Untertitlers\_in. Die Tatsache, dass die Personen hinter der Übersetzung für die Zuseher\_innen unberücksichtigt bleiben, führt dazu, dass wenig Wissen darüber besteht, welche besonderen Ansprüche an den\_die Übersetzer\_in vorliegen. Dieses Kapitel soll daher vor allem die technischen und linguistischen Aspekte der Untertitelung hervorheben, sowie die möglich auftretenden Probleme und anwendbare Strategien, um das Ideal einer Untertitelung zu erreichen. In einem weiteren Schritt soll der Kulturananspruch in Verbindung mit der Untertitelung am Beispiel bestimmter Kulturspezifika untersucht werden.

## 2.2 Filmübertragungsmethoden

### 2.2.1 Synchronisation

Die Synchronisation (Synchronisierung) ist neben der Untertitelung und dem Voice-Over-Verfahren eine der wichtigsten Filmübertragungsmethoden in Europa. Sie bezeichnet den Vorgang, „zu den Bildern eines fremdsprachigen Films, Fernsehspiels die entsprechenden Worte der eigenen Sprache sprechen, die so aufgenommen werden, dass die Lippenbewegungen der Schauspieler (im Film) in etwa mit den gesprochenen Worten übereinstimmen“<sup>109</sup>. Eine genauere Definition der Synchronisation bietet Cedeño (2004):

*„Die Synchronisation ist der Übertragungsprozess, bei dem Dialoge aus der Originalsprache übersetzt, von Synchronsprechern oder Schauspielern in der Landessprache aufgenommen und anschließend in das Videosignal gemischt werden.“<sup>110</sup>*

---

<sup>108</sup> Buhr, Vanadis. Untertitel: Handwerk und Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

<sup>109</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/synchronisieren>; 08.06.2011.

<sup>110</sup> Cedeño Rojas, Maribel. Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland. Trier: Wiss. Verl. Tier (Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft), 2007, S. 94.

Österreich zählt neben Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien und den lateinamerikanischen Staaten, etc. zu den typischen Synchronisationsländern. Zu den Untertitelungsländern hingegen gehören die Niederlande, Portugal, die skandinavischen Länder (Schweden, Norwegen, Dänemark), Rumänien, Griechenland, Japan und die osteuropäischen Staaten. Warum sich ein Land für Synchronisation entscheidet hängt von mehreren Faktoren ab: Die kulturelle Offenheit<sup>111</sup>, finanzielle Möglichkeiten und auch der Alphabetisierungsgrad des Landes. Ein Hauptfaktor ist jedoch die Gewohnheitsfrage: Wenn in Österreich von nun an nur noch untertitelte Filme gezeigt werden, würde diese Entscheidung wahrscheinlich nicht akzeptiert werden. Die Gewohnheiten des Publikums sind dabei von Beginn an zu beachten. Die jeweilige Unterscheidung für oder gegen die Untertitelung oder Synchronisation macht auch einen Teil der jeweiligen Landeskultur aus. Folgende Graphik soll den prozentuellen Anteil der Verteilung europäischer Länder in Bezug auf Synchronisation und Untertitelung darstellen:

	Lip-Sync Dubbing	Voice-over/Narration	Subtitling
<b>A</b>	97 %	3 %	0
<b>D</b>	80 %	10 %	10 %
<b>E</b>	80 %	20 %	0
<b>F</b>	90 %	2 %	8 %
<b>I</b>	100 %	0	0

**Abbildung 1:** The „Dubbing Countries“ in Western Europe and their use of Language Transfer methods

<sup>111</sup> Reinart, Sylvia. Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Kohlmayer, Rainer [Hrsg.]. Literarisches und mediales Übersetzen: Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang (FASK/Johannes-Gutenberg-Universität Mainz; Reihe A, Abhandlungen und Sammelbände; 38), 2004, S. 76.

Die Schwierigkeiten bei der Synchronisation liegen im Bereich der Lippensynchronität. Die Lippenbewegungen spielen dabei eine grundlegende Rolle, da die Illusion erzeugt werden soll, dass das, was der\_der Zuseher\_in sieht, nicht dem entspricht, was er\_sie hört.<sup>112</sup> Die Synchronität der Lippen übernimmt ihre wichtige Funktion allerdings nur bei den On-Passagen, d.h. jene Passagen, in denen die Lippen- und Mundbewegungen deutlich zu erkennen sind. Die Off-Passagen bezeichnen jene Passagen, in denen die Sprecher\_innen nicht zu sehen sind oder mit dem Rücken dem Bildschirm zugekehrt sind. Wie Cedeño feststellt, ist die Ausprägtheit der Lippenbewegungen bedeutsam für die Synchronisation:

*„Neben den filmischen Gegebenheiten erweist es sich auch als bedeutsam, wie groß die Unterschiede zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache sind. Die Vokalsysteme des Deutschen und des Französischen besitzen beispielsweise mit /y/ und /œ/ Vokalphoneme, die eine starke Lippenrundung fordern“<sup>113</sup>*

Herbst unterscheidet an dieser Stelle vier Typen von Lippensynchronität<sup>114</sup>:

- (1) Qualitative Lippensynchronität (Ist dann gegeben, wenn die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. Lippenbewegungen des Originalfilms im Synchroncontext Entsprechungen finden)
- (2) Quantitative Lippensynchronität (Im Fokus steht die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung, also von der Geschwindigkeit und den Positionen, die die Lippen dabei einnehmen)
- (3) Lippensynchronität in Bezug auf Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit
- (4) Paralinguistische Synchronität (Gestensynchronität und Lippenbewegungen als Gesten)

---

<sup>112</sup> Zur Problematik der Illusion vgl. Pisek, Gerhard. Die Grosse Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation: Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994.

<sup>113</sup> Cedeño: 2007, S. 95.

<sup>114</sup> Herbst, Thomas. Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 32.

Wenn keine absolute Synchronität<sup>115</sup> erreicht werden kann, dann ist die Rede von so genannten *Asynchronien*<sup>116</sup>. Diese werden als Verstöße gegen die Synchronität verstanden. Als ein Beispiel wäre die kulturelle Asynchronität zu nennen, die sich in der Visualisierung kultureller Verhaltensweisen, welche im Bildteil unveränderbar vorgegeben ist und im Synchrondialog nicht reflektiert werden kann, ausdrückt.<sup>117</sup>

Aus Platzgründen und in Hinblick auf das Thema und den Fortgang dieser Arbeit kann das Kapitel der Synchronisation nicht weiter ausgeführt werden.<sup>118</sup>

### 2.2.2 Voice-Over

Eine weitere wichtige Filmübertragungsmethode neben der Untertitelung und der Synchronisation ist das Voice-Over-Verfahren. Bei dieser Methode wird der Originalton relativ leise geschaltet, während im Vordergrund der übersetzte Text von einem\_r oder mehreren Sprechern\_innen eingelesen wird. Dieses Verfahren wird häufig bei Dokumentationen oder Interviews angewendet, da bei diesen oft nur ein\_e einzige\_r Sprecher\_in hinzugezogen wird. Das Voice-Over-Verfahren wird aber auch bei Spielfilmen angewendet in denen mehrere Sprecher\_innen bzw. Schauspieler\_innen den Originaltext mit dem übersetzten Text übersprechen. Sybille Manhart definiert das Voice-Over-Verfahren folgendermaßen:

*„Bei dieser inhaltlich genauen Übertragung des Originaltextes bleibt die Lippensynchronität unberücksichtigt, der Originalton ist aus Gründen der Authentizität einige Sekunden lang in normaler Lautstärke zu hören, bevor er übersprochen wird.“<sup>119</sup>*

Die Voice-Over-Methode ist ebenfalls wie die Untertitelung die günstigere Variante der medialen Filmübersetzung und wird häufig in den östlichen Ländern eingesetzt, in denen gesamte Filme auf diese Art übersetzt werden.

---

<sup>115</sup> Absolute Synchronität ist nur sehr selten der Fall; man unterscheidet eher zwischen dem Grad der Perfektion.

<sup>116</sup> Cedeño: 2007, S. 99.

<sup>117</sup> Manhart: 1999, S. 264.

<sup>118</sup> Weiterführende Literatur zu diesem Thema: Herbst (1994), Pisek (1994) und Hesse-Quack (1969).

<sup>119</sup> Manhart: 1999, S. 265.

Meinungen darüber, wie Sprecher\_innen und Schauspieler\_innen zu sprechen haben, gehen hier weit auseinander.<sup>120</sup> Einige Regisseure\_innen gehen von einer neutralen Übersetzung aus, das heißt, dass der\_die Schauspieler\_in die Informationen neutral und sachlich wiedergibt, während andere der Auffassung sind, dass der\_die Sprecher\_in die Intonation, den Tonfall, die Stimmlage, usw. nachahmen bzw. imitieren sollte. Der Vorteil dieser Methode ist, dass man, wie bei der Untertitelung, die Stimme des\_der Originalsprechers\_in hört und somit den Charakter der jeweiligen Figur zuordnen kann. Außerdem wird die visuelle Wahrnehmung nicht beeinträchtigt, was sich dadurch bestätigt, dass viele Zuseher\_innen das Voice-Over-Verfahren der Untertitelung und der Synchronisation vorziehen.

## 2.3 Untertitelung - Ein spezieller Übertragungsmodus

### 2.3.1 Begriffsbestimmung *Untertitelung* bzw. *Untertitel*

Zu Beginn dieses Abschnittes soll die Frage geklärt werden, was unter *Untertitelung* zu verstehen ist. Bei dieser Filmübertragungsmethode wird linguistisch gesehen zwischen zwei Arten der Untertitelung unterschieden: Die intralinguale und die interlinguale Untertitelung.<sup>121</sup> Bei der intralingualen Untertitelung findet keine Übersetzung statt und sie dient vor allem der Gehörlosen- und Schwerhörigenuntertitelung sowie zur Unterstützung des Fremdsprachenerwerbs. Bei der interlingualen Untertitelung hingegen, findet ein Sprachtransfer aus einer meist unbekannteren Ausgangssprache in eine Zielsprache statt. In der vorliegenden Arbeit soll der Aspekt der intralingualen Untertitelung ausgeklammert werden und der Schwerpunkt auf die interlinguale Untertitelung (deutsch-französisch) gelegt werden. Technisch gesehen wird ebenfalls zwischen zwei Formen von Untertiteln unterschieden: Offene

---

<sup>120</sup> Döring: 2006, S. 21.

<sup>121</sup> De Linde, Zoe (1995[1]). „Read my lips: subtitling principles, practices, and problems“ In: Perspectives: Studies in Translatology 1995:1. MTP, S. 9.

Untertitel (*open subtitles*) und geschlossene Untertitel (*closed subtitles*).<sup>122</sup> Offene Untertiteln bezeichnen Filme, die bereits mit der Originalversion mitgeliefert werden. Sie sind materieller Bestandteil des Films. Geschlossene Untertitel hingegen sind optional hinzufügbare. Diese Art von Untertitel ist vor allem bei Fernsehsendungen mit zuschaltbarem Videotext zu beobachten.

Zur Untertitelung gibt es viele Definitionen, die sich relativ ähnlich sind. An dieser Stelle möchte ich mich vor allem auf die Definition von Gabriele Knauer beziehen, die eine sehr präzise und sinnvolle Begriffserklärung schildert:

*„Untertitel nennt man die, meist gekürzte, Übersetzung eines Filmdialoges bzw. -textes, die als schriftlicher Text synchron mit dem entsprechenden Teil der Originaldialoges bzw. -textes auf dem Bildschirm oder auf der Leinwand erscheint. (...) Die Untertitelung besteht in der möglichst originalgetreuen Übersetzung eines Filmdialogs oder -monologs aus einer dem Publikum mehr oder minder unbekanntem Sprache in die Zielsprache. Die zielsprachliche Übersetzung wird an der unteren Kante des Films für kurze Zeit eingeblendet.“<sup>123</sup>*

Henrik Gottlieb bezeichnet die Untertitel als:

*„Übertragung in eine andere Sprache (...) von verbalen Nachrichten (...) im filmischen Medium (...) in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes (...), die auf der Leinwand erscheinen (...) und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht (...).“<sup>124</sup>*

Die Arbeit des\_der Untertitlers\_in ist daher nicht so einfach wie es häufig angenommen wird. Neben dem Zeitfaktor spielt auch die notwendige Kürzung des gesprochenen Dialogs eine äußerst wichtige Rolle. Es ist nötig, möglichst platzsparend zu arbeiten und eine einfache, aber verständliche Syntax zu verwenden. Cedeño weist auf weitere Aspekte der Untertitelung hin:

---

<sup>122</sup> Gottlieb, Henrik. „Subtitling: a new university discipline“ In: Dollerup, Cay [Hrsg.] Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publi. & Co., 1992, S. 163.

<sup>123</sup> Knauer, Gabriele. Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch. Stuttgart [u.a.]: Klett, 1998, S. 105f.

<sup>124</sup> Gottlieb, Henrik. „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs“ In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hgg.]. Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2002, S. 187f.

*„Bei der Untertitelung muss man nicht nur inhaltlich und stilistisch angemessen übersetzen, sondern auch darauf achten, dass die Untertitel an der richtigen Stelle im Film ein- und ausgeblendet werden. Der Zeitpunkt, zu dem ein Untertitel eingeblendet wird, heißt Fade-In und der des Ausblendens Fade-Out. Das Festlegen des Ein- und Ausblendens nennt man Spotting oder Timing.“<sup>125</sup>*

Auf die formalen Aspekte der Untertitelung soll in den nachfolgenden Unterkapiteln noch genauer eingegangen werden.

### 2.3.2 Die Anfänge der Untertitelung und die historische Entwicklung der technischen Übertragungsmöglichkeiten

Die geschichtlichen Anfänge der Untertitelung gehen bis in die Zeit der Stummfilme (1895 - ca. 1929) zurück. Die Filme jener Zeit werden zwar noch nicht untertitelt, es wird jedoch bereits mit so genannten Zwischentitel gearbeitet. Die Zwischentitel erscheinen zwischen den einzelnen Szenen, um dem Publikum Verständnishilfe zu leisten. Technisch gesehen ist diese Methode sehr kostengünstig und stellt außerdem keinen besonders großen Aufwand dar, da die Zwischentitel auf Kartons geschrieben oder gedruckt werden, die anschließend abgefilmt und an der entsprechenden Stelle im Film eingesetzt werden.<sup>126</sup> Das Aufkommen des Tonfilms 1927 brachte neue Forderungen im Bereich der audiovisuellen Translation mit sich. Die Filme sollen in der Sprache des Zielpublikums wiedergegeben werden. Als Lösung setzt sich zunächst nicht die Nachsynchronisation oder die Untertitelung durch, sondern die Realisierung fremdsprachiger Versionen, auch *(Mehr)-Sprachenversionen* genannt.<sup>127</sup> Das charakteristische Merkmal der Mehrsprachenversionen ist, dass die Filme zusätzlich zu ihrer Landessprache noch einmal in der Zielsprache gedreht und realisiert werden. Schauspieler\_innen, die daher zwei- oder mehrsprachig sind, erfreuen sich großer Beliebtheit, da sie ebenfalls die selbe Rolle im Film in der

---

<sup>125</sup> vgl. Cedeño: 2007, S. 88 und Buhr: 2003, S. 14.

<sup>126</sup> Buhr: 2003, S. 5.

<sup>127</sup> Garncarz, Joseph. Die bedrohte Internationalität des Films: Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme. In: Sturm, Sybille M./Wohlgemuth, Arthur. [Hrsg.]. Hallo? Berlin? Ici Paris!: deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939. München: Ed. Text+Kritik, 1996. S. 127.

gewünschten Zielsprache spielen. Diese Methode ist allerdings nicht nur aufwendig, sondern auch sehr kostenintensiv und ist deshalb sehr rasch von der Untertitelung und der Synchronisation abgelöst worden.

Die technische Entwicklung der Übertragungsmöglichkeiten von Untertiteln erfolgt ebenfalls in Schritten. Zu Beginn werden die Untertitel als separate Dias oder mit Hilfe einer zweiten Filmrolle auf die Leinwand projiziert.<sup>128</sup> 1930 entwickelt der Norweger Leif Eriksen eine Methode, bei der die Untertitel direkt auf den Filmstreifen hineingestempelt werden konnte.<sup>129</sup> Der Ungar O. Turchányi führt dieses Verfahren fort und erweitert es derart, so dass das Einweichbad, welches zum Auflösen der Emulsionsschicht nötig war, überflüssig wird. Ein großer Nachteil beider Methoden ist jedoch, dass die einzelnen Buchstaben der Untertitel sehr schlecht abgegrenzt sind und daher durch Unschärfe gekennzeichnet sind.<sup>130</sup> Einige Zeit später wird eine neue Methode entwickelt, bei der das Einweichen der Untertitel unnötig wird und man stattdessen eine chemische Lösung (Wachs- oder Paraffinschicht) aufgetragen wird. Als eine weitere Methode, die auch heute noch im Einsatz ist, wird die optische Untertitelung bezeichnet. Dabei werden die Untertitel fotografiert bzw. abgefilmt und durch ein späteres Kopieren auf den Filmstreifen angebracht.<sup>131</sup>

Die heute besonders in den westlichen Ländern gängige Methode ist die Lasertechnik. Diese Methode ist 1988 von Denis Auboyer in Paris entwickelt worden und besteht darin, einen Laser zu verwenden, um die Emulsionsschicht *wegzubrennen* bzw. verdampfen zu lassen.<sup>132</sup> Der Text wird dabei direkt auf den Filmstreifen *gelasert*. Der genaue Vorgang soll durch Buhr erläutert werden:

*„Bei der Laseruntertitelung wird die Emulsion, die den Film bedeckt, dem Timecode folgend an den Stellen, an denen die Untertitel erscheinen sollen, ‚weggebrannt‘. Ein Computer steuert den Laserstrahl, der die Untertitel in den Film ‚schreibt‘, indem die Emulsionsschicht verdampft wird, ohne den Film selbst zu beschädigen (...). Dies geschieht Bild für Bild, so dass*

---

<sup>128</sup> Buhr: 2003, S. 6; Cedeño: 2007, S. 85.

<sup>129</sup> [http://sign-dialog.de/wp-content/hausarbeit\\_200309\\_wilk\\_medienuntertitelung.pdf](http://sign-dialog.de/wp-content/hausarbeit_200309_wilk_medienuntertitelung.pdf), 22.06.2011.

<sup>130</sup> Cedeño: 2007, S. 85.

<sup>131</sup> Buhr: 2003, S. 7.

<sup>132</sup> ebd. S. 8.

*schließlich alle Bilder innerhalb eines Untertitels Schrift tragen. Sequenzen, die nicht untertitelt werden, werden schnell vorgespult. Der Laser benötigt weniger als eine Sekunde zum Schreiben eines zweizeiligen Untertitels. Die Schrift erscheint an diesen Stellen weiß, da der Film nach dem Lasern völlig transparent ist. Die Buchstaben sind klar und scharf.“<sup>133</sup>*

Diese Methode ist nicht nur äußerst effektiv, sondern auch besonderes kostengünstig im Vergleich zu den anderen Techniken und kommt daher häufig zur Anwendung.

## 2.3.3 Formale Aspekte der Untertitelung

### 2.3.3.1 Platz- und Zeitproblem

Wie bereits in Kapitel 2.3.1 erwähnt, spielt die Synchronität zwischen Bildgeschehen und Text eine besonders wichtige Rolle. Die Aufgabe besteht darin, den übersetzten Text in Form von Untertiteln möglichst gleichzeitig mit dem gesprochenen Text an der unteren Kante des Bildschirms einzublenden. Allerdings klingt dieser Vorgang einfacher als er ist, denn die Forderung nach Gleichzeitigkeit von Text und Bildgeschehen schränkt die Arbeit des\_der Untertitler\_in enorm ein. Bestimmte Vorgaben, die sich je nach Auftrag minimal ändern können, zwingen den\_die Untertitler\_in gewissermaßen, den Text um etwa ein Drittel zu kürzen und derart umzuformen, dass dieser auch Platz hat und die Sinneinheit pro Untertitel gewahrt wird. Als Richtwert gelten sowohl für das Fernsehen als auch für den Film maximal zweizeilige Untertitel mit je 36 bis 38 Zeichen. Die Mindeststandzeit (d.h. die Zeitspanne, während derer der Untertitel auf dem Bildschirm sichtbar ist) beträgt zwei Sekunden, die maximale Standzeit sechs Sekunden.<sup>134</sup> Bei dem\_der Untertitler\_in wird nun die Entscheidungslogik gefordert (vgl. Ladmira; Kapitel 1.3.2.3), denn diese\_r muss entscheiden was, wie und wie viel übersetzt werden soll, denn nicht jede sprachliche Äußerung (Begrüßungsformel, Anrede, Namensnennungen, ...)

---

<sup>133</sup> Buhr: 2003, S. 40.

<sup>134</sup> Hurt, Christina/Widler, Brigitte. „Untertitelung/Übertitelung“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 261.

muss niedergeschrieben werden.<sup>135</sup> Auch Mounin spricht die notwendige Entscheidungstätigkeit des\_der Untertitlers\_in an:

*„Einerseits darf er [der Übersetzer] sich dabei nicht vom Sinn entfernen, denn es gibt immer Zuschauer im Saal, die die Originalsprache genügend kennen, um die Ungenauigkeit des Untertitels zu ermessen, und andererseits darf er auch nicht in einen Telegrammstil verfallen, der das Temperament und den literarischen Charakter des Dialogs verfälschen würde.“<sup>136</sup>*

Im Folgenden soll nun ausführlicher auf ausgewählte formale Aspekte (Timing, Fade-In/Fade-Out, Standzeit und Layout) eingegangen werden.

### 2.3.3.2 Timing & Fade-In/Fade-Out

Das Timing kann als „the process of defining the in and out times of each subtitle“<sup>137</sup> definiert werden. Der so genannte Timecode spielt dabei eine tragende Rolle, denn dieser erlaubt es, fortlaufend Stunden, Minuten, Sekunden und Bilder bzw. Frame (zum Beispiel: 01:09:35:12) anzuzeigen und kann als *innere* Uhr des Timings gesehen werden.<sup>138</sup> Das Bild (bzw. engl. „frame“) bezeichnet das Einzelbild. Eine Filmsekunde besteht bei einem Kinofilm aus 24 Einzelbildern pro Sekunde, während bei Fernsehfilmen 25 Bilder pro Sekunde zu verzeichnen sind.<sup>139</sup> Die Timecodes erlauben es, dem\_der Untertitler\_in die Ein- und Ausstiegszeiten der Untertitel zu fixieren. Dieser Vorgang wird als *Spotting* bezeichnet. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass möglichst zu Beginn des Sprechereinsatzes der Untertitel eingeblendet (Fade-In) und spätestens eine Sekunde nach dem Sprachende ausgeblendet (Fade-Out) wird. Wenn die Untertitel nicht so exakt wie möglich ein- und ausgeblendet werden, dann entstehen für den\_die Zuseher\_in Verschiebungen, die er\_sie nicht mehr ausgleichen kann. Der\_die Zuseher\_in wird abgelenkt und kann dem Fortgang der Geschichte nicht mehr folgen.

---

<sup>135</sup> Gottlieb: 2002, S. 199.

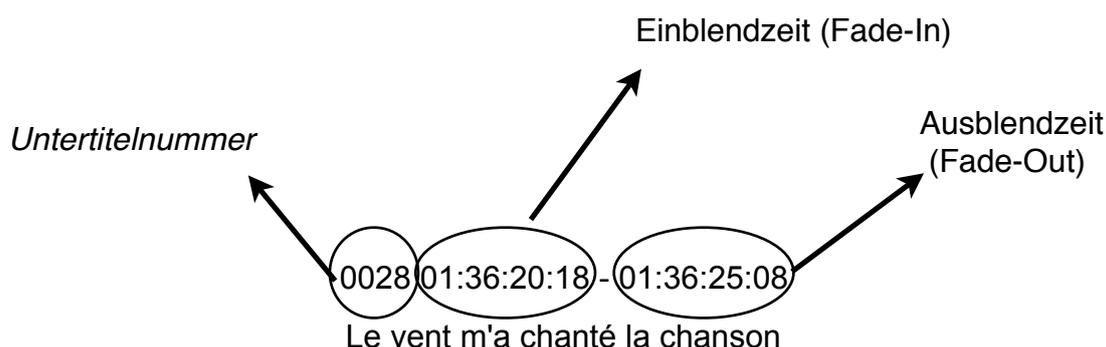
<sup>136</sup> Mounin: 1967, S. 146.

<sup>137</sup> Ivarsson, Jan/Carroll, Mary. Subtitling. Simrishamn: TransEdit HB, 1998, S. 82.

<sup>138</sup> vgl. Cedeño: 2007, S. 89 & Buhr: 2003, S. 15.

<sup>139</sup> [http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit\\_200307\\_schroepf\\_uebersetzungsstrategien.pdf](http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit_200307_schroepf_uebersetzungsstrategien.pdf), 05.07.2011.

Beispiel für einen Untertitel, der mit Timecodes versehen ist:<sup>140</sup>



### 2.3.3.3 Standzeit & Layout der Untertitel

Wie in Kapitel 2.3.3.1 bereits erwähnt, beträgt die Mindeststandzeit (d.h. die Zeitspanne, während derer der Untertitel auf dem Bildschirm sichtbar ist) zwei Sekunden, die maximale Standzeit sechs Sekunden. Diese Angaben können je nach Auftrag (für Kino, DVD oder Fernsehen/Video) variieren, wodurch es schwierig ist, eine einheitliche Mindest- und Maximalstandzeit zu präsentieren. Aus diesem Grund wird auch an dieser Stelle nicht mehr weiter darauf eingegangen werden.

Das Layout nimmt einen äußerst wichtigen Platz in der Gestaltung der Untertitel ein. Die Untertitel werden in der Regel an der unteren Kante des Bildschirms bzw. Leinwand eingeblendet. Dabei ist üblich, dass die Untertitel zentriert ausgerichtet sind, da dies die Lesbarkeit für das Publikum erleichtert. Entsprechend sollten die Untertitel nicht mehr als zwei Zeilen überschreiten, da zu viel Text das Auge des\_ der Zuseher\_in belasten würde und auch optisch von Nachteil wäre. Auch hier soll wieder darauf hingewiesen werden, dass es sich um einen Richtwert handelt: Der Auftrag kann je nach Wunsch des\_ der Auftraggebers\_in variieren. Die Untertitel sollten maximal zwei Drittel der Leinwandbreite einnehmen. Würde die gesamte Leinwandbreite ausgenutzt, wäre der Weg, den das Auge beim Lesen zurücklegen müsste, zu groß und würde die Lesbarkeit der Untertitel beeinträchtigen.<sup>141</sup> Das ist auch einer der

<sup>140</sup> Dieses Beispiel entstammt aus einer selbst produzierten Untertiteldatei.

<sup>141</sup> Buhr: 2003, S. 23.

Nachteile der Untertitelung der im folgenden Kapitel (2.4) diskutiert wird: Die Ästhetik des Films wird enorm eingeschränkt und das Publikum wird durch das Lesen der Untertitel abgelenkt. Auf weitere Details (Schriftgröße, Schriftart und Schriftfarbe) soll in dieser Arbeit aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden.

## 2.4 Vor- und Nachteile der Untertitelung und Synchronisation

In diesem Kapitel werden die Vor- und Nachteile der Synchronisation bzw. der Untertitelung aufgezeigt und diskutiert. Nachstehende Tabelle soll die Vor- und Nachteile der Untertitelung verdeutlichen:

+	-
• Originalfassung	• Kompakte Form der gesprochenen Sprache
• Ideal für Muttersprachler_innen bzw. Publikum mit Kenntnissen der Ausgangssprache	• Notwendige Textkürzungen bewirken Probleme
• Günstiger als Synchronisation	• Ablenkung des Zusehers
• Förderung der Lesefähigkeit	• Illusion kann nicht aufrecht erhalten werden
• Erweiterung der Fremdsprachenkenntnisse	
• Ausbau des Hörverständnis	

**Abbildung 2:** Vor- und Nachteile der Untertitelung

Bei der Untertitelung steht ein wesentliches finanzielles Merkmal im Vordergrund: Sie ist weitaus günstiger zu produzieren als die Synchronisation und daher in vielen östlichen Ländern sehr beliebt. Auf diese Tatsache bezieht sich auch Teresa Tomasziewicz in Polen:

*„Le sous-titrage est moins coûteux. Il est donc exploité dans les petits pays à faible distribution ou les pays pauvres. C'est pourquoi cette technique est beaucoup plus employée que le doublage au cinéma polonais. Cet aspect économique crée une certaine tradition à laquelle certains pays se sont habitués.“<sup>142</sup>*

<sup>142</sup> Tomasziewicz, Teresa. Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1993, S. 25.

Das Besondere an der Untertitelung ist überdies, dass man den Film (die Serie, usw. ...) in Originalton mit den Originalstimmen der Schauspieler\_innen hören kann und somit eine stärkere Authentizität stattfindet. Die Untertitelung ist außerdem ideal für Muttersprachler\_innen bzw. bei einem Publikum mit Kenntnissen über die Ausgangssprache, da beide Sprachen gleichzeitig trainiert werden können. Die Lesefähigkeit sowie das Hörverständnis werden dabei ebenfalls gefördert. Sylvia Reinart stellte dazu Folgendes fest:

*„Stimm- lage, parasprachliche Elemente wie Pausen, Artikulationsdeutlichkeit, Lautstärke sowie eventuelle Akzente oder ethnische Markierungen sind (...) Informationen, die beim Synchronisieren nur unzureichend wiedergegeben werden können bzw. sogar ganz verlorengehen. (...) Die Intonation, der Sprechrhythmus und die verschiedenen Nuancen, die die Originalsprache zu einem untrennbaren Bestandteil der Qualität der Schauspieler und der Absicht des Regisseurs machen, bleiben erkennbar.“<sup>143</sup>*

Die Untertitelung birgt allerdings auch Nachteile, die an dieser Stelle aufgezeigt werden sollen. Zunächst wird der Illusionseffekt im Gegensatz zu synchronisierten Filmen stark eingeschränkt. Weiters rufen die notwendigen Textkürzungen (Verständnis-)Probleme hervor, die nicht unterbunden werden können. Der\_die Zuseher\_in wird außerdem durch das Lesen der Untertitel und dem ständigen Blick auf den unteren Teil des Bildes stark vom Handlungsfortgang abgelenkt. In den Worten Reinarts wird die *Bildkomposition*<sup>144</sup> gestört. Die Wiedergabe von Slangs, Dialekten und Regionalismen scheint ebenso eine Hürde zu sein. Im Folgenden soll auf die Vor- und Nachteile der Synchronisation eingegangen werden:

+	-
• Ermöglicht „kommunikatives Übersetzen“ (Vermeer)	• Verlust der Authentizität
• Publikum wird nicht abgelenkt	• Starke Bearbeitung aufgrund der Lippensynchronizität
• Kaum Beeinträchtigung der Filmästhetik	• Manipulation am Originalton
• Günstiger als Mehrsprachenversionen	• Realitätsverlust

**Abbildung 3:** Vor- und Nachteile der Synchronisation

<sup>143</sup> Reinart: 2004, S. 78.

<sup>144</sup> ebd. S. 79.

Der große Vorteil der Synchronisation ist, dass sie das *kommunikative Übersetzen*<sup>145</sup> im Sinne von Reiß und Vermeer ermöglicht, was bedeutet, dass grundsätzlich die Illusion erzeugt werden könnte, es handle sich um keine Übersetzung im klassischen Sinne.<sup>146</sup> Das Wissen des\_der Zusehers\_in, dass es sich bei der Synchronisation um eine Übersetzung handelt, wird dabei bewusst oder unbewusst verdrängt. Im Gegensatz zur Untertitelung wird das Publikum nicht abgelenkt und die Filmästhetik weniger beeinträchtigt; außerdem sind Synchronisationsfassungen günstiger als Mehrsprachenversionen. Als großes Manko der Synchronisation ist der Verlust der Authentizität zu sehen, da die Original-Stimmen der Schauspieler\_innen verloren gehen und nur die Ersatzstimmen gehört werden. Im Vergleich zur Untertitelung kann auch bei der Synchronisation eine starke Bearbeitung aufgrund der Lippensynchronizität festgestellt werden, welche ebenfalls eine Folge von Kürzungen mit sich bringt. Teresa Tomasziewicz nennt noch weitere Nachteile der Synchronisation:

*„a) Le premier inconvenient concernant le doublage c’est la synchronisation du temo de l’ouverture de la bouche de l’énonciateur et de la correspondance des voyelles ouvertes ou fermées au même endroit de la chaîne parlée, ce qui n’est pas toujours facile à obtenir. (...)*

*b) Ce qu’on reproche encore au doublage, c’est la manipulation de la bande son qui est totalement anéantie, puis après une reconstitution, de nouveau mixée à la bande image. (...)*

*c) (...)*

*d) Un autre argument contre le doublage (...), consiste à dire que la parole est un élément de la réalité et un facteur de réalisme normal et indiscutable. Faire parler donc un français un Américain à New York est une remise en question de ce réalisme“<sup>147</sup>*

---

<sup>145</sup> Vermeer: 1991, S. 135: „Heute dagegen gilt eher das Ideal des ‚kommunikativen Übersetzens‘ (...), eine Übersetzung, der man zumindest sprachlich nicht die Übersetzung ansieht; eine Übersetzung, die in der Zielkultur bei gleicher Funktion unmittelbar der (...) Kommunikation dienen kann und dabei dem Original (möglichst) in allen seinen Dimensionen (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) gleichwertig, äquivalent ist.“

<sup>146</sup> Cedeño: 2007, S. 83.

<sup>147</sup> Tomasziewicz: 1993, S. 22f.

## 2.5 Übersetzungsprobleme bei der Untertitelung

Es wurde bereits auf einige Schwierigkeiten, die bei der Untertitelung entstehen können, eingegangen. In diesem Abschnitt sollen vor allem Probleme im Kontext der Translation angesprochen und diskutiert werden. Die Reduktion von Sprachmitteln scheint eines der größten Probleme darzustellen.<sup>148</sup> Im Untertitelungsprozess ist es unmöglich, eine wörtliche Übersetzung anzuwenden, da dies allein aus Platzgründen nicht realisierbar ist. Darüber hinaus ist zu beachten, dass ein schnelles Redetempo die Untertitellänge verkürzt. Nicole Brette bestätigt die entstehende Problematik bei der Untertitelung:

*„Les films les plus difficiles à sous-titrer (...) sont ceux dont les dialogues fonctionnent avec un maximum de 300 mots (...) le sens le plus important est véhiculé entre les mots et non plus dans les mots. (...) Le problème du sous-titreur est alors de trouver des phrases avec des mots aussi simples et qui laissent passer exactement les mêmes effusions.“<sup>149</sup>*

Untertitelung ist der Transfer von gesprochener in geschriebener Sprache. Da in der gesprochenen Sprache meist die Umgangssprache verwendet wird, ist es für den/die Untertitler\_in besonders schwierig, den Forderungen gerecht zu werden. Gottlieb führt folgende Merkmale zur Unterscheidung von gesprochener und geschriebener Sprache an:<sup>150</sup>

- (1) The interlocutors are in direct contact with each other; via their dialog they share a situation (production of an *implicit language*)
- (2) Spoken language has different *esthetic norms*
- (3) In *spontaneous speech* the subtitler will often find: pauses, false starts, self-corrections and interruptions; unfinished sentences, self- contradictions and situations, where people all talk at the same time, etc.
- (4) Their language contains dialectal or sociolectal features.

---

<sup>148</sup> Gottlieb: 2002, S. 194.

<sup>149</sup> Brette, Nicole. Le crève-cœur des réalisateurs. In: Cahiers du Cinéma, N° 338: 1982, S. X (10).

<sup>150</sup> Gottlieb, Henrik (1994[1]). „Subtitling: diagonal translation“ In: Perspectives: Studies in Translatology 1994:1. MTP, S. 105f.; vgl. ebenfalls zu Merkmalen der gesprochenen Sprache: Knauer: 1998, S. 100.

(5) Their language contains idiolectal features.

(6) Their pronunciation of certain words may be so indistinct that these words defy identification.

Sylvia Reinart legt noch eine andere Problematik dar, von der bisher noch wenig die Rede war, nämlich die *Äquivalenz auf der Inhaltsebene*.<sup>151</sup> Ich stimme mit ihr in der Annahme überein, dass das Grundziel eines jeden sprachlichen Transfers eine möglichst genau inhaltliche Entsprechung zwischen dem Original und der Übersetzung sei.<sup>152</sup> Als Beispiel nennt Reinart das Wortspiel. Bei der literarischen Übersetzung ist es möglich, das Wortspiel oder ähnliche witzige Bemerkungen einfach wegzulassen. Bei der Untertitelung ist dies allerdings nicht möglich, da dem Publikum das Fehlen eines gesprochenen Textes sofort auffällt. Reinart führt die Möglichkeit der *versetzten Äquivalenz* an, also den Verzicht auf das Wortspiel in der Zielsprache, weil sich kein Passendes anbietet. Dafür soll das Wortspiel an einer anderen Stelle, an der es weniger gekünstelt klingt, angebracht werden.<sup>153</sup>

*„Bei dieser Vorgehensweise besteht nämlich nicht nur die Gefahr, daß [sic!] der kritische Fernsehzuschauer dann gleich zwei Textpassagen bemängelt; es ist auch gar nicht so unwahrscheinlich, daß [sic!] das Bildmaterial dem Übersetzer in die Quere kommt. Wenn etwa der Dialogpartner eines Sprechers als Reaktion auf ein gelungenes Wortspiel in lautes Lachen ausbricht, dann nützt es wenig, wenn man zwei Filminuten später ein hervorragendes Wortspiel im Sinne eines versetzten Äquivalenz einfügen könnte.“<sup>154</sup>*

Neben der sprachlichen Kompetenz des\_der Untertitlers\_in ist vor allem der kulturspezifische Hintergrund des Publikums von enormer Wichtigkeit. Das Untertiteln erfordert eine fundierte Kenntnis der Zielsprache, da der Text so sehr verknüpft werden muss, dass treffende Formulierungen praktisch nur in der eigenen Muttersprache gefunden werden können.<sup>155</sup> Daher ist es eher selten zu beobachten, dass Untertitler\_innen in die Muttersprache *und* in ihre Arbeitssprache übersetzen.

---

<sup>151</sup> Reinart: 2004, S. 83.

<sup>152</sup> ebd. S. 86.

<sup>153</sup> ebd. S. 86.

<sup>154</sup> ebd. S. 87.

<sup>155</sup> Buhr: 2003, S. 90.

Ein weiterer Punkt, der zu einem größeren Problem ausarten könnte, ist der Besitz eines fehlerhaften Skripts oder einer Dialogliste. Die Untertitler\_innen sollten daher immer gleichzeitig mit dem Film arbeiten, damit Fehler bereits im Vorhinein vermieden werden können. Außerdem sollte bei jeder Filmarbeit der Kontext miteinbezogen werden, um nicht Satz für Satz oder Szene für Szene zu untertiteln. Der Kontext spielt für das Gesamtverständnis des Filmes eine wichtige Rolle.

Beim Untertiteln ist es wichtig, den Kern der Aussage zu erfassen.<sup>156</sup> Welche Möglichkeiten und Strategien es gibt, um sinnvolle Kürzungen beim Untertiteln vorzunehmen, soll im nachstehenden Kapitel angeführt werden.

## 2.6 Übersetzungsstrategien

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln erwähnt, ist es praktisch unmöglich den gesamten gesprochenen Originaltext schriftlich, in Form der Untertitel, wiederzugeben. Jede\_r Untertitler\_in setzt daher bewusst oder unbewusst Strategien ein, um Textkürzungen bzw. Komprimierungen vorzunehmen.

Bereits 1957 listete Simon Laks eine Reihe von Beispielen auf, die in der Untertitelung unberücksichtigt bleiben können. Der\_die Untertitler\_in muss zwischen jenen Aussagen entscheiden können, die zwecks Verständnis unbedingt übersetzt werden müssen, aber auch jenen, die *sparsam* übersetzt werden sollen und denjenigen, die gar nicht übersetzt werden müssen.<sup>157</sup>

*„(...) les expressions courantes à caractère ‚international‘, conues de tous et dont l’absence de traduction n’affecte en aucune façon la bonne compréhension de ce qui se dit. (...) les formules usuelles de salutation, de politesse, d’affirmation, de négation, d’étonnement (...) toutes sortes d’exclamation, de répliques téléphoniques (...) les interpellations par nom propre, si ce dernier est notoire ou s’il a déjà été précédemment entendu et sous-titré dans le film; (...) les interpellations par*

---

<sup>156</sup> Buhr: 2003, S. 90.

<sup>157</sup> Laks, Simon. Le sous-titrage des films: sa technique, son esthétique. Paris: Propriété de l’auteur, 1957, S. 20.

*nom common à sonorité familière (...) [et] toutes sortes de ‚bouts de phrases‘ à sens incomplet<sup>158</sup>*

Schließlich stellt er eine allgemeine Regel auf: „Ne jamais expliquer au spectateur ce qu’il sait aussi bien - sinon mieux - sans explication“<sup>159</sup>. Der/die Untertitler\_in soll beide Kulturen in dem Ausmaß kennen und sprachlich beherrschen, um solche Entscheidungen treffen zu können. In dem Artikel *Les sous-titres ... un mal nécessaire*<sup>160</sup> (1982) nennt Lucien Marleau ähnliche Möglichkeiten zur Auslassung von Aussagen und betont dabei, dass sich der/die Übersetzer\_in davor hüten sollte, in die *mot-à-mot*-Übersetzung zu fallen.

Aktuelle Ergebnisse zu den Übersetzungsstrategien von Untertiteln bringt jedoch Henrik Gottlieb. Er schlägt zehn unterschiedliche Strategien vor, die allesamt auf seinen persönlichen Erfahrungen als Fernsehuntertitler beruhen.<sup>161</sup>

	<b>Relationstyp/ Strategie</b>	<b>Charakteristik des Translats/Inhalt</b>	<b>Übertragung</b>
1)	Expansion/ <i>expansion</i>	gedehnter/erweiterter Ausdruck	adäquat (zb. Kulturspezifika)
2)	Paraphrase/ <i>paraphrase</i>	divergierender/veränderter Ausdruck	adäquat (nicht im Bild enthaltene sprachspezifische Phänomene)
3)	Transponierung/ <i>transfer</i>	ungekürzter/vollständiger Ausdruck	adäquat (neutrale Rede; geringes Tempo)
4)	Identität/ <i>imitation</i>	identischer Ausdruck	äquivalent (Eigennamen, internationale Grußformeln, usw.)
5)	Transkription/ <i>transcription</i>	graphisch markierter/unüblicher Ausdruck	adäquat (nicht-standardsprachliche Redeweise)
6)	Konformierung/ <i>dislocation</i>	paralleler, abweichender Ausdruck; angepasster, angeglicherer Inhalt	(sprachspezifische Probleme in Verbindung mit Musik und Bild)

<sup>158</sup> Laks: 1957, S. 24f.

<sup>159</sup> ebd. S. 25.

<sup>160</sup> <http://id.erudit.org/iderudit/003577ar>, 07.07.2011.

<sup>161</sup> Gottlieb: 1992, S. 166; vgl. außerdem: Knauer: 1998, S. 108 & Kristmannsson, Gauti. „Untertitelung: eine stilllose Störung?“ In: Kellehat, Andreas F. [Hrsg.] Übersetzerische Kompetenz: Beiträge zur universitären Übersetzer Ausbildung in Deutschland und Skandinavien. Frankfurt/Main: Lang, 1996, S. 240.

	Relationstyp/ Strategie	Charakteristik des Translats/Inhalt	Übertragung
7)	Kondensierung/ <i>condensation</i>	gekürzter Ausdruck; gedeckter Inhalt - auf das Wesentliche reduzierter Ausdruck	gestrafft (normale Rede)
8)	Dezimierung/ <i>decimation</i>	gekürzter Ausdruck; reduzierter, beschnittener Inhalt	(hohe Sprechgeschwindigkeit)
9)	Annullierung/ <i>deletion</i>	Auslassung	nulläquivalent (hohe Sprechgeschwindigkeit von geringer Bedeutung)
10)	Lücke/ <i>resignation</i>	paralleler, abweichender Ausdruck; divergierender, verzerrter Inhalt	(unübersetzbare Elemente; unerkannte Idiome, schwierige Wortspiele, etc.)

**Abbildung 4:** Henrik Gottliebs Typologie für die Strategien der Untertitelung

Gottlieb kommentiert dazu folgendes: Strategie 7 wird oft als der Prototyp der Untertitelung betrachtet, wobei viele Kritiker\_innen die quantitative Reduktion (z.B. die Anzahl der Wörter) mit der semantischen Reduktion verwechseln. Ausschlaggebend bei der Kondensierung ist, dass sie im Vergleich zur Dezimierung die Bedeutung und den Großteil des stilistischen Gehalts des Originals behält. Der einzige Verlust betrifft redundante orale Spracherscheinungen, vor allem bei der spontanen Rede (z.B. Interviews). Bei den Strategien 8 und 9 leidet der semantische und stilistische Gehalt des Originals. Diese Strategien sind durch starke Schnitte im Originalausdruck gekennzeichnet, die jedoch audiovisuell kompensiert werden können. Die Strategien 5-9 sind generell als typische Methoden der Untertitelung zu verzeichnen, während alle anderen Typen (1-6 & 10) sich in jeder Form der Übertragung finden können.<sup>162</sup>

Im folgenden Kapitel, das sich dem Kulturbegriff in der Translation widmet, werden bestimmte Methoden und Strategien zur Übertragung von kulturspezifischen Elementen im Film vorgestellt und anhand einer Analyse bewertet. Ich werde mich dabei nicht nur auf Gottlieb und seine vorgestellten Strategien, sondern auch auf Teresa Tomaszewicz beziehen, die in ihrem

<sup>162</sup> vgl. Knauer: 1998, S. 108 & Gottlieb: 1992, S. 166.

Aufsatz *Traduction des références culturelles dans les film sous-titrés*<sup>163</sup> acht Methoden vorstellt, um Kulturspezifika in die Untertitelform zu übertragen.

### 3 Kultur und Untertitelung

#### 3.1 Was ist Kultur?

Ist Kultur definierbar? Der Gegenstand dieser Arbeit ist nicht, die Idealdefinition von Kultur, sofern es diese überhaupt gibt, zu finden und darzulegen, sondern Kultur im translationswissenschaftlichen Kontext zu betrachten. Zunächst soll jedoch der Versuch einer Definition von Kultur dargelegt werden:

Unesco-Definition von Kultur

*„Die Kultur kann in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.“*<sup>164</sup>

Ich schließe mich dieser Definition von Kultur an, denn Kultur ist hier nicht nur auf die Kunst und Literatur beschränkt, sondern schließt auch andere Lebensbereiche ein, die üblicherweise nicht sofort mit diesem Begriff in Verbindung gebracht werden: *Lebensformen, Grundrechte des Menschen, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen*. Diese sehr starken und aussagekräftigen Begriffe bringen das Spektrum an Aspekten der Kultur gut zum Vorschein und zeigen, dass Kultur als die *Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen wird, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen*.

---

<sup>163</sup> Tomaszkiwicz, Teresa. „Traduction des références culturelles dans les film sous-titrés“ In: Lüsebrink, Hans-Jürgen [Hrsg.]. *Interkulturelle Medienanalyse: Methoden und Fallbeispiele aus den romanischen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhrig, 2003, S. 211-234.

<sup>164</sup> [http://www.renner-institut.at/download/texte/SE-Reihe\\_Globalisierung/Kulturelle\\_Globalisierung\\_Kopf.pdf](http://www.renner-institut.at/download/texte/SE-Reihe_Globalisierung/Kulturelle_Globalisierung_Kopf.pdf), 08.07.2011.

Gerhard Maletzke geht von einem nicht-definierbaren Kulturbegriff aus, denn er unterstreicht die Vieldeutigkeit dieses Begriffes, welcher in verschiedenen Situationen immer wieder anders benutzt wird. Er selbst versteht Kultur im Kontext der modernen Kulturanthropologie und legt den Versuch einer Definition von Kultur dar, in dem er Kultur als die „Art und Weise [bezeichnet], wie die Menschen leben und was sie aus sich selbst und ihrer Welt machen“<sup>165</sup>. Da auch diese Definition im Grunde sehr unpräzise ist, schlägt er das Konzept der Subkulturen vor. Dieses Konzept basiert auf der Vorstellung, „daß [sic!] die Teilgruppen einer großen Gesellschaft eine je eigene Kultur aufweisen, eben eine Subkultur“<sup>166</sup>. Das Besondere an dieser Auffassung von Kultur als Subkultur ist, dass eine Person mehreren Subkulturen gleichzeitig angehören kann.

Allerdings soll, wie bereits bemerkt, das Augenmerk auf Kultur im translationswissenschaftlichen Kontext gelegt werden. Floros kritisiert, dass trotz der Wichtigkeit des Phänomens *Kultur* nicht viele übersetzungswissenschaftliche Werke den Kulturbegriff thematisieren.<sup>167</sup> Als Grundlage seiner Arbeit zitiert er die Kulturdefinitionen von Goodenough<sup>168</sup> und Göhring<sup>169</sup>. Diese beiden Definitionen sollen ebenfalls die Grundlage meiner Arbeit sein. Goodenough klammert in ihrer Auffassung von Kultur Sprache vollkommen aus, Göhring hingegen versucht, in Anlehnung an Goodenough, eine Definition von Kultur, speziell für die Zwecke des Dolmetschens und Übersetzens, aufzustellen:

*„(...) a society's culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members, and do so in any role that they accept for any one of themselves. Culture, being what people have to learn as*

---

<sup>165</sup> Maletzke, Gerhard. Interkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 16.

<sup>166</sup> ebd. S. 17.

<sup>167</sup> Floros, Georgios. „Zur Repräsentation von Kultur in Texten“ In: Thome, Gisela [Hrsg.]. Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999. Tübingen: Narr, 2002, S. 75-94.

<sup>168</sup> Goodenough, Ward. „Cultural Anthropology and Linguistics“ In: Hymes, Dell [Hrsg.]. Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthpology. New York: Harper and Row, 1964, S. 36-40.

<sup>169</sup> Wranke zit. Göhring, Heinz. In: „Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht“ In: Wranke, Sabrina. Kulturspezifität in der Übersetzung: Untersuchungen am Beispiel der schwedischen Kriminalliteratur Henning Mankells. Marburg: Tectum Verlag, 2010.

*distinct from their biological heritage, must consist of the end product of learning: knowledge, in a most general, if not relativ, sense of the term. By this definition, we should note that culture is not a material phenomenon; it does not consist of things, people, behaviour, or emotions. It is rather an organization of these things (...)*<sup>170</sup>

Ausgehend von dieser Kulturauffassung überträgt Göhring diese auf den Bereich des Dolmetschens und Übersetzens aus der Sicht seines Forschungsgebietes der interkulturellen Kommunikation:

*„(...) Kultur [lässt sich] für die Zwecke des Übersetzers und Dolmetschers definieren als all das, was dieser im Hinblick auf seine Ausgangsgesellschaft und seine Zielgesellschaft wissen und empfinden können muß [sic!],*

- (1) damit er beurteilen kann, wo sich Personen in ihren verschiedenen Rollen so verhalten, wie man es von ihnen erwartet, und wo sie von den gesellschaftlichen Erwartungen abweichen;*
- (2) damit er sich in den gesellschaftlichen Rollen, die ihm (...) offenstehen, erwartungskonform verhalten kann, sofern er dies will und sich nicht dazu entscheidet, aus der Rolle auszubrechen und die daraus erwachsenden Konsequenzen in Kauf zu nehmen;*
- (3) damit er die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt (...) jeweils als Einheimischer wahrnehmen kann*<sup>171</sup>

Vermeer bemerkt zu dieser Definition von Kultur, dass den\_ die Translator\_in objektive Realität oder Wahrheitswerte nicht interessieren, sondern er\_sie vielmehr Interesse am Wert eines historischen Ereignisses zeigt, bezogen auf die geltende Norm (Kultur) und aktuelle Situation des Textes und die Wertänderung bei der Translation des Textes in einen Zieltext.<sup>172</sup> Wie bereits im ersten Kapitel (vgl. 1.2.2) angesprochen, geht Vermeer von einer notwendigen Bi-Kulturalität bei dem\_ der Translator\_in aus. Diese\_r muss also beide Kulturen (Ausgangs- und Zielkultur) perfekt kennen.<sup>173</sup>

Margert Ammann jedoch kritisiert Göhrings Definition von Kultur, in dem sie ihm vorwirft, er fordere von dem\_ der Translator\_in die Fähigkeiten eines\_r *Mini-Ethnologen\_in*, der\_ die sich vollständig in die Kultur *eindenken* und

---

<sup>170</sup> Goodenough: 1964, S. 36.

<sup>171</sup> Göhring: 1999, S. 112f.

<sup>172</sup> Vermeer: 1991, S. 26.

<sup>173</sup> ebd. S. 26.

*einleben* soll.<sup>174</sup> Ammann zieht es vor, wenn der\_die Translator\_in bei der Lösung seiner\_ihrer Aufgaben eine gewisse Distanz behält, anstatt mit zu großer emotionaler Nähe zu arbeiten. Als Beispiel dafür gibt sie etwa ein Fußballspiel in Brasilien oder einen Stierkampf in Spanien an. Bei beiden Veranstaltungen sind kulturelle Eigenschaften mit bestimmten Gefühlen verbunden, die sich der\_die Translator\_in nicht unbedingt aneignen muss.<sup>175</sup> Ammann bemüht sich, die allgemeine Definition von Kultur um drei Faktoren zu erweitern und betont dabei, dass es nicht möglich sei, die drei Formen sauber voneinander zu trennen:<sup>176</sup>

- (1) *Parakultur*: Die Kultur einer bestimmten Gesellschaft (Normen, Regeln und Konventionen, die für eine gesamte Gesellschaft Gültigkeit haben)
- (2) *Diakultur*: Die Kultur einer bestimmten Gruppe (Normen, Regeln und Konventionen, die für eine bestimmte Gruppe in einer Gesellschaft gültig sind)
- (3) *Idiokultur*: Die Kultur einer bestimmten Person (Normen, Regeln und Konventionen, die eine Person für sich aufstellt)

Im Folgenden soll speziell auf den Kulturfaktor im Kontext der Untertitelung von Kulturspezifika eingegangen und Translationsstrategien zur Übersetzung dieser vorgestellt werden.

### 3.2 Kulturkompetenz des\_der Translators\_in

Im ersten Kapitel wurde bereits ausführlich sowohl auf die allgemeine Translationstheorie als auch auf die Skopostheorie von Vermeer und Reiß eingegangen. Zusammengefasst stellen die Thesen der beiden Theoretiker folgendes dar:

---

<sup>174</sup> Ammann: 1995, S. 43.

<sup>175</sup> ebd. S. 43 & vgl. Höllersberger, Vanja. Zur Problematik der Filmuntertitelung: eine Analyse anhand der serbischen Übersetzung von „Good bye, Lenin!“. Wien: Dipl. Arb., 2009, S. 22.

<sup>176</sup> Ammann: 1995, S. 43f.

- (1) Translation ist eine Sondersorte des kulturellen Transfers
- (2) Translation ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur und deren Sprache
- (3) Die Dominante aller Translation ist deren Zweck
- (4) Der Zweck heiligt die Mittel

Wenn davon ausgegangen wird, dass mit zwei Sprachen gearbeitet wird (in unserem Fall Deutsch/Französisch), muss der\_die Übersetzer\_in beide Sprachen und Kulturen ausreichend kennen, um übersetzen zu können. Der\_die Übersetzer\_in wird, sowie Göhring es ausdrückt, zum *interkulturellen Kommunikator*<sup>177</sup> oder mit den Worten Katans zum *cultural mediator*<sup>178</sup>.

In diesem Zusammenhang definiert Witte die *translatorische Kulturkompetenz* folgendermaßen:

*„die Fähigkeit des Sich-Bewusstmachens und Überprüfens von ‚unbewusst Gewusstem‘ und die Fähigkeit des bewussten ‚Erlernens‘ von ‚Nicht-Gewusstem‘ in Eigen- und Fremdkultur(en) sowie die Fähigkeit des vergleichenden In-Bezug-Setzens dieser Kulturen zum Zweck der ziel- und situationsadäquaten Rezeption und Produktion von Verhalten für den Bedarf von mindestens zwei Aktanten aus zwei verschiedenen Kulturen zur Herstellung von Kommunikation zwischen diesen Aktanten.“*<sup>179</sup>

*Die Fähigkeit des Sich-Bewusstmachens und Überprüfen von ‚unbewusst Gewusstem‘* bezieht sich auf das Hinterfragen und Nachforschen des eigenen Wissens: Ist das, was ich weiß, tatsächlich so? Warum weiß ich es? Erst das Bewusstmachen einer solchen Situation kann dazu führen, die notwendige Distanz zu erhalten, um in einem zweiten Schritt die *Fähigkeit des bewussten Erlernens von Nicht-Gewusstem in Eigen- und Fremdkultur* zu aktivieren. Dabei geht es darum, sich nicht-vorhandenes Wissen aus der Eigen- oder Fremdkultur anzueignen. Dies zeigt auch, dass

<sup>177</sup> Göhring, Heinz. „Interkulturelle Kommunikation“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 112.

<sup>178</sup> Katan, David. Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators. Manchester [u.a.]: St. Jerome Publ., 2004, S. 7.

<sup>179</sup> Witte, Heidrun. Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung. Tübingen: Stauffenberg-Verl., 2007, S. 163.

der\_die Translator\_in *bereit* sein muss, eigenes und fremdes Wissen zu erlernen. *Die Fähigkeit des vergleichenden In-Bezug-Setzens dieser Kulturen* zielt auf die Möglichkeit ab, vorhandenes Wissen beider Kulturen miteinander in Bezug zu setzen, zu vergleichen und zu abstrahieren, um dann anschließend ein angemessenes und entsprechendes Verhalten *zum Zweck der ziel- und situationsadäquaten Rezeption und Produktion* zu gewähren. Der\_die Translator\_in wird zu einem\_r Vermittler\_in zwischen zwei Kulturen, um den *Bedarf von mindestens zwei Aktanten aus zwei verschiedenen Kulturen zur Herstellung von Kommunikation zwischen diesen Aktanten* zu stillen. Witte betont jedoch, dass die Kulturkompetenz des\_der Translators\_in als *spezifisch-zweckbedingt*<sup>180</sup> zu definieren sei, da einmal mehr oder weniger Kulturkompetenz gefragt sei und auch hier der Zweck einer Übersetzung im Mittelpunkt steht (vgl. zum Zweck/Skopos: Kapitel 1.2).

Auch Ammann beschreibt *Kulturkompetenz* als:

*„die Fähigkeit, von der eigenen Kultur und Situation abstrahieren, die fremde Kultur in ihrer Besonderheit und im Vergleich zu der eigenen zu betrachten und die dabei gemachten Beobachtungen und Annahmen in einer bestimmten (kommunikativen) Situation ziel- und kulturgerecht anwenden zu können.“*<sup>181</sup>

Sie führt weiter aus:

*„Kulturkompetenz äußert sich in der Fähigkeit des bewußten [sic!] Umgangs mit kulturellen Phänomenen (Handlungen, Wertvorstellungen usw.) durch*

- a) Abstraktion*
- b) Vergleich und*
- c) Anwendung“*<sup>182</sup>

Was bedeutet dies nun für die Arbeit des\_der Translators\_in bzw. was sind die Aufgaben eines\_r Translators\_in? Nach Witte können die Aufgaben des\_der Translators\_in folgendermaßen zusammengefasst werden:<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Witte: 2007, S. 163.

<sup>181</sup> Ammann: 1995, S. 79.

<sup>182</sup> ebd. S. 80.

<sup>183</sup> Witte, Heidrun. „Die Kulturkompetenz des Translators - Theoretisch-abstrakter Begriff oder realisierbares Konzept?“ In: *Textcontext: Translation, Theorie, Didaktik, Praxis*. 1987:2. Julius Groos Verlag Heidelberg, S. 127ff.

- (1) Der Translator soll Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen ermöglichen.
- (2) Der Translator braucht das Wissen und das (Nicht-)Wissen seiner Partner; d.h. er braucht das Wissen über die Kulturspezifik seiner Arbeitskulturen
- (3) Der Translator braucht also die (notwendigerweise kulturspezifische) Kenntnis des (kulturspezifischen) Wissens seiner Partner voneinander, der (kulturspezifischen) Einschätzungen der Partner von sich selbst und der (kulturspezifischen) Einschätzung jedes Partners darüber, welches Wissen der jeweils andere von ihm hat.

Der\_die Translator\_in muss daher nicht nur perfekt die Sprache von Ausgangs- und Zielkultur beherrschen, sondern auch kulturspezifische Eigenschaften einer jeden Gesellschaft (sowohl aus der eigenen als auch aus der fremden Gesellschaft) verstehen, um sie miteinander in Verbindung bringen zu können und schließlich so aufbereiten, also übersetzen können, damit die Zielkultur erkennt und begreift, worum es geht. Der\_die Translator\_in muss *bikulturell* sein (vgl. Kapitel 1.2.1, 1.2.2 und 3.1) und Verantwortung für seine Entscheidungen tragen (vgl. Kapitel 1.1, 1.3.2.3).<sup>184</sup>

Wie in diesem Abschnitt angedeutet, spielt Kultur in der Übersetzung eine besonders tragende Rolle. Im Kapitel 3.3 soll nun genauer auf die Kulturspezifika eingegangen werden - von der allgemeinen Begriffsdefinition bis hin zu den Translationsstrategien, die für die Übertragung kulturspezifischer Elemente unerlässlich sind.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> vgl. ebenfalls Ammann: 1995, S. 57.

<sup>185</sup> Zum Kapitel Kulturkompetenz des Translators vgl. ebenfalls Döring: 2006, S. 15f.

### 3.3 Zur Übersetzung von Kulturspezifika

#### 3.3.1 Allgemeine Begriffsdefinition

Die Definition des Begriffes *Kulturspezifikum* scheint wie die Definition von *Kultur* ein schwieriges Unterfangen zu sein. Eine sehr kurze, aber prägnante Begriffsbestimmung soll ein wenig Klarheit schaffen: „Ein Kulturspezifikum ist ein Element, das einem bestimmten kulturellen System eigen ist, und in anderen nicht erscheint“<sup>186</sup>. Mit anderen Worten geht es dabei um eine Erscheinung, die der Ausgangskultur ein Begriff ist, während derselbe Begriff in einer anderen Kultur, also in der Zielkultur, auf Unverständnis stößt. Wie Ndeffo bemerkt, können Kulturspezifika am einfachsten definiert werden, in dem sie kontrastiv dargestellt werden, d.h. die Gegenüberstellung von zwei Systemen soll das Erkennen von den jeweiligen Elementen ermöglichen, die in dem einen System vorhanden sind, aber nicht im anderen.<sup>187</sup> Ndeffo beschränkt sich daher nicht auf eine endgültige Zusammenstellung von möglichen Kulturspezifika, sondern geht davon aus, dass sich Kulturspezifika immer aus dem Vergleich zueinander ergeben.

Jörn Albrecht geht von *kulturelle Verschiedenheiten*<sup>188</sup> aus. Diese Verschiedenheiten bereiten bei der Übersetzung große Schwierigkeiten. Dazu zählt er: *Natürliche Gegenstände, vom Menschen geschaffene Gegenstände, soziale Institutionen, Bezeichnungen für Verhaltensweisen, Erfahrungs- und Denkkategorien und eine traditionell-kollektive Einstellung zu Dingen*.<sup>189</sup>

Eine weitere Begriffsdefinition, die nicht ganz klar vom Terminus *Kulturspezifikum* abzugrenzen ist, wird *Realie* genannt. Die Realie ist „als Element des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik u.drgl. eines bestimmtes Volkes, Landes, Ortes, die keine Entsprechung bei anderen

---

<sup>186</sup> Ndeffo Tene, Alexandre. (Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004, S. 187.

<sup>187</sup> ebd. S. 187.

<sup>188</sup> Albrecht, Jörn. Linguistik und Übersetzung. Tübingen: Niemeyer, 1973, S. 11.

<sup>189</sup> ebd. S. 11.

Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten hat“ zu sehen.<sup>190</sup> Elisabeth Markstein fügt dieser Definition außerdem noch hinzu, dass Realien Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur im weitesten Sinne sind und dass sie einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet werden.<sup>191</sup> Realia können als eine Art Untergruppe der Kulturspezifika gesehen werden, wenn sie auch häufig mit diesen gleichgesetzt werden.<sup>192</sup> Markstein weist auf die Schwierigkeit der Definition von Realia hin; sie betont jedoch auch, dass eine exakte Definition oder Einteilung von Realia für den\_ die Übersetzer\_in gar nicht vonnöten ist. Für Markstein gehören zur Gruppe der Realia nicht nur Objekte einer materiellen und geistigen Kultur, sondern auch Abkürzungen, Titel, Feiertage, Andrede-, Gruß- und Abschiedsfloskeln.<sup>193</sup> Auszuschließen sind jedoch Sprichwörter und idiomatische Wendungen.

Nord hingegen spricht von so genannten *Kulturemen*<sup>194</sup> und bezieht sich dabei auf Els Oksaar, die Kultureme als die *abstrakten Einheiten des kommunikativen Handelns und Verhaltens von Menschen* definiert.<sup>195</sup> Das Modell von Nord geht von der *inneren Situation* eines fiktionalen Textes aus.<sup>196</sup> Die Situation kann als Grundgerüst gesehen werden, welche aus der aktuellen Situation, in der kommunikativ und/oder nicht-kommunikativ gehandelt wird und aus den natürlichen und soziokulturellen Gegebenheiten des Hintergrunds besteht. Die Hintergrundsituation bezeichnet daraus resultierend folgende Elemente:<sup>197</sup>

---

<sup>190</sup> Markstein, Elisabeth. „Realia“. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 288.

<sup>191</sup> ebd. S. 288.

<sup>192</sup> vgl. Schreiber, Michael. „Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des *realia*.“ In: Kulessa von, Rotraud/Lombez, Christine. De la traduction et des transferts culturels. Actes du 4ème Congrès de l'association des franco-romanistes allemands. Paris: L'Harmattan, 2007, S. 185; Koller, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Wiesbaden: Quelle und Meyer, 1997[5], S. 232 und <http://www.leginda.de/leginda-blog-komplettansicht/items/kulturspezifika-und-realiam.html>, 18.07.2011.

<sup>193</sup> Markstein: 1999, S. 289.

<sup>194</sup> Nord, Christiane. „Alice im Niemandsland: Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen“ In: Holz-Mänttari, Justa., Nord, Christiane [Hrsg.]. Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag. Tampere: Tampereen Yliopisto, 1993, S. 397.

<sup>195</sup> ebd. S. 397.

<sup>196</sup> Nord: 1993, S. 398.

<sup>197</sup> ebd. S. 398f: Die vierteilige Gliederung stammt von Nord und wurde jedoch durch eigene Beispiele erweitert.

(1) *Natürliche Gegebenheiten* (Geographie, Klima, Flora und Fauna, Regionen, Aufteilung eines Landes, ...)

(2) *Lebensgewohnheiten* (Kleidung, Essen, Wohnen, Bildung/ Ausbildungsgewohnheiten, staatliche Organisationen, gesellschaftliche Strukturen, Familienverhältnisse und deren Bezeichnungen, Politik, ...)

(3) *Geschichte* (Anspielungen auf geschichtliche Epochen und Ereignisse, Kriege, Revolutionen, Aufstände, bestimmte Feiertage die sich auf historische Ereignisse beziehen, ...)

(4) *Kulturgüter* (Literatur, Kunst, Bauwerke, Denkmäler, Sprache, Lieder, Gedichte, Balladen, Religionen, Heiligennamen und damit verbundene Feiertage, Medien, Zeitungen, Zeitschriften, Film, Theater, Sport, ...)

Auf diesem *Hintergrund* bauen das kommunikative und das nicht-kommunikative Handeln auf. Nord trifft hier weitere Differenzierungen:

Das *kommunikative Handeln* ist durch folgende Elemente gekennzeichnet:<sup>198</sup>

(1) Phatische Kommunikation: Bezeichnet die Aufnahme, Aufrechterhaltung und Beendigung eines Kontaktes. Diese kann sowohl verbal (Grußformeln, Anredeformeln), als auch non-verbal (Händeschütteln, Knicks, Verbeugung) realisiert werden.

(2) Referentielle Kommunikation: Verweise auf die aktuelle Situation und Hintergrundsituation

(3) Expressive Kommunikation: Ausdruck von Gefühlen und Bewertungen, ebenfalls mittels verbaler und non-verbaler Kommunikation

(4) Appellative Kommunikation: Schimpfen, Loben, Auffordern und Verbieten

Das *nicht-kommunikative Handeln* ist folgendermaßen bestimmt:<sup>199</sup>

(1) Situationelles Handeln: Verhalten in Zeit und Raum

---

<sup>198</sup> Nord: 1993, S. 410ff.

<sup>199</sup> ebd. S. 407fff.

- (2) Faktisches Handeln: Umgang mit bestimmten Geräten, Messen von Größe oder Gewicht
- (3) Emotives Handeln: Kulturspezifische Wertpräferenzen und non-verbale Gefühlsäußerungen
- (4) Soziales Handeln: Rituale, bestimmte Verhaltensweisen, Sitten und Gebräuche

Der letzte Teil der inneren Situation stellt die aktuelle Situation dar. Nord differenziert an dieser Stelle drei Formen:<sup>200</sup>

- (1) Handlungsträger (Personen, Eigennamen, Berufe, sprachliche Eigentümlichkeiten)
- (2) Ort der Handlung
- (3) Zeit der Handlung

In der vorliegenden Arbeit soll ausschließlich mit dem Begriff des *Kulturspezifikums* gearbeitet werden, welches nicht nur eine Art Überbegriff der bereits erwähnten Begriffe *kulturelle Verschiedenheiten* (Albrecht), *Realia* (Markstein) und *Kulturemen* (Nord) darstellen soll, sondern auch die Definition all dieser Termini enthält. Ich beziehe mit dabei vor allem auf das Modell von Christiane Nord und ihre viergliedrige Einteilung der Elemente der Hintergrundsituation, in dem ich diese für meine Zwecke adaptiere und als Grundlage für meine Analyse verwenden werde.<sup>201</sup> Mit Hilfe dieses Modells sollen die aussagekräftigsten Kulturspezifika analysiert und dargestellt werden. Im nächsten Kapitel werden die Translationsstrategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente beschrieben, die so dann den zweiten Teil der Analyse darstellen werden.

---

<sup>200</sup> Nord: 1993, S. 404ff.

<sup>201</sup> Nord geht in ihrer Arbeit von fiktionalen, literarischen Texten aus und stellt ihre Analyse anhand verschiedener Übersetzungen von „Alice in Wonderland“ von Lewis Carroll dar. Da ich das Szenario eines Filmes ebenfalls als fiktionalen Text sehe, übernehme ich ihre Einteilung der Kulturmerkmale für den Zweck meiner Analyse der Untertitel.

### 3.3.2 Translationsstrategien zur Übertragung kulturspezifischer Elemente

Im folgenden Abschnitt soll auf konkrete Translationsstrategien zur Übersetzung von kulturspezifischen Elementen im Film eingegangen werden. Es ist wichtig zu betonen, dass keine fixen oder starren Translationsverfahren für Kulturspezifika existieren. Es gibt nicht nur unterschiedliche Verfahren von verschiedenen Theoretikern\_innen, sondern häufig werden diese Verfahren miteinander vertauscht oder gar gemischt, um danach angewendet zu werden. Als ersten Ansatz möchte ich mich aber auf die Translationsstrategien von Birgit Nedergaard-Larsen und in einem zweiten Schritt auf die von Teresa Tomaszewicz beziehen, um anschließend in der Analyse der Untertitel festzustellen, wie, warum und in welcher Form bestimmte Strategien angewendet werden. Dabei wird auffallen, dass sich die Übersetzung von Kulturspezifika nicht sehr stark von den allgemeinen Übersetzungsstrategien im Film (siehe Kapitel 2.6: *Die zehn Übersetzungsstrategien nach Gottlieb*) unterscheiden.

Nedergaard-Larsen vergleicht in ihrem Aufsatz *Culture-bound problems in subtitling*<sup>202</sup> zunächst die Translationsstrategien von zwei verschiedenen Theoretikern: Vinay/Darbelnet und Hervey/Higgins. Sie bezeichnet die Klassifizierung von Vinay/Darbelnet<sup>203</sup> als *almost classic*, während sie jedoch feststellt, dass nicht all die vorgeschlagenen Strategien für die Übertragung von kulturspezifischen Elementen geeignet sind. Hervey/Higgins<sup>204</sup> hingegen schlagen Verfahren vor, die speziell zur Übertragung von Kultur (*cultural transposition*) geeignet sind. Allerdings kritisiert Nedergaard-Larsen an beiden Klassifizierungen das Fehlen einer weiteren und grundsätzlichen Übersetzungsstrategie: Der *explication* (Erklärung). In vielen Situationen sei es unerlässlich, mit Erklärungen zu arbeiten, da, wie Luyken es ausdrückt, „foreign

---

<sup>202</sup> Nedergaard-Larsen, Birgit. „Culture-bound problems in subtitling“ In: Perspectives: Studies in Translatology 1993:2. MTP, S. 207-241.

<sup>203</sup> L'emprunt (transference, loan word), le calque (imitation), la traduction littérale (literal translation), la transposition (change in grammar), la modulation (variation), l'équivalence (idiomatic equivalence) und l'adaptation (cultural adaptation) (aus: Nedergaard-Larsen: 1993, S. 217).

<sup>204</sup> exotism, cultural borrowing, calque, communicative translation, cultural transplantation) - für Eigennamen gibt es drei weitere Strategien: unchangend from ST [source text] to the TT [target text], transliteration, cultural transplantation) (aus: Nedergaard-Larsen: 1993, S. 218).

viewers cannot be expected to be familiar with all the cultural and social associations of television programmes originating in cultural environments other than their own<sup>205</sup>. Daher erscheint es als besonders notwendig, bestimmte Namen, Worte oder Ausdrücke zu ersetzen oder derart zu verändern, dass in der Zielkultur keine Unklarheiten entstehen können. Im Anschluss daran präsentiert Nedergaard-Larsen ihre eigene Klassifizierung zur Überbrückung kulturgebundener Übersetzungsprobleme im Film:<sup>206</sup>

Translation strategies for culture-bound problems		
Transfer/loan	identity/exotism	la comédie Française → la comédie Française
	imitation	secrétaire d'Etat → statssekretar (Secretary of State)
Direct translation		lycée → gymnasium (grammar school)
Explication		HEC → handelsskole (Business school) Place Beauvau → Indenrigsminister (Ministry of the Interior) la Révolution → den franske revolution (the French Revolution)
Paraphrase		l'oral de l'ENA → eksamen i statskundskab (exam in political science)
Adaption to TL-Culture	a) situational adaptation	agrégé d'histoire → cand.mag. i historie (M.A. in History)
	b) cultural adaptation	Rue Saint-Denis → Halmtorvet (Soho)
Omission		

**Abbildung 5:** Translation strategies for culture-bound problems

<sup>205</sup> Luyken: 1991, S. 163.

<sup>206</sup> In ihrer Arbeit geht es um das Sprachenpaar Französisch-Dänisch/Schwedisch. Zum besseren Verständnis hat sie noch zusätzliche englische Übersetzungen eingefügt.

*Identity* bedeutet die direkte Übernahme eines Ausdrucks aus der Ausgangssprache in die Zielsprache. Dieser Fall wird häufig bei Straßennamen, Städten, Theatern oder Schulen, Diskotheken bzw. Nachtclubs beobachtet. Döring stellt fest, dass Konnotationen für das ausgangssprachliche Publikum verloren gehen, während der Vorteil darin besteht, dass der Lokalkolorit gewahrt wird.<sup>207</sup> *Imitation*, der zweite Fall in der Gruppe des Transfers bezeichnet ebenfalls eine direkte Übernahme, allerdings wird dabei der ausgangssprachliche Ausdruck in der Zielsprache imitiert. Voraussetzung dafür ist, dass die Institution oder das Konzept in der Zielkultur existieren, wenn auch unter einem anderen Namen bzw. unter einer anderen Bezeichnung. Die *direct translation* ist der *imitation* sehr ähnlich, jedoch besteht der Unterschied darin, dass die Institution oder Organisation nicht nur real in der Zielkultur existieren, sondern auch die selbe Bezeichnung tragen. Für Nedergaard-Larsen entstehen keine speziellen, kulturspezifischen Probleme. Unter *explication* versteht Nedergaard-Larsen das Hinzufügen zusätzlicher Informationen für das Zielpublikum und unterstreicht dabei auch die Wichtigkeit dieser Strategie. Diese Methode betrifft soziale Umstände, Politik, Bezeichnungen von Schulen mit bestimmten Konnotationen, Straßennamen, die z.B. auf ein Ministerium hinweisen. Das kulturspezifische Element ist in diesen Fällen wichtig für den Plot - das Zielpublikum benötigt jedoch dringend zusätzliche Erklärungen, um diesem zu folgen. Dabei ist klar, dass der Lokalkolorit verloren geht. Döring fügt dem noch hinzu, dass es für den/die Untertitler\_in eine *Ermessensfrage* ist, wann das Publikum eine Erklärung braucht und wann nicht. Ebenso warnt Döring vor der Gefahr der Bevormundung des Zielpublikums in dem der/die Untertitler\_in dem Publikum die Möglichkeit nimmt, selbst zu interpretieren.<sup>208</sup> Die *paraphrase* meint eine Umschreibung die durch einen erklärenden Charakter gekennzeichnet ist. Der Lokalkolorit sowie bestimmte Konnotationen gehen auch in diesem Fall verloren. Unter *situational adaptation* wird das Ersetzen einer ausgangssprachlichen Erscheinung durch eine bekannte, entsprechende zielsprachliche Erscheinung verstanden.<sup>209</sup> Die *cultural adaptation* arbeitet ebenfalls mit Substitution. Diese Methode ist besonders nützlich, da das Zielpublikum weiß, wovon die Personen im Film gerade

---

<sup>207</sup> Döring: 2006, S. 38.

<sup>208</sup> ebd. S. 39.

<sup>209</sup> ebd. S. 39.

sprechen. Beide Varianten der *adaptation (situational & cultural)* weisen allerdings das Problem der Glaubwürdigkeit auf. Die letzte Strategie ist die Strategie der *omission*, der Auslassung. Auslassung oder Weglassung ist eine der unbefriedigendsten Methoden, aber leider manchmal aus Platz- und Zeitgründen notwendig. Informationsverlust sowie der Verlust der Lokalkolorits sind hier unvermeidbar.

Im Folgenden sollen die Translationsstrategien von Teresa Tomasziewicz vorgestellt werden. In ihrem Aufsatz *Traduction des références culturelles dans les film sous-titrés*<sup>210</sup> betonen Tomasziewicz sowie auch Nedergaard-Larsen die Wichtigkeit der *explication*, d.h. das Hinzufügen zusätzlicher Informationen für das Zielpublikum, vor allem dann, wenn bestimmte Ausdrücke aus der Ausgangssprache in der Zielsprache nicht vorhanden sind. Die Entscheidung, welche Strategie angewendet wird, hängt schließlich mit dem Endziel der Übersetzung zusammen, sowie mit der Form; dem allgemeinen Sinn des Ausgangstextes und dem Zielpublikum. Tomasziewicz unterscheidet zwischen acht Strategien der Übersetzung von Kulturspezifika in Hinblick auf die Untertitelung.<sup>211</sup>

- (1) *Omission de termes* - Auslassen des kulturspezifischen Ausdrucks
- (2) *Transfert direct (emprunt)* - Direkte Übernahme eines Ausdrucks in die Zielsprache
- (3) *Développement définitionnel* - Direkte Übernahme eines Ausdrucks in die Zielsprache mit Erklärung
- (4) *Equivalence* - Äquivalenz
  - (4.1) *Equivalence dans la langue de départ* - Äquivalenz in der Ausgangssprache
  - (4.2) *Equivalence dans la langue d'arrivée* - Äquivalenz in der Zielsprache
    - (4.2.1) *Equivalence terminologique* - terminologische Äquivalenz
    - (4.2.2) *Equivalence fonctionnelle* - funktionelle Äquivalenz

---

<sup>210</sup> Tomasziewicz, Teresa. „Traduction des références culturelles dans les film sous-titrés“ In: Lüsebrink, Hans-Jürgen [Hrsg.]. Interkulturelle Medienanalyse: Methoden und Fallbeispiele aus den romanischen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts. St. Ingbert: Röhrig, 2003, S. 211-234.

<sup>211</sup> ebd. S. 218-230.

#### (4.2.3) *Equivalence contextuelle* - kontextuelle Äquivalenz

(5) *Adaptation aux données culturelles de la langue d'arrivée* -

Angleichung an kulturelle Gegebenheiten der Zielsprache

(6) *Remplacement de la référence culturelle par la référence énonciative* -

Ersatz der kulturellen Referenz durch eine kontextuelle Referenz

(7) *Remplacement de la référence concrète par une généralisation* -

Ersatz einer konkreten Referenz durch Generalisierung

(8) *Allusions au déjà connu* - Anspielung auf *bereits Gesehenes*

Die acht Strategien können zusammengefasst in vier Kategorien eingeteilt werden:<sup>212</sup>

##### (1) *Auslassung des kulturspezifischen Ausdrucks*

Die Auslassung von Ausdrücken, Wörtern und Termini ist die einfachste Variante der Übersetzungsstrategie: Das betreffende Wort wird nicht übersetzt bzw. weiter behandelt und einfach weggelassen. Diese Strategie wird angewendet, wenn ein bestimmter Ausdruck ein Problem darstellt und in der Zielsprache keine passende Lösung dafür gefunden werden kann. Die Auslassung von kulturellen Informationen ist kein idealer Weg, aber manchmal durchaus notwendig.

##### (2) *Übernahme des kulturspezifischen Ausdrucks mit oder ohne Erklärung*

Tomaszkiewicz bemerkt, dass sich eine Vielzahl von Übersetzungstheorien gegen den direkten Transfer von Termini, Wörtern oder Ausdrücken ausspricht, da von teilweise schwerwiegenden Verständnisproblemen in der Zielkultur ausgegangen werden kann. Der Vorgang der Übernahme des gesamten Ausdrucks in die Zielsprache wird auch *emprunt*, also Entlehnung oder Ausleihe, genannt. Der Vorteil in der Übernahme liegt darin, dass die lokale Eigenheit des Wortes behalten werden kann. In vielen Kulturen gibt es *emprunts*, die im Laufe der Zeit auch in der Zielkultur gebraucht und verstanden werden. Darunter fallen z.B. Ausdrücke

---

<sup>212</sup> Die Einteilung in die vier Kategorien habe ich von Schröpf übernommen: [http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit\\_200307\\_schroepf\\_uebersetzungsstrategien.pdf](http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit_200307_schroepf_uebersetzungsstrategien.pdf), 12.07.2011.

wie: Pizza, Hamburger, ... . Es gibt einerseits Übernahmen, die ohne weitere Erklärungen auskommen in dem zum Beispiel ein Kontext hergestellt wird. Tomaszewicz führt an dieser Stelle ein Beispiel aus dem Film von Eric Rohmer, *L'ami de mon ami*, an. Der Untertitel lautet folgendermaßen:

Beispiel 1:<sup>213</sup>

- *Tu habites où?*
- *A **Cergy** Village.*

Wenn *Cergy* alleine dastehen würde, also ohne dem ihm vorhergehenden Verb *habiter* wäre dem Zielpublikum nicht klar, dass es sich dabei um einen Vorort in Paris handelt. *Cergy* wurde mit Hilfe des Verbes *habiter* kontextualisiert und der\_die Zuschauer\_in weiß somit, dass es sich nur um einen Ort handeln *muss*. Bei vielen Ausdrücken sind jedoch zusätzliche Erklärungen erforderlich, wie folgende Beispiele veranschaulichen sollen:

Beispiel 2:

- *Voir Shakespeare dans le **Park**.*

Beispiel. 3:

- *Il va exposer au **Moderne**.*

In Beispiel 2 wird dem Zielpublikum nicht klar sein, dass es sich bei *Park* eigentlich um den *Central Park in New York* handelt. Auch bei Beispiel 3 fehlen dem Publikum sowohl der Kontext als auch zusätzliche Erklärungen. Mit *Moderne* ist das *Museum of Modern Art in New York* gemeint.

---

<sup>213</sup> Die Beispiele 1-3 stammen allesamt aus: Tomaszewicz: 2003, S. 220.

*(3) Ersatz des kulturspezifischen Ausdrucks durch einen äquivalenten Ausdruck in der Zielsprache*

Eine weitere Methode, um kulturelle Ausdrücke in der Zielsprache deutlicher zu übertragen, wird *conversion* (Umwandlung, Konvertierung) genannt. Es geht dabei darum, im Gehirn des\_der Rezipienten\_in die gleiche Wirkung wie beim Original auszulösen. Tomaszkiwicz unterscheidet drei Arten von Äquivalenztypen: Die terminologische, die funktionelle und die kontextuelle Äquivalenz. Bei der terminologischen Äquivalenz versucht der\_die Untertitler\_in im soziokulturellen Kontext der Zielsprache eine Institution, ein Diplom, eine Funktion oder eine Organisation zu finden, die bzw. das dem Original entspricht.<sup>214</sup> Folgende Beispiele sollen diese Aussage verdeutlichen:

Beispiel 4:

*Merril Lynch — Bourse et Valeurs — die Börse*

Beispiel 5:

*Chutes and Ladder — Jeu de l'oie — Mensch ärgere dich nicht*

Bei diesen Beispielen sind die vorgeschlagenen Lösungen nicht zu 100 % äquivalent, dennoch verweisen sie hier auf soziale Wirklichkeiten: Institution und Spiel.<sup>215</sup>

Das Wirken der funktionellen Äquivalenz besteht darin, die Funktion eines Objektes oder eines Phänomens im gegebenen Kontext zu unterstreichen, um anschließend ein anderes Objekt oder Phänomen in die Zielsprache zu finden, das dieselbe Funktion hat.

Die dritte Form der Äquivalenz bei Tomaszkiwicz, die kontextuelle Äquivalenz, besteht darin, einen Ersatz, passend auf den aktuellen Kontext

---

<sup>214</sup> [http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit\\_200307\\_schroepf\\_uebersetzungsstrategien.pdf](http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit_200307_schroepf_uebersetzungsstrategien.pdf), 12.07.2011& vgl. Tomaszkiwicz: 2003, S. 226.

<sup>215</sup> Die Beispiel 4 - 5 stammen aus: Tomaszkiwicz: 2003, S. 226.

bezogen, zu finden. Als Beispiel wird der Ausdruck *graduation* angeführt, der, je nach Situation und Kontext, dreimal unterschiedlich übersetzt wurde. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Strategie des Ersetzens und des Umwandelns nicht unbedingt dazu führt, einen äquivalenten Ausdruck auf sprachlichem Niveau zu finden, sondern eher als Auslöser zur Assoziations- und Ideenbildung beim Zielpublikum gelten soll, d.h. es soll dieselbe Wirkung wie beim Ausgangspublikum erzielt werden.

#### (4) *Neutralisierung des kulturspezifischen Ausdrucks*

Bei der Neutralisierung eines kulturspezifischen Begriffs geht man von der *Generalisierung* des Ausdrucks oder Begriffs aus. Ein Beispiel soll die *Generalisierung* verdeutlichen:<sup>216</sup>

Beispiel 6:

- *You look like that soap commercial.*
- *On dirait, les deux filles de la pub de savon.*

Dieses Beispiel zeigt sehr gut, was mit *Generalisierung* gemeint ist. Das *that* zeigt an, dass es um eine bestimmte Werbung geht, die nur dem Ausgangspublikum ein Begriff ist. In diesem Fall entscheidet man sich, einen generalisierenden Ausdruck zu verwenden - in dem Wissen, dass überall Seifenwerbungen existieren, wenn es sich auch nicht um dieselben handelt.

Im Fall der Neutralisierung eines kulturspezifischen Ausdrucks möchte ich noch als letzten Punkt auf David Katan hinweisen, der für den Transfer von kulturspezifischen Elementen die Methode des *Chunkings* vorschlägt. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Welt der Computer und meint „to change the size of a unit“.<sup>217</sup> Katan unterscheidet zwischen drei Arten des *Chunkings*:

---

<sup>216</sup> Beispiel 6 stammt aus: Tomaszkiwicz: 2003, S. 230.

<sup>217</sup> Katan, David. *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators.* Manchester [u.a.]: St. Jerome Publ., 2004, S. 199.

### (1) *Chunking up*

Chunking up bedeutet der Transfer eines spezifischen Wortes in einen allgemeineren Kontext bzw. in eine allgemeinere Ebene. Schwarz nennt hierfür folgende Beispiele:<sup>218</sup>

Beispiel 7:

*Granny Smith → an apple → fruit → food*

### (2) *Chunking down*

Chunking down bezeichnet den umgekehrten Vorgang. Hier findet ein Transfer aus der allgemeinen Ebene in eine spezifischere Ebene statt.

Beispiel 8:

*Food → fruit → an apple → Granny Smith*

### (3) *Lateral Chunking/chunking sideways*

Bei dieser Methode ist der\_die Übersetzer\_in auf der Suche nach Alternativen, die leichter vom Zielpublikum verstanden werden können. Es findet kein Transfer in eine andere Ebene statt.

Beispiel 9:

*Williams Pear → Granny Smith*

Im letzten Teil der Arbeit werden anhand zweier Filme die bisher vorgestellten Kulturspezifika und ihre Translationsstrategien analysiert und diskutiert.

---

<sup>218</sup> Alle Beispiele zu *Chunking* stammen von Barbara Schwarz: <http://translationjournal.net/journal/23subtitles.htm>, 13.07.2011.

## 4        **Untersuchung der Kulturspezifika in *La Haine* und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain***

### 4.1        Kurzbeschreibung der Filme

#### 4.1.1     *La Haine* von Mathieu Kassovitz

Der von Mathieu Kassovitz in schwarz-weiß gedrehte Spielfilm *La Haine* erscheint 1995 und bringt einen großen nationalen und internationalen Erfolg mit sich. Die drei Hauptrollen werden durch Vincent Cassel (Vinz), Hubert Koundé (Hubert) und Saïd Taghmaoui (Saïd) besetzt. Das Drehbuch stammt ebenfalls von Mathieu Kassovitz.

Der Film umfasst eine Zeitspanne von 24 Stunden, in denen die drei Freunde, Saïd, Vinz und Hubert im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Saïd ist Maghrebener während Vinz Jude und Hubert Schwarzafrikaner ist. Die drei Freunde leben im grauen und tristen Alltag einer Pariser Vorstadt und versuchen, ihre Zeit totzuschlagen. Während einer Straßenschlacht wird ein gemeinsamer Freund, Abdel, festgenommen und dabei schwer verletzt. Ein Polizist verliert in dieser Auseinandersetzung seine Dienstwaffe. Wie es der Zufall will, ist es Vinz, der aggressivste der drei jungen Männer, der diese Waffe findet und sie zu seinem Eigentum macht. Er schwört, dass er im Falle des Todes seine verletzten Freundes, eigenhändig einen Polizisten umbringen werde. Das Leben in der Vorstadt ist nicht einfach. Immer wieder kommt es zu Ausschreitungen zwischen den dort lebenden Jugendlichen und der Polizei. Als die drei Kameraden nach Paris fahren, um Geld von einem von Saïds Freunden zurückzufordern, fallen sie der Polizei in die Hand und werden auf brutale Weise verhört. Zu allem Überfluss verpassen sie die letzte Schnellbahn und müssen die Nacht auf den Straßen von Paris verbringen. Über eine große Leinwand in einem Einkaufszentrum erfahren sie, dass der verletzte Freund gestorben ist. In einer dramatischen Schlusszene ist es schließlich Hubert, der einem Polizisten gegenübersteht. Ein Blackout und ein danach folgender

Schuss hindern den\_die Zuschauer\_in daran zu erfahren, wer und ob jemand getötet wurde.

Dieser brutale und aggressive Film zeigt das Leben der Jugendlichen in den Pariser Vorstädten und basiert auf einer wahren Geschichte eines jungen Mannes, der 1993 Opfer einer solchen *Überreaktion* der Polizei wurde.<sup>219</sup> Kemmner nennt die Grundthemen des Films: Labilität und existentielle Gefährdung einer Gesellschaft, die Randständigkeit, zunehmende Soziopathie, Ausschluss und Ghettoisierung zulässt.<sup>220</sup> Er sieht die Warnung Kassovitz darin, dass nicht der Fall, sondern die Landung das Wichtigste ist, welche im Äußersten tödlich enden muss. Diese Aussage ist eine Anspielung auf Hubert, der als einziger vernünftig handeln will und im Töten eines Polizisten nicht die Lösung sieht. Er weiß, dass „la haine attire la haine“<sup>221</sup>, also dass *Hass Hass erzeugt*. Das Ende des Films lässt allerdings nicht erahnen, ob Hubert seiner Überzeugung treu geblieben ist.

#### 4.1.2 *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von Jean-Pierre Jeunet

Der französische Spielfilm *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von Jean-Pierre Jeunet kommt 2001 in die Kinos und kann einen großen nationalen und internationalen Erfolg verbuchen (César, Europäischer Filmpreis). Audrey Tautou spielt in diesem Film die Hauptrolle der jungen Pariserin Amélie Poulain. In den weiteren Rollen ist neben Rufus und Dominique Pinon auch Mathieu Kassovitz (Nino) zu sehen. Das Drehbuch stammt aus der Feder von Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant.

Amélie arbeitet in einem Caféhaus im Montmartre-Viertel. Als sie vom Tod Lady Dianas erfährt, führt ein Zufall dazu, dass sie eine Blechdose entdeckt, die einem kleinen Jungen gehörte, der Jahre zuvor in dieser Wohnung gelebt hat.

---

<sup>219</sup> Kassovitz, Mathieu/Kemmner, Ernst [Hrsg.]. *La Haine*: scénario de Mathieu Kassovitz. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 148.

<sup>220</sup> ebd. S. 150.

<sup>221</sup> ebd. S. 85.

Daraufhin beschließt sie, die Menschen in ihrer Umgebung glücklich zu machen, indem sie etwa dem in die Jahre gekommenen Jungen von früher seine Dose zukommen lässt. Ihre Mission betrifft viele Menschen: Ihren Vater, der nach dem Tod seiner Frau das Haus nicht mehr verlässt und den sie mithilfe eines Gartenzwerges wieder motiviert, zu verreisen; weiters mischt sie sich auf äußerst liebevolle Weise in das Leben ihrer Kolleginnen und Cafégäste ein, indem sie einfache Tricks anwendet, um diese zu verkuppeln und dem Gemüsehändler, der seinen Lehrling schlecht behandelt, lernt sie das Fürchten. Doch eine Person vernachlässigt sie; nämlich sich selbst. Sie lernt den jungen Mann Nino Quincampoix kennen, der in einem Pornoladen und auf dem Jahrmarkt als Gespenst arbeitet und sowohl interessante als auch seltsame Hobbys führt: Er sammelt neben eigenartigen Lachern verschiedener Menschen auch weggeworfene Automatenfotos. Durch Zufall findet Amélie sein verloren gegangenes Album und versucht bis zum Ende des Films auf sich aufmerksam zu machen, ohne sich tatsächlich zu zeigen.

*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ist ein Film, der ein Lächeln in die Gesichter des Publikums zaubert. Die vielen Details, angefangen von der Ausstattung bis hin zu den Figuren und ihren Texten, von Jeunet liebevoll in Szene gesetzt, begleiten den\_ die Zuschauer\_in in eine Fantasiewelt wie sie nur im Film möglich ist. Amélie findet am Ende des Films - und das ist kein Geheimnis ihr mehr - ihr Glück und ihre Liebe mit Nino.

#### 4.1.3 Wahl der Filme

*La Haine* und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, zwei Filme, wie sie unterschiedlicher nicht sein können. Die einzige Gemeinsamkeit ist, dass beide Filme im Großraum Paris spielen und damit einige interessante Perspektiven aufwerfen. Während *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* eine romantische Darstellung von Paris ohne soziale Probleme, ohne auf der Straße lebende Menschen und Homosexuelle ist, zeigt *La Haine* das harte Leben von Jugendlichen eines ganz und gar nicht idealisierten Paris. In Bezug auf das Thema meiner Arbeit wählte ich diese Filme aus, da trotz ihrer jeweiligen

Besonderheiten eine große Anzahl von kulturspezifischen Elementen vorkommen, die es wert sind, analysiert zu werden. Im Folgenden sollen daher nur die wichtigsten Beispiele aufgezeigt und analysiert werden. Leider ist es unmöglich, alle Kulturspezifika dieser beiden Filme zu analysieren, da sonst der Rahmen dieser Arbeit gesprengt werden würde.

## 4.2 Analyse ausgewählter Kulturspezifika und dabei angewandte Übersetzungsstrategien in *La Haine*

### 4.2.1 Kulturgüter

#### 4.2.1.1 Sprache als besondere Form des Kulturguts

##### 4.2.1.1.1 Schimpfwörter und Kraftausdrücke

Beispiel 1 (00:10:37)

Nique sa mère!

**Dicke Scheiße!**

Schimpfwörter und Kraftausdrücke werden in diesem Film in fast jedem zweiten Satz verwendet, weil auch diese Teil der Jugendsprache in Frankreich sind. Das Beispiel „*Nique ta mère*“ oder „*Nique sa mère*“ sollen verdeutlichen, dass Schimpfwörter nicht immer auf gleiche Weise übersetzt werden können, sondern immer in Hinblick auf den Kontext übersetzt werden müssen. Im ersten Fall (00:10:37) betreten Saïd und Vinz die ausgebrannte Sport- bzw. Boxhalle von Hubert. Saïd verwendet diesen Ausdruck gleich zu Beginn beim Eintreten in die Halle. Dieses Schimpfwort ist in dieser Situation nicht negativ an eine Person gerichtet; vielmehr möchte er damit sein Entsetzen ausdrücken. Der\_die

Untertitler\_in übersetzte daher auch mit „*Dicke Scheiße*“ und nicht mit „*F\*\*\* deine Mutter*“, was angesichts der Situation unpassend wäre. Mit anderen Worten und etwas abgeschwächter soll dieser Ausruf etwa folgendes heißen: „*Ach herrje, wie konnte denn das passieren!*“. An anderen Stellen des Films wurde anders übersetzt, wie folgendes Beispiel etwa zeigen soll:

Beispiel 2 (00:17:03)

C'est le maire!

Hé maire! Nique sa mère au maire, fils de pute!

**He, Bürgermeister,  
fick deine Mutter, Hurensohn!**

Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine Beleidigung, die direkt an eine Person, in diesem Fall an den Bürgermeister gerichtet ist. Vinz, Saïd und Hubert befinden sich mit anderen jungen Leuten der Siedlung auf dem Dach eines Gebäudes und grillen, bis der Bürgermeister mit polizeilicher Unterstützung vorbeikommt. Ein kleiner Junge entdeckt die ankommende Gruppe und hängt sich vornüber die Brüstung während er den Bürgermeister wüst beschimpft. Hier wurde tatsächlich wortwörtlich übersetzt und keine Abschwächung verwendet, weil auch diese Szene zeigen soll, wie aggressiv, negativ und respektlos die jungen Männer sich der Polizei und dem Bürgermeister gegenüber verhalten. Diese Äußerung wurde durch „*Fils de pute*“ natürlich noch extrem verstärkt. In beiden Fällen wird mit der kontextuellen Äquivalenz (Tomaszkiewicz) gearbeitet, d.h. es wird kontextgemäß übersetzt.

In *La Haine* gibt es unzählige Schimpfwörter und Ausdrücke, die es wert wären, anzuführen und zu analysieren. Aus Platzgründen ist dies in dieser Arbeit leider nicht möglich.

#### 4.2.1.1.2 *Verlan et à l'envers*

*Verlan* ist ein interessantes Phänomen der französischen Jugendsprache, welches im Folgenden nun definiert werden soll. „Le verlan (...) est une clef de codification qui consiste à inverser les syllabes ou phonèmes d'un morphème.“<sup>222</sup> Mit anderen Worten werden bei diesem Vorgang die Silben eines Wortes umgedreht und miteinander vertauscht. Das Wort *Verlan* selbst ist bereits ein *verlan*, da es eigentlich von dem ursprünglichen Ausdruck *à l'envers* kommt. Dabei ist es wichtig zu wissen, dass *verlan* keine eigene Sprache darstellt, sondern oft einem Soziolekt zugeordnet wird, der vor allem in den bildungsfernen Schichten existiert. Angela Kundegraber versucht allerdings, mit diesem Vorurteil aufzuräumen.<sup>223</sup> Im Film *La Haine* wird sehr viel in *verlan* gesprochen. Zwei Beispiele sollen die Schwierigkeiten, die sich bei der Übersetzung ergeben, verdeutlichen:

##### Beispiel 3 (00:33:11)

Et tu nous as même pas prévenus?

- Je croyais que tu voulais pas en entendre parler?

- Parce que je te croyais pas aussi teubé pour le garder sur toi!

**Hast uns nicht einmal Bescheid gesagt!**

**- Wolltest ja nix davon wissen!**

**- Bist du beknackt, das Ding rumzutragen?**

In dieser Szene werden Vinc, Hubert und Saïd soeben von der Polizeistation entlassen. Vinc zeigt den beiden jungen Männern die Waffe, die er in seinem Hosenbund versteckt hält. An dieser Stelle wird das Wort „*teubé*“ verwendet, welches eigentlich „*bête*“, also „*dumm*“, „*blöd*“ oder „*doof*“ heißen kann. *Verlan* kann wörtlich natürlich nicht übersetzt werden, daher ist der\_ die Übersetzer\_in vom Grundwort „*bête*“ ausgegangen. Er\_sie arbeitet hier mit der

---

<sup>222</sup> Schrögenauer, Ilse. *Le verlan: une approche sociolinguistique du langage des jeunes banlieusards de Paris*. Wien: Dipl. Arb., 1998, S. 18.

<sup>223</sup> Kundegraber, Angela. *Verlan 2007: Untersuchungen zur französischen Jugendsprache*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2008; in ihrer Diplomarbeit befasst sich Kundegraber mit dem *Verlan* im Rap: Kundegraber, Angela. *Le verlan dans le Rap*. Wien: Dipl. Arb., 2004.

Strategie der *situational adaption*, d.h. das Ausgangswort wird durch ein Wort, das in der Zielsprache bekannt ist, ersetzt. Wie bereits erwähnt, kann „*bête*“ mehrere Übersetzungen haben. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich aber für das Wort „*beknackt*“, welches angesichts der Situation gut gewählt ist.

Beispiel 4 (01:09:19)

Sale renoi!

**Mieses Dreckschwein!**

Diese sehr heftige und brutale Szene zeigt Vinz, Arach, Santo und Cuistot, drei weitere Freunde von ihm, als sie vor einem Diskothekeneingang stehen, weil der Türsteher sie nicht hereinlässt. Santo, seine Wut kaum im Zaum haltend, kann nicht verstehen, warum er und seine Freunde den Club nicht betreten dürfen. Daraufhin zieht er eine Waffe aus seinem Hosenbund und feuert zwei Schüsse auf den Türsteher ab. Santo lässt dabei ständig Beschimpfungen und Beleidigungen los. Unter anderem bezeichnet er den Türsteher als „*sale renoi*“. „*Renoi*“ kommt von dem Wort „*noir*“ und bedeutet eigentlich „*personne de race noire*“<sup>224</sup>, also „*Schwarzer*“ oder „*Schwarze*“, je nachdem welcher Artikel verwendet wird. Dieser Ausdruck ist ursprünglich nicht beleidigend oder abwertend. Die jungen Schwarzen unter sich bezeichnen sich auch gegenseitig als „*renoi*“. In dieser Filmszene jedoch steht vor dem Wort das Adjektiv „*sale*“, also „*schmutzig*“ oder „*dreckig*“. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich für die Strategie der (Tomaszkiewicz) und übersetzt die Stelle mit „*mieses Dreckschwein*“. Wenn nur mit „*dreckiger Schwarzer*“ oder gar nur „*Schwarzer*“ übersetzt worden wäre, hätte in der Übersetzung die Betonung des Schrecklichen in dieser Situation gefehlt. Dies kann man auch daran erkennen, dass kurze Zeit später (01:13:22) das selbe Wort („*renoi*“) wieder verwendet und hier mit „*Schwarze*“ übersetzt wird, da es sich um eine junge schwarze Frau handelt. Der\_die Übersetzer\_in muss immer kontextgemäß handeln und danach übersetzen. In beiden Fällen ist ihm das sehr gut gelungen.

---

<sup>224</sup> Colin, Jean-Paul. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines. Paris: Larousse, 2001, S. 702.

### 4.2.1.1.3 Idiomatik

#### 4.2.1.1.3.1 Idiomatiche Wendungen

Beispiel 5 (00:32:38)

Il faut que j'y aille. Essayez de garder la tête froide. D'accord?

- Ouais, c'est ça.

- On va essayer.

**Ich muss los. Und immer kühlen Kopf bewahren.**

**- Wir versuchen es.**

Die Redewendung „*garder la tête froide*“ gibt es auch im Deutschen und wird mit „*einen kühlen Kopf bewahren*“ übersetzt. Man kann daher nicht wirklich von einem Kulturspezifikum ausgehen, da diese Redensart in beiden Kulturen existent ist. Der\_die Übersetzer\_in arbeitet an dieser Stelle mit einem *Transfer* bzw. um genauer zu sein, mit der *imitation* (Nedergaard-Larsen). Dies ist nur dann möglich, wenn dieselbe Redewendung auch in der Zielsprache existiert.

Beispiel 6 (00:49:38)

Et tu crois qu'on va passer les dimanches à t'apporter des oranges derrière les barreaux?

**Glaubst du etwa, wir bringen dir im Knast Orangen vorbei?**

In dieser Szene befinden sich die drei Jungen, Saïd, Vinc und Hubert in einem Pariser Kaffeehaus. Sie sprechen gerade über den Plan von Vinz, einen Polizisten zu töten, wenn ihr Freund Abdel, der im Spital im Koma liegt, weil er von einem Polizisten angeschossen wurde, stirbt. Hubert, der nichts von dieser Idee hält, macht ihn darauf aufmerksam, dass er ihn nicht im Gefängnis besuchen kommt, sollte er sich für diesen tödlichen Plan entscheiden. Hubert

verwendet dabei die Redewendung „*derrière les barreaux*“, was soviel wie „*hinter Gitter*“ oder „*im Gefängnis*“ bedeuten soll. Dieser figurative Ausdruck ist weder umgangssprachlich noch vulgär bestimmt. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich wahrscheinlich aus Platzgründen für „*Knast*“ und nicht für „*hinter Gitter*“. „*Knast*“ ist allerdings doch eher ein umgangssprachliches Wort und entspricht nicht der genauen Bedeutung von „*derrière les barreaux*“. Auch an dieser Stelle wird mit *kontextueller Äquivalenz* (Tomaszkiewicz) bzw. mit der Strategie der *cultural adaption* (Nedergaard-Larsen) gearbeitet.

#### 4.2.1.1.3.2 Wortspiele

Beispiel 7 (01:20:29)

Vous savez quoi? Vous cartonnez tellement que vous êtes en carton mâché.

**Ihr seid die letzten Pissköpfe!**

In dieser Szene sitzen Saïd, Vinc und Hubert in einem gestohlenen Auto und wollen gerade losfahren, als alle drei bemerken, dass eigentlich keiner einen Führerschein besitzt, geschweige denn Auto fahren kann. Zu allem Überfluss werden sie auch noch von der Polizei verfolgt. Saïd, der am Steuer sitzt und endlich etwas tun will, sagt dann: „*Vous cartonnez tellement que vous êtes en carton mâché*“. Bei diesem Wortspiel handelt es sich um eine Antithese. Allgemein gesehen setzen Wortspiele „zwei (oder mehr) Ausdrücke in Opposition zueinander (...), die unterschiedliche Bedeutungen, aber die gleiche oder eine ähnliche Form haben.“<sup>225</sup> „*Cartonner*“ bedeutet „*Erfolg haben*“ oder „*erfolgreich sein*“. „*Être en carton mâché*“ hingegen bedeutet genau das Gegenteil, also „*empfindlich*“ oder „*fragil*“ sein. Was Saïd schliesslich damit sagen will, ist, dass in dieser Situation eigentlich alle Versager sind, obwohl sie es vorgeben, nicht zu sein. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich für „*Ihr seid die letzten Pissköpfe!*“ und wendet damit die Strategie des *Ersetzens des*

---

<sup>225</sup> Delabastita, Dirk. „Wortspiele“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 285.

*kulturspezifischen Ausdrucks durch einen äquivalenten Ausdruck* in der Zielsprache an (Tomaszkiewicz), das heißt, dass in diesem Fall kontextuell gearbeitet wird. Wichtig zu beachten allerdings ist, dass es dem\_der Übersetzer\_in nicht gelingt, das Wortspiel in die Übersetzung mitzunehmen und dadurch der Lokalkolorit verloren geht. Der Sinn der Aussage kann aber trotzdem beibehalten werden.

Zu den Wortspielen gehört auch die Jugendsprache *Verlan*, die ich als eigene Kategorie angeführt habe. (Siehe Kapitel 4.2.1.1.2)

#### 4.2.1.1.3.3 Reime

Beispiel 8 (01:21:20)

Tu roules avec OCB?

- Oui, tu me connais.

**Drehst du mit OCB?**

**- Klar, kennst mich doch.**

Diese Szene zeigt Vinz, der gerade dabei ist, sich eine Haschischzigarette zu drehen. In Nahaufnahme sieht man dabei die Marke des Zigarettenpapiers („OCB“), welches Vinz dafür verwendet. Bereits im Drehen, mimt er eine Art Sprechgesang („*Tu roules avec OCB*“) während ihm die anderen beiden, Hubert und Saïd, textlich folgen („*Oui, tu me connais*“). Bei diesem Beispiel handelt es sich um einen sich reimenden Textausschnitt eines Rapsongs der französischen Rap-Gruppe „*o.p.p.*“. Diese Hintergrundinformation ist allerdings nur für diejenigen verständlich, die sich mit Rap auskennen und zufällig mit dem Text dieses Liedes vertraut sind. Für alle anderen bleibt die Anspielung auf einen Rapsong unerkannt. „OCB“ wird nicht übersetzt, da diese Marke zwar französisch, aber dennoch im deutschsprachigen Raum bekannt ist. Der\_die Übersetzer\_in übernimmt an dieser Stelle das Wort vollständig aus der Ausgangssprache und führt es ohne weitere Erklärungen in die Zielsprache

(Tomaszkiewicz) ein. Mit anderen Worten arbeitet er\_sie hier mit der Strategie des *identischen Transfers* (Nedergaard-Larsen). Für die Zuseher\_innen, denen „OCB“ kein Begriff ist, ergibt sich zusätzlich aus dem Kontext die Erklärung, da die Verpackung mit der Aufschrift zu sehen ist.

#### 4.2.1.2 Lieder

In *La Haine* besteht der Soundtrack vor allem aus französischen und afrikanischen Rapsongs. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich in keinem Moment des Films für die Übersetzung der Songtexte, obwohl diese sehr interessant sind und sich an zwei Stellen des Films besonders gut angeboten hätten. Die erste Stelle (00:39:23) zeigt einen DJ, der in seinem Zimmer in einem Plattenbau in der „Cité“ einen Remix auflegt. Die Fenster sind weit geöffnet, damit sich die Melodie und der Text dank der enormen Musikanlage hinaustragen können. Bis auf den Remix wird in dieser Szene weder etwas gesprochen noch hört man andere Geräusche. Der Inhalt des Textes besteht aus wenigen Zeilen, die aber dafür um so klarer sind: „*Nique la police*“ und „*Assassin de la police*“. Beide Ausdrücke sind sehr vulgär und könnten mit „F\*\*\* die Polizei“ und „Mörder der Polizei“ übersetzt werden. Der Remix geht dann nach einigen Sekunden zu einem Ausschnitt von Edith Piaf, der Innbegriff des französischen Chansons über und man hört „*Non, rien de rien. Non, je ne regrette rien*“. Im Audiokommentar des Regisseurs Mathieu Kassovitz bezeichnet er diesen Remix als *Maßstab* für viele, die diesen Film gesehen haben.<sup>226</sup> Kassovitz wollte hier eine musikalische Vereinigung der damals sehr berühmten Bands „NTM“, „Assassin“ und „Another Sound of the Police“ erreichen, welche als Anspielung auf die Ereignisse und Krawalle dienen soll, die nicht bedauert werden („*je ne regrette rien*“). Ich hätte an dieser Stelle Untertitel zur Übersetzung eingefügt, denn für das Zielpublikum geht durch die Nicht-Übersetzung des Textes nicht nur der Lokalkolorit verloren, es versteht auch die dadurch gemachten Anspielungen auf die damalige Situation nicht.

---

<sup>226</sup> Hass: *La Haine*. Regie: Mathieu Kassovitz. Drehbuch: Mathieu Kassovitz. Frankreich: Lazennac, 1995. Fassung: DVD. Arthaus. (93’).

## 4.2.2 Lebensgewohnheiten

### 4.2.2.1 Lebensmittel

Beispiel 9 (00:14:22)

Hé, touchez pas aux merguez!

Ça va pas ou quoi?

**Finger weg von den Würstchen!**

**Lass das!**

Diese Szene zeigt ein paar junge Leute, die am Dach eines Wohnhauses grillen und Zeit miteinander verbringen. Saïd hat Hunger aber kein Geld und versucht trotzdem, ein Würstchen abzubekommen. Der Grillmeister bemerkt sofort die Absichten Saïds und ruft ihm bzw. allen zu: „*Hé, touchez pas aux merguez!*“. „*Merguez*“ ist eine marokkanische Wurstspezialität, die in Frankreich durch die Einwanderung der Marokkaner sehr beliebt geworden ist.<sup>227</sup> Es handelt sich dabei um eine Bratwurst, die aus Lamm- und Rindfleisch besteht und mit verschiedensten Gewürzen versehen ist. Der\_der Übersetzer\_in arbeitet hier mit einer *Erklärung*, welche meiner Meinung nach der Situation sehr gut angepasst ist.

Beispiel 10 (00:48:33)

Hé, moi, je vous dis: à quinze Franc le Cacolac, y a intérêt à ce que je retrouve mon argent.

**Bei 15 Franc für das Zeug**

**hoffe ich, dass ich mein Geld kriege.**

---

<sup>227</sup> <http://www.meisterwurst.de/Merguez--343.html>, 05.09.2011.

In dieser Szene befinden sich die drei Jugendlichen auf einer Toilette in einem Pariser Kaffeehaus. Saïd hält ein Getränk in der Hand, das einer kleinen Flasche Coca Cola täuschend ähnlich sieht. Tatsächlich verwendet er auch ein Wort, das so ähnlich wie Cola klingt, aber „*Cacolac*“ heißt. „*Cacolac*“ ist ein typisch französisches Milch-Kakaomischgetränk, welches vor allem in Restaurants, Cafés oder Brasserien erhältlich ist.<sup>228</sup> Was in dieser Szene, die nebenbei bemerkt in nur einer einzigen Einstellung gedreht ist etwas verwirrt, ist, dass der\_die Übersetzer\_in „*Cacolac*“ einmal mit „*das Zeug*“ und einmal mit „*Cacolac*“ selbst übersetzt:

Beispiel 11 (00:48:39)

Attend, tu veux un peu, Vinz?

Ça va, un peu de Cacolac?

**Willst du einen Schluck?**

**Kein Cacolac?**

Mit beiden Übersetzungen ist in Wirklichkeit nicht ganz klar, was damit gemeint ist. Der\_die Zuseher\_in könnte auf den ersten Blick sogar davon ausgehen, dass es sich um eine Cola handelt, da in dem Wort „*Cacolac*“ auch Cola zu hören ist. Bei der ersten Übersetzung wendet der\_die Untertitler\_in die Strategie der *Neutralisierung bzw. Generalisierung* an („*Zeug*“ kann für alles stehen; aus dem Kontext heraus kann es sich nur um das Getränk handeln, weil Saïd eines in der Hand hält) während die zweite Übersetzung durch einen *identischen Transfer* (das Wort wurde aus der Ausgangssprache in die Zielsprache mitgenommen) gekennzeichnet ist. Obwohl diese Stelle nicht ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung ist, ist die Übersetzung nicht perfekt gelungen und bedarf daher meiner Meinung nach eine Überarbeitung.

---

<sup>228</sup> <http://www.cacolac.com/>, 05.09.2011.

#### 4.2.2.2 Bildung

Beispiel 12 (00:34:45)

Je sais pas. Il veut profiter de son temps de taule pour passer le bac, je crois.

- Il veut passer le bac, alors qu'il a même pas son B.E.P.

**Ich glaube, er will im Knast sein Abitur machen.**

**- Er hat doch nicht mal den Berufschulabschluss!**

Bei dem Terminus „*B.E.P.*“ handelt es sich um eine Abkürzung für „*Brevet d'études professionnelles*“. In Frankreich wird nicht nur sehr viel mit Abkürzungen gearbeitet, diese werden auch im täglichen Leben integriert und verwendet. Diese Abkürzungen sind für jeden, der nicht Franzose ist und dort lebt, unverständlich. Deshalb kann auch nicht davon ausgegangen werden, dass dieser Ausdruck in der Zielsprache bzw. Zielkultur verstanden wird. Der/die Übersetzer\_in hat an dieser Stelle mit einer „*explication*“ (Nedergaard-Larsen) gearbeitet, indem er\_sie zusätzliche Informationen hinzufügt und erklärt, dass es sich dabei um einen Berufschulabschluss handelt. Dieses Problem wurde passend gelöst.

#### 4.2.2.3 Eigennamen

Beispiel 13 (00:41:08)

Hé, Vinz, me rate pas! Me rate pas! Sur la tête de ma mère je dois niquer, Vinz!

- Bon hé, je m'appelle pas Bocuse. Je vais faire ce que je peux.

- Bocuse?

**Ey, Vinz, mach keinen Quatsch ...**

**Schwör's mir.**

**Ich muss nachher bumsen.**

**- Ich bin nicht Bocuse.**

**Ich tu, was ich kann ...**

**- Bocuse?**

Diese Stelle im Film zeigt Vinz, der Saïd mit einer Haarschneidemaschine die Haare stutzen soll. Saïd, der Angst hat, dass Vinz seinen Haarschnitt vermässelt, fleht ihn an, aufzupassen. Vinz antwortet daraufhin, dass er nicht „Bocuse“ sei und sein Bestmöglichstes tun werde. Saïd wiederholt daraufhin verwirrt: „Bocuse?“. Mit „Bocuse“ ist Paul Bocuse, ein bekannter französischer Starkoch gemeint. Bocuse ist aber auch im restlichen Europa und in der gesamten Welt eine Berühmtheit. Der\_die Übersetzer\_in ist daher davon ausgegangen, dass dem deutschen Zielpublikum Paul Bocuse ein Begriff ist und übernimmt deswegen seinen Namen ohne weitere Erklärungen (Tomaszkiewicz). Mit den Worten Nedergaard-Larsens würde man von einem *identischen Transfer* sprechen. Diese Entscheidung ist als risikohaft einzustufen, da die Zuseher\_innen, die Bocuse nicht kennen, die Anspielung auf diesen berühmten Koch höchstwahrscheinlich nicht verstehen werden. Interessant an dieser Szene ist jedoch, dass Saïd diesen Koch auch nicht zu kennen scheint, da er seinen Namen fragend wiederholt. Aus diesem Grund ist keine andere Übersetzungsmöglichkeit gegeben. Wenn der\_die Übersetzer\_in statt „Ich bin nicht Bocuse“ etwa „Ich bin doch kein Friseur“ als Untertitel angeben würde, wäre die darauf folgende Frage von Saïd unlogisch und würde die Zuseher\_innen verwirren.

Beispiel 14 (00:58:38)

Tu connais Gérard Majax?

**Kennst du David Copperfield?**

Dieser Auftritt von Asterix (der Name eines Dealers), Saïd, Vinz und Hubert findet in einer teuren Wohnung in Paris, in der Asterix zur Zeit lebt, statt. Vinz, noch immer in Besitz einer Waffe, prahlt stolz mit seinem Fund. Asterix

fragt daraufhin, ob er Gérard Majax kenne. Gérard Majax ist ein bekannter Magier und Zauberer in Frankreich. In allen übrigen Ländern ist er allerdings unbekannt. Gerade in dieser Situation ist es sehr wichtig zu verstehen, warum ausgerechnet ein Magier erwähnt wird, wenn er auch nicht weiter thematisiert wird. Asterix beschäftigt sich mit der Waffe von Vinz und möchte ihm einen Trick zeigen. Um genauer zu sein, spielt er russisches Roulette. Er versteckt zwei Patronen in der Trommel der Waffe und hält sich diese an den Kopf während er zweimal abdrückt. Dem\_der Zuseher\_in ist nicht ganz klar, ob es sich um Fiktion oder Realität handelt, weil die Patronen sichtbar hineingesteckt werden. Nur der kleine Hinweis zuvor auf einen Magier könnte zeigen, dass auch Asterix ein Spiel treibt. Der\_die Untertitler\_in entscheidet sich für „*David Copperfield*“ und macht von der Strategie der *funktionellen Äquivalenz* (Tomaszkiewicz) Gebrauch. Gerade diese Lösung halte ich für sehr sinnvoll und gut gewählt, da der Sinn bzw. die Funktion dieser Szene vollständig erhalten wird.

### 4.2.3 Geschichte

Im folgenden soll ein Beispiel zur Anspielung auf vergangene Ereignisse gegeben werden.

Beispiel 15 (00:49:29)

Mais c'est comme l'autre CRS dans la cave là. Si j'avais pas eu le flingue, on se serait fait massacrer. De quoi tu me parles? Tu crois quoi? Je m'appelle pas Malik Oussekinge, moi.

**Wie vorhin mit dem Bullen.**

**Ohne meine Knarre**

**hätte der mich umgelegt**

**wie Malik Oussekinge.**

Malik Oussekinge war ein 22-jähriger Student der ESPI (École supérieure des professions immobilières), der am 6. Dezember 1986 während einer

studentischen Demonstration von der Polizei erschlagen wurde. Die „*affaire Oussekine*“, wie sie auch genannt wird, wurde sehr mediatisiert, führte zu einem großen Aufsehen und ist in Frankreich nach wie vor ein Gesprächsthema. Oussekines Geschichte wurde 1986 mit Sicherheit auch in Europa bekannt, dennoch wird der Name der heutigen Zuseherschaft nichts mehr sagen. Der\_die Untertitler\_in übernimmt den Namen Malik Oussekine vollständig und ohne weitere Erklärungen. Aus dem Kontext heraus ist für das Publikum aber verständlich, dass Oussekine einst getötet wurde. Daher bleiben nicht mehr viele Fragen offen. Hätte der\_die Übersetzer\_in wortwörtlich übersetzt, also „*Je m'appelle pas Malik Oussekine*“ durch „*Ich bin ja nicht Malik Oussekine*“ ersetzt, wäre dem\_der Zuseher\_in womöglich nicht klar gewesen, dass es sich hier um eine Anspielung auf ein vergangenes, reales Ereignis handelt.

#### 4.3 Analyse ausgewählter Kulturspezifika und dabei angewandte Übersetzungsstrategien in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*

##### 4.3.1 Kulturgüter

###### 4.3.1.1 Sprache als besondere Form des Kulturguts: Idiomatik

###### 4.3.1.1.1 Idiomatiche Wendungen

Beispiel 16 (00:27:12)

Et là vous rentrez bredouille de la chasse au Bretodeau.

**Und Sie kommen soeben zurück von der Jagd auf Bretodeau.**

Amélie betritt zum ersten Mal das Appartement ihres älteren Nachbarn, Monsieur Raymond Dufayel, der im Haus auch als der *Mann aus Glas* bekannt ist. Amélie ist auf der Suche nach jenem Mann, dem die kleine Metalldose gehört, die sie in ihrer Wohnung durch Zufall gefunden hat. Dufayel macht Amélie darauf aufmerksam, dass der von ihr gesuchte Bretodeau nicht mit „do“ (Bredodeau) sondern mit „to“ (Bretodeau) geschrieben wird. In diesem Sinne spricht er auch von ihrer „Jagd“ auf Bretodeau. „*Rentrer bredouille*“ bedeutet „*keinen Erfolg haben*“ oder „*unverrichteter Dinge zurückkehren*“. Dufayel hat das Problem erfasst, denn Amélie geht bei der Suche nach „ihrem“ Bretodeau erfolglos aus. Der\_die Übersetzer\_in arbeitet hier, wahrscheinlich aus Platzgründen, mit einer *Auslassung bzw. Omission*, da er „*bredouille*“ einfach nicht übersetzt. Aus dem Kontext heraus ist klar, dass Amélie erfolglos war, daher entscheidet sich der\_die Übersetzer\_in, das Wichtigste der Aussage zu behalten, nämlich dass Amélie überhaupt auf der Suche nach ihm war. Die Übersetzung funktioniert jedoch, da „*bredouille*“ nicht ausschlaggebend für den Weiterverlauf der Handlung war.

Beispiel 17 (00:45:49)

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

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

In der Szene zuvor hat Amélie das Passfoto-Sammelalbum von Nino gefunden und nimmt es jetzt mit Dufayel genauestens unter die Lupe. Dabei entdecken sie das Gesicht einer mysteriösen Person, die mehrmals und immer mit demselben Gesichtsausdruck in dem Album vorkommt. „*Aux quatre coins de la ville*“ kann in diesem Zusammenhang auch „*in allen Ecken und Enden der Stadt*“ bedeuten. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich für „*überall*“, da dieser Ausdruck nicht nur platzsparender ist, sondern dadurch der Sinn von Amélies Worten genau wiedergegeben wird. Hier wird mit der Strategie der *Paraphrase* (Nedergaard-Larsen) gearbeitet, d.h. das Wort wurde mit einem erklärenden Charakter umschrieben.

## Beispiel 18 (01:42:43)

Oh, trois fois rien. Georgette a voulu prendre l'air, et Joseph en fait un Paris-Brest!

**Nichts. Georgette wollte an die Luft  
und Joseph macht ne' Weltreise draus.**

„Trois fois rien“ ist ein umgangssprachlicher Ausdruck für „so gut wie nichts“ oder „das ist nicht der Rede wert“<sup>229</sup>. Die Auseinandersetzung zwischen Joseph und Hipolito wird von Suzanne, der Cafébesitzerin daher etwas runtergespielt. Der/die Übersetzer\_in entscheidet sich für ein schlichtes „nichts“. Der Ausdruck wird daher neutralisiert (Tomaszkiewicz). An dieser Stelle hätte „ach, vergiss' es!“ oder „nicht der Rede wert“ eventuell besser gepasst. Im Anschluss daran verwendet Suzanne ein interessante Wendung: „En faire un Paris-Brest“. „Paris-Brest“ kann zwei völlig verschiedene Dinge bedeuten. Zum Einen bezeichnet dieser Ausdruck eine Süßspeise, ein Cremegebäck mit Mandelsplitter<sup>230</sup> und zum Anderen handelt es sich dabei um eine Anspielung auf einen Radmarathon<sup>231</sup>, der alle vier Jahre in Frankreich (Paris-Brest-Paris) stattfindet. Suzanne verwendet „Paris-Brest“, um zu betonen, dass sich Joseph sinnlos aufspielt und aus einer Mücke einen Elefanten macht. Hier wird mit einer *Erklärung* (Nedergaard-Larsen) gearbeitet, da diese Wendung im Deutschen nicht existiert und beim Publikum auf Unverständnis stoßen würde, wenn sie vollständig und ohne Veränderungen übernommen werden würde. Da „Paris-Brest“ im Kontext des Radmarathons tatsächlich eine lange Reise bedeutet, finde ich die Lösung mit dem Wort „Weltreise“ gut gewählt, wenn sie auch so gut wie gar nicht im deutschen Sprachgebrauch üblich ist.

---

<sup>229</sup> <http://dict.leo.org/forum/viewWrongentry.php?idThread=887204&idForum=17&lp=frde&lang=de>, 28.07.2011.

<sup>230</sup> <http://www.patiss.com/recette/entremets/paris-brest.html>, 28.07.2011.

<sup>231</sup> <http://www.parisbrestparis.tv/>, 28.07.2011.

Beispiel 19 (00:17:40)

Moi, je m'appelle Madeleine Wallace. On dit „pleurer comme une madeleine“, c'est ça qu'on dit ? Et „Wallace“ ... il y a les fontaines Wallace ... C'est vous dire si j'étais prédestinée aux larmes!

**Sie wissen, ich heiÙe Madeleine Wallace.**

**Und man sagt:**

**„Sie weint wie Madeleine“. Oder nicht?**

**- Ja.**

**Und Wallace wie der Brunnen von Wallace [sic!].**

**Ich bin wohl prädestiniert zum Weinen.**

Diese Szene ist Übersetzungstechnisch besonders interessant. Madeleine Wallace ist die Hausbesorgerin des Wohnhauses, das Amélie bewohnt. Sie trauert noch immer ihrem verstorbenen Mann hinterher und erzählt Amélie, die sich in dieser Szene in Madame Walaces Wohnung befindet, ihre Lebensgeschichte. Dank ihres eigenen Vor- und Nachnamens kann Madame Wallace Anspielungen auf das Sprichwort „*pleurer comme une madeleine*“ und die „*fontaines Wallace*“ machen. Der Ausdruck „*pleurer comme une madeleine*“ hat seinen Ursprung in der Bibel (Maria Magdalena die um Jesus weint) und bezeichnet daher eine Person, die sehr viel weint.<sup>232</sup> In der deutschen Sprache gibt es ähnliche, äquivalente Ausdrücke: „*Wie ein SchloÙhund heulen*“ oder „*Sich die Augen ausweinen*“. Die „*fontaines de Wallace*“ hingegen, zu Deutsch „*Wallace-Brunnen*“, sind kleine, gusseiserne Brunnen, die zur Entnahme von kostenlosem Trinkwasser bestimmt sind. Diese Brunnen in Form von Skulpturen sind in ganz Paris verteilt und haben einen wichtigen historischen Hintergrund, da deren Bau 1818 von dem Engländer Richard Wallace finanziell unterstützt wurde.<sup>233</sup> Die Redewendung „*Sie weint wie Madeleine*“ gibt es im Deutschen eigentlich nicht. Der\_die Untertitler\_in muss aber auf eine wortwörtliche Übersetzung zurückgreifen, da sonst die Anspielung auf ihren Namen, Madeleine, verloren gehen würde. Dadurch, dass Madame Wallace „*on dit que*“, also „*man sagt*“ verwendet, ist dem Publikum klar, dass es sich dabei

<sup>232</sup> <http://www.expressio.fr/expressions/pleurer-comme-une-madeleine.php>, 28.07.2011.

<sup>233</sup> <http://www.fontaine-wallace.info/>, 28.07.2011.

um ein französisches Sprichwort handelt, auch wenn es dieses nicht kennt. Dieselbe Annahme gilt auch für die Brunnen von Wallace. Wenn bei der Übersetzung ein bekannter Brunnen oder eine Fontäne aus dem deutschen Sprachraum gewählt worden wäre, ginge das Wortspiel mit ihrem Nachnamen, Wallace, verloren. In beiden Fällen wurde mit einem *imitierenden Transfer* gearbeitet (Nedergaard-Larsen), da es anders auch gar nicht möglich gewesen wäre.

#### 4.3.1.1.2 Wortspiele

Beispiel 20 (00:05:01)

Les poules couvent souvent au couvent.

**Am Montag geht der Monteur auf Montage.**

In der Einführung des Filmes erfahren wir, dass Amélie von zu Hause aus unterrichtet wird, weil ihr Vater einen angeblichen Herzfehler diagnostiziert hatte. Amélies Mutter fungiert als ihre Lehrerin. In der entsprechenden Szene versucht Amandine, ihrer Tochter die Schwierigkeiten der französischen Sprache näher zu bringen. Es geht dabei um das Homonymspiel „*Les poules couvent souvent au couvent*“. Amélie begeht den Fehler, die Wörter „*couvent*“, „*souvent*“ und „*couvent*“ gleich auszusprechen, obwohl verschiedene Bedeutungen mit einer jeweiligen anderen Aussprache vorliegen. Für den\_ die Übersetzer\_in stellt dieser Fall eine große Herausforderung dar, da dieses Homonymspiel nicht einfach übersetzt werden kann („*Die Hühner brüten häufig Eier im Kloster*“) und zudem eine entsprechende Lösung im Deutschen gefunden werden muss. Der\_ die Untertitler\_in entscheidet sich für „*Am Montag geht der Monteur auf Montage*“. Diese Möglichkeit der Übersetzung ist gut, der Reim und Lokalkolorit gehen dabei leider verloren. Der\_ die Untertitler\_in arbeitet hier mit der *kontextuellen Äquivalenz*. Ziel dieser Übersetzung ist nicht die korrekte Wiedergabe, sondern die Aufrechterhaltung und Weiterführung der Assoziations- und Ideenbildung beim Publikum.

Beispiel 21 (00:18:51)

Tenez, vous n'allez qu'à voir ma mère, elle a un mémoire d'éléphant,  
ma mère ... éléphant de mer ...

**Hier, gehen Sie einmal zu meiner Mutter, die hat ein  
Elefantengedächtnis.**

**Das Gedächtnis einer Elefantenmutter!**

Die Redewendung „*mémoire d'éléphant*“ existiert auch im Deutschen (Elefantengedächtnis) und bedeutet „*ein sehr gutes Gedächtnis besitzen*“. In diesem Wortspiel geht es aber um „*éléphant de mer*“. Dieser Begriff bezeichnet eine spezielle Robbenart. Collignon spricht hier eigentlich sehr negativ von seiner Mutter. Dieses Wortspiel ist besonders schwer zu übersetzen, da es bei der Untertitelung nicht anders möglich ist, das Wortspiel und der Reim selbst zu übernehmen. Der/die Untertitler\_in setzt hier abgesehen von *imitierenden Transfer* auch die Strategie einer *Situationsadaptation* ein (Nedergaard-Larsen).

Beispiel 22 (00:18:04)

Ah, Bonjour, l'Amélie-mélo!

**Ah, Guten Tag, Amélie!**

Beispiel 23 (00:48:44)

Une minute, l'Amélie-mélo!

**Moment, immer mit der Ruhe!**

In beiden Fällen wird eine Anspielung auf den französischen Ausdruck „*méli-mélo*“ gemacht. „*Méli-mélo*“ bedeutet nichts anderes als „*Wirrwarr*“ oder „*Durcheinander*“.<sup>234</sup> Da eine ähnliche Wendung im Deutschen nicht existiert,

---

<sup>234</sup> <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/méli-mélo>, 06.09.2011.

wird „*Amélie-mélo*“ im ersten Fall generalisiert, das heißt, dass Amélie nur mit ihrem Vornamen angesprochen wird und im zweiten Fall wurde überhaupt mit einer *Auslassung (Omission)* gearbeitet. Dass der Fortgang der Handlung durch die Auslassung nicht gestört wird, ist offensichtlich. Der Verlust des Lokalkolorits ist dennoch zu bedenken.

#### 4.3.1.1.3 Reime

Beispiel 24 (00:48:57)

Ah, ça, vous avez raison, Madame Cauchoix. C'est pas sa faute!  
S'il dort pas la nuit, c'est la faute de Lady Di.

**- Sie haben Recht!**

**Wenn er nachts nicht schlafen kann,**  
**ist es die Schuld von Lady Di.**

In dieser Szene macht sich Monsieur Collignon, der Gemüsehändler, über seinen Angestellten Lucien lustig. Collignon spielt in dem Satz „*S'il dort pas la nuit, c'est la faute de Lady Di*“ auf Lady Diana an, die zu diesem Zeitpunkt bei einem Autounfall ums Leben kam. Collignon betont sehr stark die Endungen von „*nuit*“ und „*Di*“, aus denen sich wiederum ein Reim ergibt. In Hinblick auf die Übersetzung bedeutet dies natürlich eine Schwierigkeit, da der Reim nicht beibehalten werden kann. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich für „*Wenn er nachts nicht schlafen kann, ist es die Schuld von Lady Di!*“. Der Lokalkolorit und der Reim gehen bei dieser Übersetzung vollständig verloren; dem\_der Übersetzer\_in stehen in diesem Fall jedoch keine anderen Möglichkeiten zu, da sonst der komplette Sinn verändert werden müsste und dies nicht dem Ziel dieser Übersetzung entspricht.

## Beispiel 25 (01:00:10)

- Dufayel: Répète après moi. Collignon, crêpe-chignon ...!
- Lucien: Collignon ... crêpe-chignon.
- Dufayel: C'est ça. A toi maintenant. Allez! Collignon ... ???
- Lucien: Collignon ... Face de fion!
- Dufayel: Eh ben voilà ... tu vois quand tu veux ... Allez! Collignon?
- Lucien: Collignon ... Tête à gnon!
- 
- Dufayel: Sprich mir nach, mach schon!**  
**Collignon, Champignon.**
- Lucien: Collignon, Champignon.**
- Dufayel: Genau. Und weiter geht's! Los, du:**  
**Collignon ... Los!**
- Lucien: Collignon ... dumm wie'n Floh!**
- Dufayel: Es geht doch, wenn du willst. Gut, gut.**  
**Also: Collignon ...**
- Lucien: Collignon, Dreck im Klo.**

Diese überaus amüsante Szene zeigt Lucien, der gerade frische Lebensmittel in die Wohnung von Dufayel liefert. Im Gespräch entsteht ein Wortspiel um den Namen Collignon, der Gemüsehändler, der Lucien schlecht behandelt. Dufayel ermuntert Lucien, Collignon mit sich reimenden Ausdrücken zu beschimpfen. Alle drei Beschimpfungen stellen dementsprechend ein Übersetzungsproblem dar. „*Face de fion*“ ist ein sehr vulgärer Ausdruck um eine Person zu beleidigen. „*Fion*“<sup>235</sup> bedeutet Arsch oder Hinterteil und würde frei übersetzt „*Arschgeschicht*“ oder etwas freier auch „*Vollidiot*“ heißen. Der\_ die Übersetzer\_in kann sich aber in diesem Fall nicht auf den Sinn dieses Ausdruckes konzentrieren, sondern muss ein Äquivalent in der Zielsprache finden, um den Reim zu erhalten und aber auch, um die Beleidigung des Collignon hervorzuheben. Es wird daher in allen drei Fällen mit einer *funktionellen Äquivalenz* (Tomaszkiewicz) gearbeitet. „*Tête à gnon*“ ist ein Synonym für die Redewendungen „*tête à gifle*“ oder „*tête à claques*“. Im

---

<sup>235</sup> Colin: 2001, S. 341.

Deutschen gibt es keine einwandfreie Übersetzung; man könnte jedoch „Ohrfeigengesicht“<sup>236</sup> dazu sagen. Die vorliegenden Vorschläge mit „Champignon“, „dumm wie’n Floh“ und „Dreck und Klo“ finde ich nicht nur gut gewählt, weil sie den Reim erhalten, sondern auch weil sie beim Zielpublikum die Assoziation erwecken, dass es sich bei Collignon um einen unangenehmen Zeitgenossen handeln muss.

#### 4.3.1.1.4 Witze

Beispiel 26 (00:23:29)

Le client: Qu’est-ce qu’elle nous a fait de bon, Madame Suzanne?

Gina: Des endives au gratin!

Suzanne: Vous allez voir, elles sont à tomber à genoux...

Le client: Ça veut dire qu’elles sont bonnes?

Le copain: Tout dépend où tu tombes à genoux.

Le client: C’est vrai ... si c’est devant la cuvette des WC ...

Le copain: Là, ça veut dire qu’elles sont pas bonnes!

**Le client: Was hat Madame Suzanne heute Gutes?**

**Gina: Gratinierten Chicorée!**

**Suzanne: Zum In-die-Knie gehen!**

**Le client: Also gut?**

**Le copain: Für was gehst du in die Knie?**

**Le client: Manchmal vor der Kloschüssel.**

**Le copain: Dann war’s wohl nicht so gut.**

In dieser Szene befinden wir uns im Café „Deux Moulins“. Zwei Stammgäste wollen wissen, was das Mittagsmenü des Tages ist. Die Redewendung „*tomber à genoux*“, also „zum Niederknien“ oder „in die Knie fallen“ gibt es auch im Deutschen. Der\_die Untertitler\_in wendet hier die Strategie des *imitierenden Transfers* an (Nedergaard-Larsen). Die Schwierigkeit

---

<sup>236</sup> Weinberger schlägt ebenfalls „Ohrfeigengesicht“ vor. In: Weinberger, Helene. Multimediale Übersetzung: der Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“. Wien: Dipl.-Arb., 2008, S. 68.

in diesem Dialog liegt allerdings in der Schnelligkeit; der\_die Untertitler\_in kann daher nicht alles übersetzen und muss einige inhaltliche Kürzungen in Kauf nehmen (vor allem die letzten drei Untertitel). Dennoch ist es ihm\_ihr gelungen, den Witz zu erhalten und dem Publikum mitzuteilen, worum es in diesem Dialog geht.

## 4.3.2 Lebensgewohnheiten

### 4.3.2.1 Lebensmittel

Beispiel 27 (00:05:24)

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

**Dort werden Schallplatten wie Crêpes [sic!] hergestellt.**

In dieser frühen Szene lernen wir die fabelhafte Welt der Amélie kennen, die sich etwa vorstellt, dass Schallplatten wie Crêpes hergestellt werden. Crêpes sind runde, sehr dünne, aus Mehl, Eiern und Milch bestehende Teigscheiben, die süß oder salzig (für herzhaft gefüllte Crêpes steht der Name „Galette“) gefüllt werden. Diese bretonische Spezialität ist in ganz Frankreich sowie in der ganzen Welt sehr bekannt und auch sehr beliebt. In Österreich wird für ein ähnliche Süßspeise der Begriff „Palatschinken“ verwendet. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich an dieser Stelle für die Strategie des *identischen Transfers* (Nedergaard-Larsen), da er\_sie davon ausgeht, dass dieses Wort auch dem Zielpublikum bekannt ist. Diese Entscheidung ist zu befürworten, da erstens nicht nur der Lokalkolorit erhalten werden kann, sondern auch die Bezeichnung „Crêpes“ bereits im deutschen Sprachgebrauch zu finden ist. Ich möchte allerdings auf einen Rechtschreibfehler hinweisen, den der\_die Untertitler\_in gemacht hat: Das Wort „Crêpe“ wird mit einem „ê“ geschrieben und nicht mit einem „é“, wie im deutschen Untertitel angegeben ist.

Beispiel 28 (00:15:22)

Un gamin? Venez donc prendre un petit verre de porto.

**Ein Junge? Trinken Sie mit mir einen Schluck Portwein.**

Dieser Moment zeigt Amélie in der Wohnung von Madeleine Wallace, der Hausbesorgerin. Madame Wallace bietet Amélie ein Glas Portwein, damit sie ihre Fragen bezüglich dem von ihr gesuchten Jungen, Monsieur Bretodeau, beantworten kann. „*Un petit verre de Porto*“ bezeichnet hier einen portugiesischen Wein, der seinen Namen der Stadt Porto verdankt.<sup>237</sup> Durch seine Bekanntheit gibt es auch im Deutschen eine Entsprechung dafür. Der\_die Übersetzer\_in entscheidet sich für die *direkte Translation* (Nedergaard-Larsen. Die Übersetzung des französischen „*porto*“ lautet daher „*Portwein*“.

#### 4.3.2.2 Eigennamen

In *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ist es auffällig, dass viele Eigennamen in der Übersetzung Eins-zu-Eins übertragen werden. Kelletat weist auf die Schwierigkeit hin, Eigennamen und deren mögliche Konnotationen sinnvoll in die Zielsprache zu übertragen und schlägt daher, je nach Kontext, zusätzliche Erläuterungen oder Erklärungen vor.<sup>238</sup> Folgende Beispiele sollen dies verdeutlichen:

Beispiel 29 (00:10:45)

Souvent, le weekend, Amélie prend le train gare du Nord pour aller rendre visite à son père.

---

<sup>237</sup> <http://www.portwine.de/hagesch.html>, 06.09.2011.

<sup>238</sup> Kelletat, Andreas. F. „Eigennamen“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 297f.

**Am Wochenende fährt Amélie oft mit dem Zug vom Gare du Nord zu ihrem Vater.**

Beispiel 30 (00:10:50)

Amélie: Mais pourquoi tu profiterais pas de ta retraite?

Père: Pour quoi faire?

Amélie: Pour voyager! Tu n'as jamais quitté Enghien.

**Amélie: Warum genießt du deine Rente nicht?**

**Père: Was soll ich machen?**

**Amélie: Verreis mal! Du bist nie aus Enghien rausgekommen.**

Beispiel 31 (00:29:03)

Tenez ... Dominique Bretodeau, 27 rue Mouffetard.

**Hier, für Sie. Dominique Bretodeau.**

**27 rue Mouffetard.**

Beispiel 32 (01:05:32)

Il avait tellement malheureux l'autre jour, que j'étais sur le point d'aller mettre un cierge à St. Antoine.

- Et, Nino, il est là?

Non, jamais le mercredi. Il travaille à la Foire du Trône.

**Er war so unglücklich. Ich wollte schon eine Kerze in St. Antoine anzünden.**

**- Ist Nino da?**

**Nein, er arbeitet mittwochs auf dem Rummelplatz.**

Bei den aufgezeigten Beispielen wird bis auf das letzte Beispiel (32) jedes Mal mit dem *identischen Transfer* gearbeitet. Das heißt, dass das Wort direkt in die Zielsprache übernommen wird. Dieser Vorgang birgt seine Vor- und

Nachteile. Einerseits kann der Lokalkolorit und das Kulturspezifische beibehalten werden, andererseits geht der\_ die Untertitler\_in das Risiko ein, dass ein Teil des Zielpublikums auf Unverständnis stößt. Im folgenden sollen die Beispiel etwas näher erläutert werden.

Im Beispiel 29 geht es um den Nordbahnhof in Paris, den „*Gare du Nord*“. Jedem Tourist wird dieser Ort ein Begriff sein. Eine deutschsprachige Person, die noch nie in Paris war und auch sonst wenig mit der französischen Kultur zu tun hat, wird wahrscheinlich auf Verständnisprobleme stoßen. Da der „*Gare du Nord*“ aber eigentlich schon zu den Wahrzeichen von Paris zählt, dürfte es in diesem Fall keine Schwierigkeiten geben. Außerdem deutet der Kontext auf einen Bahnhof hin, weil hier das Wort „*Zug*“ im Zusammenhang mit „*Gare du Nord*“ verwendet wird.

Beispiel 30 ist schon etwas kniffliger. „*Enghien*“ ist eine Kleinstadt außerhalb von Paris, in der so genannten Pariser „*Banlieue*“ oder zu Deutsch „*Vorort*“. „*Enghien*“ sagt so gut wie nichts darüber aus, wo Amélie Vater nun genau wohnt oder wo sich dieser Ort befindet. Der\_ die Übersetzer\_in verzichtet außerdem auf zusätzliche Erklärungen („*Vorort*“ würde sich zum Beispiel anbieten). Daher kann sicher angenommen werden, dass das Publikum nicht weiß, worum es sich bei „*Enghien*“ handelt. Da aber die Off-Stimme zuvor erklärt, dass Amélie gelegentlich ihren Vater besuchen fährt, kann davon ausgegangen werden, dass sich dieser Ort nicht im Zentrum Paris, sondern außerhalb befindet. Die ländliche Gegend mit Haus und Garten ist außerdem ein weiteres Indiz dafür, dass es sich um eine Art „*Vorort*“ handeln muss.

Es ist interessant, dass in Beispiel 31 die übliche Schreibweise französischer Adressen beibehalten wird. Die Hausnummer wird dabei ohne Komma vor den Straßennamen gesetzt. Die „*Rue Mouffetard*“ kann ebenfalls als Wahrzeichen von Paris gesehen werden, da sie nicht nur eine der ältesten Straßen in Paris ist, sondern auch Märkten, Geschäften und Bars Unterkunft bietet und sich mitten im Herzen von Paris, im Quartier Latin (Studentenviertel), befindet. Diese Straße wurde in ihrer ursprünglichen Form übernommen, weil sie nicht nur ein Stück Paris repräsentiert sondern auch weil es ein wenig später eine Szene gibt, die auf die „*Rue Mouffetard*“ anspielt. Außerdem wäre

es schade, sie durch eine ähnliche, im deutschsprachigen Raum geschichtsträchtige Straße, zu ersetzen. Somit wird für diejenigen Zuseher\_innen, die diese Straße nicht kennen sollten, jeder Zweifel aus dem Weg geräumt.

In Beispiel 32 gibt es zwei Fälle der Eigennamen, in denen aber eine unterschiedliche Strategie angewandt wird. Im ersten Fall geht es um die Kirche „St. Antoine“, von der aber nicht bekannt ist, wo sie sich genau befindet. Der Ausdruck „St. Antoine“ wird übernommen, da davon ausgegangen wird, dass Kerzen für verstorbene Mitmenschen in Kirchen angezündet werden. Um den die Zuseher\_in aber nicht zusätzlich zu verwirren, hätte „St. Antoine“ auch einfach weggelassen werden können: „Ich wollte schon eine Kerze für ihn anzünden“ hätte an dieser Stelle ausgereicht. „La foire du Trône“ ist ein Jahrmarkt, der einmal jährlich in Paris stattfindet. Hier wird aus guten Gründen, mit einer *Erklärung* gearbeitet, da die Konnotation sonst nicht geglückt wäre. Die Lösung durch „Rummelplatz“ ist daher gerechtfertigt.

#### 4.3.3 Sonstige kulturspezifische Auffälligkeiten

Beispiel 33 (00:58:00)

Malheureux au jeu ...

- Oui, c'est ce qu'on dit ...

Pech im Spiel ...

- Ja, so sagt man.

Dieses nicht ganz vollendete Sprichwort finde ich besonders spannend im Zusammenhang mit der Übersetzung, da es in beiden Sprachen existiert. Der die Übersetzer\_in muss an dieser Stelle nicht viel überlegen und wendet dabei die Strategie der *direkten Übersetzung* (direct translation - Nedergaard-Larsen) an. Obwohl dieses Sprichwort nicht komplett ausgeschrieben bzw.

ausgesprochen wird, ist jede\_r Zuseher\_in, ob französischsprachig oder nicht, fähig, es wiederzuerkennen.

Beispiel 34 (00:58:30)

Je vous demande si vous êtes épilée, parce que le tablier de sapeur, aujourd'hui, ça rebute le client.

**Ich frage, ob Sie rasiert sind.**

**Winterfell schreckt die Kunden ab.**

Colin definiert die familiäre Redewendung „*le tablier de sapeur*“ als „*une toison pubienne exubérante*“<sup>239</sup>. Damit ist eine starke Behaarung und in diesem Fall Intimbehaarung gemeint. Der Ursprung dieser Redewendung geht auf die französischen Sappeure zurück, die zu einem Vollbart auch eine weite, schwarze Schürze tragen mussten.<sup>240</sup> Diese sprachliche Herausforderung löst der\_die Übersetzer\_in gut, da er\_sie sich für den Begriff „*Winterfell*“ entscheidet und somit die Strategie der *kontextuellen Äquivalenz* zum Einsatz bringt. Dem Publikum ist somit sofort klar, was daher mit „*Winterfell*“ eigentlich gemeint ist.

Beispiel 35 (01:03:06)

Vive la France! (...)

Vingt sur vingt!

**Vive la France! (...)**

**Volltreffer!**

Amélie verschüttet in dieser Szene absichtlich einen Café über das Dekolleté und die Kleidung von Georgette, ihrer Arbeitskollegin. Diese springt wütend auf und ruft unter anderem „*Vive la France*“ und „*Vingt sur vingt*“. Interessant ist, dass „*Vive la France*“ in der Untertitelung vollständig beibehalten wird. Vermutlich aus dem Grund, dass der\_die Untertitler\_in davon ausgeht,

---

<sup>239</sup> Colin: 2001, S. 775.

<sup>240</sup> <http://www.bsv-delrath.de/plaintext/geschichte/geschichte-11/sappeure.html>, 06.09.2011.

dass „*Vive la France*“ dem zielsprachigen Publikum ein Begriff ist und es diesen daher auch verstehen wird. Die Übersetzungsstrategie wird *identischer Transfer* (Nedergaard-Larsen) genannt. „*Vingt sur vingt*“ wird mit „*Volltreffer*“ übersetzt und ist aber auch als die beste Note (20/20) des französischen Schulnotensystems zu verstehen. Da hier eine kulturelle Anpassung von Nöten ist, wird die *kontextuelle Äquivalenz* in Gebrauch genommen.

In *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* wird auch eine Reihe familiärer Ausdrücke und Redewendungen verwendet, deren Analyse zwar sehr interessant, aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Im Vergleich zu *La Haine* sind diese Ausdrücke fast ausschließlich harmlos.

## 5 Zusammenfassung und Fazit

Ich möchte nun wieder zum Ausgangspunkt und zur Grundfragestellung meiner Arbeit zurückkommen. Welche Übersetzungsprobleme können bei der Untertitelung, insbesondere bei der Übersetzung von Kulturspezifika, entstehen? Welche Strategien können dabei angewandt werden, um mögliche Probleme auszugleichen?

Ausgehend von der Skopostheorie setzt die Arbeit mit der Übersetzung immer ein Ziel voraus. „Der Zweck heiligt die Mittel“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Erreichung eines Zwecks wichtiger ist, als das Wie, also wie dieser Zweck erreicht wurde.<sup>241</sup> In Bezug auf das Thema meiner Arbeit, die Untertitelung, ist das Ziel der meisten Übersetzer\_innen eine adäquate Übersetzung für das Zielpublikum zu erreichen. Neben Adäquatheit und Äquivalenz darf nicht der Faktor der Kohärenz übersehen werden: Kohärenz ist dann geboten, wenn die Nachricht in der Zielkultur verstanden wird, also richtig interpretiert wird.

In der audiovisuellen Translation gibt es mehrere Formen der Sprachübertragung: Von der Synchronisation bis hin zum Voice-Over-Verfahren und zur Untertitelung. In dieser Arbeit wird das Hauptaugenmerk auf die Untertitelung und deren Übersetzungsproblematik gelegt. Alle drei Verfahren besitzen ihre Vor- und Nachteile; die Untertitelung ist aber dabei besonders hervorzuheben, weil ein hoher und von anderen meist unterschätzter Anspruch an den\_die Übersetzer\_in gegeben ist. Diese\_r muss nicht nur platzsparend arbeiten, sondern den gesprochenen Text derart vereinfachen, damit dieser in Untertitel verschriftlicht werden kann.

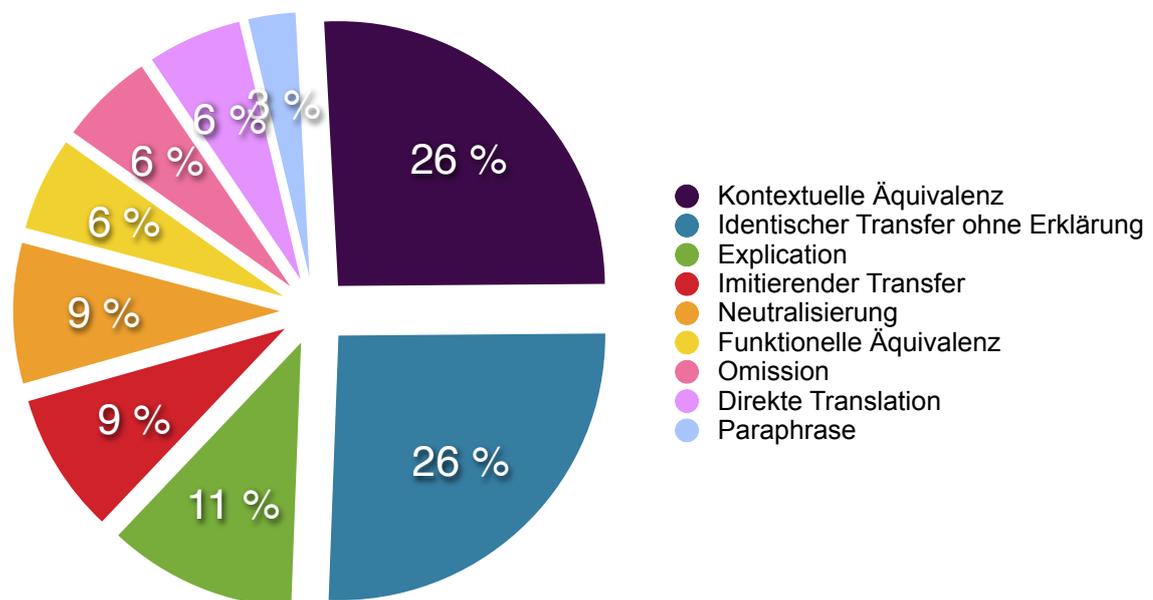
Im Laufe dieser Arbeit ist ersichtlich geworden, dass Kulturspezifika keine Merkmale bestimmter Filme sind, sondern dass jeder Film, ob beabsichtigt oder nicht, automatisch Kulturspezifika enthält. Die Probleme bei der Übersetzung sind daher allgegenwärtig und betreffen jede\_n Untertitler\_in und Übersetzer\_in. Die Untertitelung als Prozess grenzt sich dabei entscheidend

---

<sup>241</sup> Vermeer: 1991, S. 100.

von der literarischen Übersetzung ab, da die Schwierigkeit der Kürzung und des Platzmangels hinzukommt. Folglich kommt es bei der Übersetzung vor allem bei speziellen Fällen wie Kulturspezifika, sprachliche Eigenheiten, etc. zu Übersetzungsproblemen die dank bestimmter Übersetzungsstrategien mehr oder weniger gut überwunden werden können. Das der\_die Untertitler\_in hierbei eine tragende Rolle spielt, wird nicht in Frage gestellt. Der\_die Untertitler\_in wird zum\_zur Vermittler\_in zwischen zwei Kulturen, er\_sie muss *bikulturell* sein, eine gewisse Kulturkompetenz besitzen und sich in beiden Kulturen bestens auskennen, um übersetzen zu können.

Im Zuge der Filmanalysen hat sich ergeben, dass verschiedene Methoden angewendet werden können um adäquate Filmuntertitel für einen bestimmten Kulturkreis zu erstellen. Nachstehende Grafik soll die Häufigkeit der angewandten Strategien in den Filmen *La Haine* und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* darstellen<sup>242</sup>:



In 26 % der ausgewählten Beispiele wird die Strategie der *kontextuellen Äquivalenz* angewendet. Dieses Verfahren besteht darin, einen Ersatz in der Zielkultur passend auf den gegebenen Kontext, zu finden. Bei dieser Strategie ist vor allem darauf zu achten, dass es nicht immer notwendig ist, ein

<sup>242</sup> Die Graphik zeigt die Analyseergebnisse beider Filme, *La Haine* und *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* an.

sprachliches Äquivalent zu finden, sondern ein Äquivalent, das beim Zielpublikum dieselben Assoziationen und Ideen wie beim Ausgangspublikum erweckt werden. In vielen Situationen beider Spielfilme wird ein bestimmtes Feingefühl verlangt, was die Übersetzung von Ausdrücken oder Wörtern betrifft, die in der Zielsprache nicht existieren. Bei allen Beispielen, an denen dieses Verfahren angewendet wird, (siehe Beispiel 1-4, 6-7, 20, 34-35) ist es gelungen, in der Zielsprache eine Entsprechung zu finden, die dieselbe Funktion wie in der Ausgangssprache hat.

In weiteren 26 % der Fälle wird die Strategie des *identischen Transfers ohne Erklärung* (Nedergaard-Larsen) bzw. die *Übernahme eines kulturspezifischen Ausdrucks ohne Erklärung* (Tomaszkiewicz) als zweithäufigste Strategie angewendet. Dabei wird der kulturspezifische Ausdruck aus der Ausgangssprache ohne weitere Veränderungen in die Zielsprache übernommen. Jegliche Erklärungen oder zusätzliche Informationen fallen aus. Die Analyse zeigt, dass die Methode nur bedingt erfolgreich eingesetzt werden kann, da der\_die Übersetzer\_in das Wissen des Zielpublikums *einschätzen* muss, d.h. dass der\_die Untertitler\_in entscheidet, was das Zielpublikum aus der Ausgangskultur wissen *könnte* und was nicht. Dass dieses Verfahren eine Problematik darstellt, wird nicht in Frage gestellt. Der\_die Untertitler\_in muss das Risiko eingehen, dass bestimmte Ausdrücke von einem Teil des Zielpublikums nicht verstanden werden. In der Analyse zeigen bestimmte Fälle (siehe Beispiele 11, 13,15, 30 & 32), dass hier der Einsatz dieser Strategie grenzwertig ist während bei anderen Beispielen (siehe Beispiele 27, 29, 35) dieses Verfahren auf legitime Weise eingesetzt worden ist. Weitere Exempel zeigen, dass diese Strategie aufgrund des Kontextes eingesetzt werden muss und daher das Zielpublikum bei der Rezeption dieser Filme auf eventuelle Schwierigkeiten stoßen wird.

Die dritte Gruppe der meist angewandten Strategien (11 %) stellt das Verfahren der *Explication* (Erklärung) dar. Hier wird erklärend gearbeitet, das heißt, dass zusätzliche Informationen hinzugefügt werden, vor allem um Verständnisprobleme vorzubeugen oder wenn die Suche nach einer äquivalenten Entsprechung in der Zielsprache erfolglos war. In der Analyse werden vier Beispiele (siehe Beispiele 9, 12, 18 & 32) mit dieser Methode

bearbeitet. Die Ergebnisse sind sehr zufriedenstellend und gut gelungen. Der einzige Nachteil besteht darin, dass der Lokalkolorit (wie bei vielen anderen Strategien) verloren geht.

Alle weiteren Strategien (*Imitierender Transfer* 9 %; *Neutralisierung* 9 %; *Funktionelle Äquivalenz* 6 %; *Omission* 6 %; *Direkte Translation* 6 %; *Paraphrase* 3 %) zeigen, dass viele Verfahren nötig sind, um einen Film zielführend zu untertiteln. Nach Prüfung meiner Analyse ziehe ich die Schlussfolgerung, dass bei der Untertitelung von Kulturspezifika immer mit dem Kontext gearbeitet werden muss. Der\_die Untertitler\_in muss daher nicht nur den zu untertitelnden Film ausgezeichnet verstehen und deuten können, sondern auch die Lebenswelten beider Kulturen (Ausgangs- und Zielkultur) sowie deren Kontextbereiche kennen, um ideale Entsprechungen zu finden und eine erfolgreiche Untertitelung zu gestalten.

## 6 Résumé en langue française

### 6.1 Introduction

Ce travail a pour projet de présenter les diverses perspectives de traduction et les perspectives culturelles dans la traduction audiovisuelle. Le point central de cet ouvrage est de marquer le sous-titrage et les problèmes qui découlent de la conversion des spécificités culturelles ainsi que les stratégies de traduction employées. Basé sur une étude empirique, les particularités culturelles ainsi que les stratégies de traduction sont présentées et analysées.

Le premier chapitre repose sur une étude des questions fondamentales de la théorie de traduction. Partant de la théorie générale de la traduction (Allgemeine Translationstheorie) d'où est tiré la théorie du skopos (Skopostheorie), Hans J. Vermeer et Katharina Reiß mettent l'accent sur le but ou l'objectif d'une traduction. Ils précisent ainsi que la fonction d'un texte de départ peut se différencier de celui d'un texte d'arrivée tout en soulignant le fait que la traduction soit un type spécial de transfert culturel. Ensuite, une excursion dans le monde de la traduction en France présente les théories de traduction survivantes du XIII<sup>ème</sup> siècle à aujourd'hui. Le deuxième chapitre est consacré à la traduction audiovisuelle et affiche les différentes formes de transmission par la voix. Le sujet central dans cette partie se consacre au sous-titrage. Dans l'avant dernier chapitre, le sous-titrage est présenté dans un contexte de concept de la culture. A partir d'une définition des spécificités culturelles, plusieurs stratégies de traduction sont proposées, qui, par la suite, sont analysées dans une partie empirique. A l'aide de ces stratégies de traduction, une analyse des spécificités culturelles de deux films français, *La Haine* de Mathieu Kassovitz et *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet, forme le dernier chapitre de ce travail : des exemples concrets montrant divers problèmes potentiels de traduction et les méthodes appliquées pour les résoudre. La dernière section du travail propose un résumé des résultats et observations qui exposent les problèmes de traduction pouvant surgir lors du sous-titrage d'un film.

## 6.2 Les principes de la théorie de traduction : la théorie du *skopos*

Dans la théorie générale de la traduction de Hans J. Vermeer, les termes *interpréter* (dolmetschen) et *traduire* (übersetzen) sont regroupés sous le terme général de *Traduction* (Translation). Vermeer souligne que la traduction est toujours un type spécial de transfert culturel et que dans ce contexte, l'action et la communication jouent un rôle important. L'action, ici, désigne une interaction qui a une intention spécifique. L'interaction peut se produire seulement entre les gens, mais aussi entre deux objets. La théorie du *skopos* permet à Vermeer de se focaliser sur le but et l'objectif d'une action tout en attribuant à la culture et le traducteur un rôle particulièrement important. Traduire et interpréter, n'inclut pas seulement de transférer la langue d'un texte source à la langue d'un texte cible, mais bien plus : le traducteur ne doit pas seulement connaître parfaitement les cultures avec lesquelles il travaille mais aussi de développer une conscience afin de pouvoir différencier le comportement humain et ses activités.<sup>243</sup> Le traducteur porte donc une certaine responsabilité envers le texte source et le texte cible, car il se doit de s'imprégner de la culture tout en présentant des connaissances précises afin de justifier ses choix et actions.

Le tournant pragmatique des années 1980 a provoqué l'émergence d'une suite de tournants scientifiques (science de la communication, du langage ...) dont le but a été de développer de nouvelles formes de théorie de traduction. L'exemple pertinent ici est le changement culturel : la culture, la communication, des signes et des symboles culturels ainsi que la fonction des énoncés deviennent plus importants et doivent être interprétés comme une valeur ajoutée de domaines de recherches supplémentaires. La réponse à ce changement est le développement de la théorie du *skopos* par Katharina Reiss et Hans J. Vermeer. Cette théorie a été développée en 1978 et met l'accent sur le but de l'activité traductionnelle et sur le traducteur comme un expert chargé de la réalisation optimale de cet objectif. Le nom *skopos* vient du grec et signifie *objectif* ou *but*. L'action joue un rôle important dans ce contexte car elle est

---

<sup>243</sup> Dilek Dizdar zit. Vermeer, Hans J. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 106.

toujours faite en termes de réalisation d'un objectif. À travers l'action, on entre dans une interaction (linguistique) entre deux êtres et il est donc question de communication. La traduction est un type particulier de communication et qui en soit un type spécial d'action; la traduction avance donc toujours vers un but.

Par la suite, Vermeer propose la thèse suivante : la caractéristique dominante de toute traduction est le but. Vermeer appelle l'action réussie comme résultant d'une traduction bien accomplie, dont l'objet est l'objectif. Avec succès, on peut donc appeler un acte qui ne souffre pas de contestation des deux côtés (producteur/destinataire), c'est-à-dire il ne doit pas exister de variations de valeurs trop importantes dans le travail. Si cela est toujours le cas, ce problème peut être négocié entre les partenaires. En ce qui concerne ce travail, un exemple illustre la théorie du skopos : un traducteur sous-titrant un film autrichien en français. L'objectif est un transfert significatif des éléments culturels pour l'espace francophone. Dans le sous-titrage revient toujours le problème de raccourcir et de simplifier le texte à traduire. Cependant, cela peut ne pas se produire : les sous-titres sont trop longs ou les éléments culturels ne peuvent pas être transférés de manière assez compréhensive pour l'autre culture. La traduction ne fonctionne pas parce que le traducteur n'a pas examiné le bénéficiaire potentiel et son cercle culturel d'exigences de compréhension. C'est pour cette raison que Vermeer tient à souligner qu'il est important que le but donné soit atteint, tandis que la manière dont la traduction est effectuée importe à un degré moindre. En ce sens, le même texte peut avoir plusieurs *skopoi* différents, ainsi que des buts, des objectifs et des sous-objectifs. Cette théorie constitue la pierre fondamentale de ce travail.

### 6.2.1 Équivalence et adéquation

A l'origine, le terme *d'équivalence*, dans le jargon mathématique, se réfère à la *correspondance univoque* des éléments dans une équation. Vermeer a formulé la définition de l'équivalence et souligne qu'on ne peut pas traduire de manière équivalente mais que l'on peut appliquer un texte cible comme

équivalence à un texte source.<sup>244</sup> Vermeer et Reiß vont plus loin en développant le concept dynamique d'équivalence et en affirmant que dans l'équivalence entre un texte source et un texte cible, le respect du moment d'origine et les conditions de développement doivent être traités avec attention. *L'adéquation*, le deuxième terme qui semble de ressembler au terme d'équivalence, désigne la relation entre le texte source et le texte cible en respectant le but et l'objectif ce que l'on pratique normalement au cours du processus de traduction. Le traducteur ne doit jamais perdre le *skopos*, donc l'objet de sa traduction. Il doit de travailler avec la culture : en tant que traducteur, il se doit de connaître la culture source et la culture cible ainsi que les langues pour traduire la manière la plus adéquate. Le traducteur doit être *bi-culturell*.

## 6.2.2 Cohérence

Un autre élément fondamental dans la théorie de la traduction générale est la cohérence (intratextuelle). Un message est considéré comme *compris* quand il est vu par le destinataire comme suffisant en soi et comme suffisamment cohérent avec sa situation.<sup>245</sup> Vermeer fait la distinction entre *comprendre* et la *compréhension*. Pour Vermeer, la compréhension est plus fort que le terme de comprendre. Il définit la compréhension de la manière suivante : «[la compréhension est] la confirmation par le producteur au destinataire, si celui a bien compris.»<sup>246</sup>

L'incohérence joue également un rôle important dans le contexte de traduction. Si dans un texte règne une incohérence délibérée, il doit par conséquence être marqué bien visiblement. Grâce à cette exigence de base, Vermeer propose une règle de cohérence : le destinataire a une décision importante, car il détermine si le message du traducteur est cohérent et s'il peut interpréter ce message dans sa propre situation. La fidélité est une autre condition dans la traduction. Par fidélité, on parle de cohérence intertextuelle,

---

<sup>244</sup> Vermeer: 1991, S. 140.

<sup>245</sup> ebd. S. 109.

<sup>246</sup> ebd. S. 109f.

celle entre la traduction et le texte source. Vermeer remarque que la cohérence intratextuelle est prioritaire par rapport à la cohérence intertextuelle. En conséquence l'équivalence est en question.

### 6.3 Digression sur les théories de traduction en France

Dans ce chapitre, il est question des théories de traduction en France du Moyen Âge à nos jours. Au XIIIe et XIVe siècle il n'existait pas vraiment de théories de traduction comme on les connaît aujourd'hui ; on parlait plutôt de connaissances à part entière ne faisant pas partie d'un système commun. A cette époque existait une différence entre les deux modes de traduction possible : la traduction cléricale et la traduction non-cléricale. Les représentants les plus importants de cette période sont Nicolas Oresme et Pierre Bersuire. Les traductions de ces deux hommes sont marquées par une certaine liberté d'expression qui leur a permis de traduire les œuvres d'Aristote et de Tite-Live. Les siècles suivants (XVe et XVIe siècle) sont caractérisés par la Renaissance qui a eu beaucoup d'influence sur la théorie de traduction. L'invention fondamentale de cette époque est l'imprimerie de Johannes Gutenberg qui permet de produire et de distribuer les traductions. Etienne Dolet, *le père fondateur de la traductologie française*<sup>247</sup>, développe pour la première fois *une sorte de théorie de traduction : La manière de bien traduire d'une langue en aultre*. Joachim du Bellay, membre de la célèbre formation, la Pléiade, veut atteindre une égalité entre le français et les langues classiques. Il préfère la traduction mot-à-mot tandis que Dolet met l'accent sur une traduction libre. L'époque des *belles infidèles* (XVIIe et XVIIIe siècle) désigne le siècle des traductions libres. Chaque traduction qui ne répond pas à l'attente du traducteur est changée, raccourcie ou périphrasée. Les traducteurs les plus connus de cette époque sont Mme. Dacier et Antoine Houdar de la Motte. Mme. Dacier essaie de rester fidèle au texte source tandis que De la Motte veut plaire au public en travaillant le sens et l'intention du texte source. Friedrich Schleiermacher, représentant des théories en Allemagne, distingue deux types de traduction : d'une part la traduction naturalisée (*einbürgernde Übersetzung*)

---

<sup>247</sup> Ballard: 1992, S. 112.

et d'autre part la traduction dénaturalisée (*verfremdende Übersetzung*). Comparé à l'époque des *belles infidèles*, le préromantisme du XIXe siècle est marqué par la fidélité à l'œuvre originale. La présence (à partir du XXe siècle) dans le contexte de la traduction se compose de trois grands théoriciens : Edmond Cary, Jacques Derrida et Jean-René Ladmiral. Grâce à Cary, qui propose plusieurs méthodes de traduction, le débat autour des théories de traduction s'embrace de nouveau. Le déconstructiviste Jacques Derrida ne peut pas être vu comme un vrai théoricien de traduction mais il développe tout de même des théories de traduction. Derrida part du principe que la traduction est impossible à cause de l'incontrôlabilité permanente de la langue ; tandis que le point central dans les théories de Jean-René Ladmiral repose sur *la logique de la décision*. La distinction entre les *sourciers* et les *ciblistes* lui permet de défendre sa propre position : il se voit lui-même en cibliste car, selon lui, l'esprit du texte-source est plus important. C'est-à-dire qu'on ne traduit pas mot-à-mot, mais que l'on traduit les idées d'un texte à la source. De surcroît, il défend une *théorie en miettes* : il présente plusieurs théorèmes pour lesquels le traducteur peut se décider selon la situation.

#### 6.4 La traduction audiovisuelle

La traduction audiovisuelle se compose de trois secteur-clés : le doublage, la méthode du voice-over et le sous-titrage. Le doublage est la méthode la plus chère quand il s'agit de transférer un film dans une autre langue. *Doubler un film* veut dire remplacer les dialogues d'un film par d'autres voix que celles des acteurs.<sup>248</sup> La difficulté porte sur la simultanéité des lèvres. Les pays suivants profitent tous du doublage : l'Autriche, l'Allemagne, la France, l'Italie, l'Espagne et les pays latino-américains. Dans la méthode du voice-over, le son original est baissé pendant que le locuteur lit le texte traduit. Ce procédé est surtout placé dans les tournages de documentaires ou interviews. Mais le travail présent met l'accent sur le sous-titrage et ses problèmes de traduction.

---

<sup>248</sup> <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/doublage/>, 23.08.2011.

Le sous-titre est la traduction du dialogue d'un film, que l'on peut lire au bas des images.<sup>249</sup> Les débuts historiques du sous-titrage commencent à l'époque des films muets à partir du milieu des années 1890. Le prédécesseur du sous-titre est l'intertitre qui a permis au spectateur de mieux comprendre le développement du film. Au fil du temps et avec la formation du film parlant, le sous-titrage est devenu un moyen essentiel et abordable pour exporter les films originaux dans d'autres pays. Pendant le sous-titrage, plusieurs problèmes techniques peuvent surgir : le texte doit apparaître sur l'écran en même temps que l'événement à l'image. Ce but n'est pas facile à atteindre, car ce travail entraîne le raccourcissement (~ 1/3) du texte original. Le traducteur doit se décider de ce qui est important afin que le public cible comprenne le film et son contenu. En plus, aux facteurs concernant la place et l'ordre des sous-titres, on compte aussi un autre aspect : le *spotting* des sous-titres. Les *timecodes* permettent d'insérer (faire apparaître) ou de fermer en fondu (faire disparaître) les sous-titres. En même temps, il faut prendre en compte que le sous-titre est inséré au moment où l'acteur commence à parler et fermé en fondu quand il prononce le dernier mot. Si cette règle est ignorée, le spectateur aura du mal à suivre les sous-titres et donc, l'histoire du film. La mise en page (le *layout*) joue un autre rôle primordial dans l'organisation des sous-titres. La durée de vie minimum d'un sous-titre s'élève à deux secondes tandis que la durée de vie maximum est de six secondes. Le sous-titre même doit être placé en bas, au milieu de l'écran et ne pas dépasser deux lignes. Si ces exigences ne peuvent pas être remplies, les yeux du spectateur n'y arrivent plus à suivre le texte. Le spectateur ne peut plus suivre la continuité du film.

Le doublage et le sous-titrage sont toutes deux des méthodes présentant des avantages et des inconvénients. Le sous-titrage, d'un côté, se réalise à moindre coût et peut être utilisé pour élargir les connaissances d'une langue étrangère grâce au son original. D'un autre côté, le raccourcissement du texte produit des problèmes de compréhension et les spectateurs sont dérangés par les sous-titres en bas de l'image. L'illusion ne peut plus être conservée. Le doublage, en revanche, représente l'illusion parfaite car il n'existe pas de distraction due à la présence de sous-titres. L'esthétique du film est tout à fait

---

<sup>249</sup> <http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/sous-titre/2>, 23.08.2011.

gardée. L'authenticité est ce qu'il manque à un film doublé : la bande-son étant manipulée, les voix des traducteurs en simultané ne correspondent pas souvent aux voix des acteurs originels.

Pendant le sous-titrage plusieurs problèmes de traduction peuvent apparaître. Le problème central est la réduction du texte et des dialogues. Nicole Brette met ce problème en discussion :

*«Le problème du sous-titreur est alors de trouver des phrases avec des mots aussi simples et qui laissent passer exactement les mêmes effusions.»<sup>250</sup>*

En outre, le sous-titrage est toujours le transfert d'une langue parlée à une langue écrite. Le traducteur doit alors diminuer les dialogues aussi court que possible ce qui demande beaucoup de sensation et de vécu d'une langue. Quand il est nécessaire de retirer des phrases, des mots ou des expressions, on parle d'équivalence du contenu. Si cette équivalence n'est pas atteinte, le spectateur remarque toute de suite qu'il manque quelque chose. Au contraire, la traduction littéraire, où le lecteur ne remarque pas si le traducteur supprime les jeu-de-mots, les blagues et les autres expressions difficiles à traduire.

Le plus important dans le sous-titrage est le résumé d'une affirmation dans le film. Henrik Gottlieb propose dix stratégies de traduction pour sous-titrer des films : (1) expansion - expr. élargie, (2) paraphrase - expr. paraphrasée, (3) transfert - expr. complète, (4) imitation - expr. identique, (5) transcription - expr. peu courante, (6) dislocation - expr. parallèle, (7) condensation - expr. réduite, (8) décimation - expr. écourtée, (9) omission - expr. omise et (10) résignation - expr. différente. La stratégie la plus pratiquée est la numéro sept, la condensation.

---

<sup>250</sup> Brette, Nicole. Le crève-cœur des réalisateurs. In: Cahiers du Cinéma, N° 338: 1982, S. X (10).

## 6.5 Culture et sous-titrage

Dans ce chapitre, il est question de sous-titrage dans le contexte de la culture. Pour commencer, une définition du terme *culture* doit aider à entrer dans le sujet :

Définition de la culture par l'UNESCO

*«La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.»<sup>251</sup>*

Je partage l'opinion de cette définition car elle enclave tous les domaines de vie qui ne s'inscrivent pas forcément dans le cadre de la culture. Pour Maletzke par contre, il est impossible de définir la culture parce que la culture est la manière dont les gens vivent et ce qu'ils font d'eux-mêmes et de leur monde. Mais dans le contexte de la traduction, il existe d'autres approches. Göhring par exemple, essaie de définir ce que la culture signifie pour la traduction. Selon lui, la culture est tout, ce qu'un traducteur doit connaître, savoir et sentir de la société source et de la société cible. Il justifie ce fait en affirmant que le traducteur a, grâce à une telle aptitude, les moyens de reconnaître le comportement des gens et de savoir sentir comme un membre de la population locale. Il se doit donc de complètement s'adapter aux deux cultures.

De ce fait, Heidrun Witte parle de la compétence culturelle d'un traducteur. Celle-ci porte sur le fait de remettre son propre savoir en question tout en s'imprégnant le *non-savoir* d'une culture étrangère. Ce travail demande beaucoup de motivation au traducteur, car il doit être prêt à apprendre des éléments nouveaux liés à sa propre culture et à la culture étrangère. Le *skopos* est le cœur de chaque traduction. Pour celle-ci, cela signifie que le traducteur doit faciliter la communication entre les partenaires des cultures différentes en utilisant le savoir et le *non-savoir* propres aux partenaires : une manière de

---

<sup>251</sup> <http://www.bak.admin.ch/themen/kulturpolitik/00449/index.html?lang=fr>, 26.08.2011.

confirmer l'importance de la spécificité culturelle. En outre, il doit connaître la personnalité culturelle de chaque société afin de les mettre en relation.

Il existe plusieurs définitions du terme *spécificité culturelle*. Pour Alexandre Tene Ndeffo, une spécificité culturelle est un élément étant une caractéristique d'un système culturel particulier, qui n'apparaît pas dans un autre système culturel.<sup>252</sup> Il souligne que sa définition de spécificité culturelle résulte toujours de comparaison. Albrecht par contre, évoque les différences culturelles en citant : objets naturels, objets d'origine humaine, institutions sociales, comportements, etc. Un autre terme, *realia*, est une sorte de sous-groupe de spécificités culturelles. Il arrive souvent que les *realia* soient assimilées aux spécificités culturelles. Dans le fond, les *realia* désignent des éléments quotidiens, culturels et politiques d'un pays donné qui n'aient pas d'équivalent dans un autre pays. Elisabeth Markstein y ajoute aussi les abréviations, jours fériés, préambules, etc. Christiane Nord propose des *Kultureme* : la base de ses études est la situation dans laquelle il est possible ou non de communiquer. L'arrière-plan de cette situation désigne les éléments suivants : (1) les conditions naturelles : géographie, climat, régions, etc. ; (2) le mode de vie : vêtements, nourriture, logement, formation, habitudes, etc. ; (3) l'histoire : allusions aux événements historiques, guerres, jours fériés, etc. et (4) le patrimoine culturel : littérature, art, langue, médias, cinéma, bâtiments, etc.

A présent, les stratégies de traduction des spécificités culturelles pour le film vont être présentées. Il est important de souligner qu'il n'existe pas de stratégies fixes pour traduire des éléments culturels. Il arrive que plusieurs méthodes et stratégies soient mélangées pour atteindre une traduction de qualité. Ce travail présente deux représentantes de stratégies de traduction. Tout d'abord les éléments les plus importants dans la suite de ce travail sont les études de Birgit Nedergaard-Larsen. Ensuite, un examen des stratégies de Teresa Tomasziewicz vous est proposé.

Nedergaard-Larsen donne six stratégies de traduction pour surmonter les problèmes des éléments culturels : (1) le transfert identique et imité, (2) la

---

<sup>252</sup> Ndeffo: 2004, S. 187.

traduction directe, (3) l'explication, (4) la paraphrase, (5) l'adaptation à la culture et à la situation cible et (6) l'omission. Elle souligne l'importance de la stratégie n° 3, l'explication. Pendant le sous-titrage, beaucoup de situations exigent une explication supplémentaire du fait que le traducteur ne puisse pas attendre que le public cible connaisse toutes les références de la culture source.

Tomaszkiewicz présente huit stratégies de traduction qui sont spécifiquement développées pour le sous-titrage des films : (1) omission de termes ; (2) transfert direct (emprunt) ; (3) développement définitionnel ; (4) équivalence dans la langue de départ et dans la langue d'arrivée (équivalence terminologique, fonctionnelle et contextuelle) ; (5) adaptation aux données culturelles de la langue d'arrivée ; (6) remplacement de la référence culturelle par la référence énonciative ; (7) remplacement de la référence concrète par une généralisation et (8) allusions au *déjà connu*. La décision, au moment où une stratégie est utilisée, dépend finalement du but de la traduction, ainsi que de la forme, du sens général du texte source et du public cible.

## 6.6 Analyse des éléments culturels dans les films *La Haine* et *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* et conclusion

Pour l'analyse des éléments culturels, les films *La Haine* de Mathieu Kassovitz et *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet ont été sélectionnés. Les deux films prennent place à Paris et dans sa banlieue, mais présentent tout de même une image de leur ville différente. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* est un film rêveur tandis que *La Haine* montre la vie dure des jeunes sans avenir.

Les questions fondamentales dans l'analyse de ces films sont : quels problèmes de traduction peuvent apparaître lors du sous-titrage ? Quels stratégies doivent être utilisées afin de résoudre ces problèmes ? Dans cette analyse, l'intérêt est porté sur les éléments et spécificités culturels des deux films en examinant la façon dont ils sont traduits dans la langue cible (ici, l'allemand).

L'analyse des films montrent que des méthodes différentes ont été appliquées afin de construire des sous-titres adéquats. Dans 26 % des cas, la stratégie de l'équivalence contextuelle a été employée. Ici, il est nécessaire de trouver un équivalent dans la culture cible, tout en faisant attention au contexte. Le but de cette stratégie est de trouver une équivalence qui a, dans la langue cible, la même fonction que dans la langue source. Voici deux exemples : <sup>253</sup>

1e exemple :

Nique sa mère!

**Dicke Scheiße!**

2e exemple :

Vous savez quoi? Vous cartonnez tellement, que vous êtes en carton mâché.

**Ihr seid die letzten Pissköpfe!**

26 % d'autres cas sont marqués par la stratégie du transfert identique sans explication. C'est-à-dire que l'expression culturelle de la langue source a été adoptée sans explication et d'autres modifications dans la langue cible. Parfois, il est impossible que cette stratégie puisse marcher, parce que le traducteur doit estimer le savoir et la connaissance du public cible. Il prend donc le risque de rencontrer des problèmes de compréhension. Dans l'analyse, il existe certains cas où cette stratégie fonctionne tandis que d'autres sous-titres ne connaissent pas le même succès :

3e exemple : Vive la France! (...)

**Vive la France!** (...)

4e exemple : Attend, tu veux un peu, Vinz?

Ça va, un peu de Cacolac?

**Willst du einen Schluck?**

---

<sup>253</sup> Manque de place, ce résumé en français montre juste une fraction des exemples. Tous les autres exemples sont analysés et commentés plus précisément dans le chapitre 4.2 et 4.3.

## **Kein Cacolac?**

Le troisième groupe montre la stratégie de l'explication. En d'autres termes, des informations supplémentaires sont ajoutées afin de ne pas désorienter le public cible ou lorsque la recherche d'un équivalent est sans succès. L'analyse montre que tous les résultats sont très satisfaisant. Le seul désavantage est le manque de couleur locale.

5e exemple : Non, jamais le mercredi. Il travaille à la Foire du Trône.

**Nein, er arbeitet mittwochs auf dem Rummelplatz.**

Les autres stratégies (transfert imité 9 %; neutralisation 9 %; équivalence fonctionnelle 6 %; omission 6 %; traduction directe 6 %; paraphrase 3 %) prouvent que le travail de sous-titrage demande toujours plusieurs stratégies et méthodes. Pour en tirer une conclusion, on peut affirmer que, lors du sous-titrage, il est indispensable de travailler avec le contexte. Le traducteur doit connaître et comprendre le film aussi bien que les cultures pour et dans lesquelles il traduit.

## 7 Bibliographie

### 7.1 Literaturverzeichnis

- Albrecht, Jörn.** *Linguistik und Übersetzung.* Tübingen: Niemeyer, 1973.
- Albrecht, Jörn** [Hrsg.]. *Sprachvergleich und Übersetzungsvergleich: Leistung und Grenzen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten* - (Mario Wandruszka zum 90. Geburtstag gewidmet). Frankfurt/Main/Wien [u.a.]: Lang (TransÜD; 3), 2001.
- Ammann, Margert.** *Kommunikation und Kultur: Dolmetschen und Übersetzen heute - eine Einführung für Studierende.* Frankfurt/Main: IKO, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995, 3. Aufl.
- Ballard, Michel.** *De Ciceron à Benjamin: Traducteurs, Traductions, Réflexions.* Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992.
- Brette, Nicole.** *Le crève-cœur des réalisateurs.* In: Cahiers du Cinéma, N° 338: 1982, S. X (10).
- Buhr, Vanadis.** *Untertitel: Handwerk und Kunst.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- Cary, Edmond.** *Comment faut-il traduire? Introduction Michel Ballard.* Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
- Cary, Edmond.** *Les grands traducteurs français.* Genève: Librairie de l'Université Georg & Cie S.A, 1963.
- Cary, Edmond.** *La traduction dans le monde moderne.* Genève: Librairie de l'Université Georg & Cie S.A, 1956.
- Cedeño Rojas, Maribel.** *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland.* Trier: Wiss. Verl. Tier (Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft), 2007.
- Colin, Jean-Paul.** *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines.* Paris: Larousse, 2001.
- Delabastita, Dirk.** „Wortspiele“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 285.
- De Linde, Zoe** (1995[1]). „Read my lips: subtitling principles, practices, and problems“ In: *Perspectives: Studies in Translatology 1995:1.* MTP, S. 9-20.

- Dizdar, Dilek.** „Skopostheorie“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 104-107.
- Döring, Sigrun.** *Kulturspezifika im Film. Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme (TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, N° 10), 2006.
- Eisenschitz, Bernard.** „La parole écrite: extrait des mémoires d'un traducteur“ In: Aumont, Jacques. *L'image et parole: Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique*. Paris: Cinématèque française, 1999, S. 29-43.
- Enzlmüller, Elke.** *Ausgewählte Aspekte der Untertitelung dargestellt anhand von Jim Jarmuschs „Down by law“*. Wien: Dipl.-Arb., 2003.
- Espagne, Michel.** *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Univ. de France, 1999.
- Floros, Georgios.** „Zur Repräsentation von Kultur in Texten“ In: Thome, Gisela [Hrsg.]. *Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999*. Tübingen: Narr, 2002, S. 75-94.
- Forget, Philippe** [Hrsg.]. *Text und Interpretation: deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-D. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- Gambier, Yves** [Hrsg.]. *Translating for the media: papers from the International Conference „Languages & the Media“ Berlin, November 22-23, 1996*. Turku: Painosalama Oy, 1998.
- Garncarz, Joseph.** „Die bedrohte Internationalität des Films: Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme“. In: Sturm, Sybille M./Wohlgemuth, Arthur. [Hrsg.]. *Hallo? Berlin? Ici Paris!: deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München: Ed. Text+ Kritik, 1996. S. 127-140.
- Genette, Gérard.** *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Goetsch, Paul/Scheunemann, Dietrich** [Hrsg.]. *Text und Ton im Film*. Tübingen: Narr, 1997.
- Goodenough, Ward.** „Cultural Anthropology and Linguistics“ In: Hymes, Dell [Hrsg.]. *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthpology*. New York: Harper and Row, 1964, S. 36-40.
- Gottlieb, Henrik.** „Subtitling: diagonal translation“ In: *Perspectives: Studies in Translatology 1994:1*. MTP, 101-121.

- Gottlieb, Henrik.** „Subtitling: a new university discipline“ In: Dollerup, Cay [Hrsg.]. *Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publi. & Co., 1992, S. 161-170.
- Gottlieb, Henrik.** „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs“ In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hgg.]. *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2002, S. 185-214.
- Göhring, Heinz.** „Interkulturelle Kommunikation“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 112-115.
- Henschelmann, Käthe.** *Problem-bewußtes Übersetzen: Französisch-Deutsch*. Tübingen: Narr, 1999.
- Herbst, Thomas.** *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.
- Hesse-Quack, Otto.** *Der Übersetzungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*. München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 1969.
- Hirsch, Alfred** [Hrsg.]. *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Höllersberger, Vanja.** *Zur Problematik der Filmuntertitelung: eine Analyse anhand der serbischen Übersetzung von „Good bye, Lenin!“*. Wien: Dipl. Arb., 2009.
- Hurt, Christina/Widler, Brigitte.** „Untertitelung/Übertitelung“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 261-263.
- Ivarsson, Jan/Carroll, Mary.** *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB, 1998.
- Jeunet, Jean-Pierre/Laurant, Guillaume.** *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain: Le scénario*. Stuttgart: Éditions Klett, 2003.
- Kassovitz, Mathieu/Kemmner, Ernst [Hrsg.].** *La Haine: scénario de Mathieu Kassovitz*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Katan, David.** *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester [u.a.]: St. Jerome Publ., 2004.
- Kelletat, Andreas. F.** „Eigennamen“ In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 297f.
- Knauer, Gabriele.** *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart [u.a.]: Klett, 1998.

- Koller, Werner.** *Einführung in die Übersetzungswissenschaft.* Wiesbaden: Quelle und Meyer, 1997[5].
- Konopik, Iris.** *Leserbilder in französischen und deutschen Übersetzungskonzeptionen des 18. Jahrhunderts.* Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- Kortum, Hans.** *Charles Perrault und Nicolas Boileau: der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur.* Berlin: Loening (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft; 22), 1966.
- Kristmannsson, Gauti.** „Untertitelung: eine stilllose Störung?“ In: Kelletat, Andreas F. [Hrsg.] *Übersetzerische Kompetenz: Beiträge zur universitären Übersetzerausbildung in Deutschland und Skandinavien.* Frankfurt/Main: Lang, 1996, S. 231-241.
- Kundegraber, Angela.** *Le verlan dans le Rap.* Wien: Dipl. Arb., 2004.
- Kundegraber, Angela.** *Verlan 2007: Untersuchungen zur französischen Jugendsprache.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2008.
- Ladmiral, Jean-René.** „Epistémologie de la traduction“. In: Arntz, Reiner [Hrsg.]. *Textlinguistik und Fachsprache: Akten des Internationalen Übersetzungswissenschaftlichen AILA- Symposions, Hildesheim, 13.-16. April 1987.* Hildesheim [u.a.]: Olms, 1988, S. 35-49.
- Ladmiral, Jean-René.** „Les théorèmes pour la traduction“. In: Bühler, Hildegund [Hrsg.]. *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit.* Wien: Braumüller, 1985 (Kongreßakte/Weltkongress der FIT; 10), S. 299-304.
- Ladmiral, Jean-René.** „Sourciers et ciblistes“. In: Holz-Mänttari, Justa., Nord, Christiane [Hrsg.]. *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag.* Tampere: Tampereen Yliopisto, 1993, S. 288.
- Ladmiral, Jean-René.** *Traduire: théorèmes pour la traduction.* Paris: Éd. Gallimard, 1994.
- Laks, Simon.** *Le sous-titrage des films: sa technique, son esthétique.* Paris: Propriété de l'auteur, 1957.
- Larwill, Paul Herbert.** *La théorie de la traduction au début de la renaissance: d'après les traductions imprimées en France entre 1477 et 1527.* München: Univ. Diss. 1934.
- Luyken, Georg-Michael.** *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience.* Manchester: European Inst. for the Media, 1991.

- Maletzke, Gerhard.** *Interkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Manhart, Sibylle.** „Synchronisation (Synchronisierung)“. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 264-266.
- Markstein, Elisabeth.** „Realia“. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]. *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 288-291.
- Mounin, Georges.** *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung.* München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1967.
- Münzberg, Franziska.** *Die Darstellungsfunktion der Übersetzung: Zur Rekonstruktion von Übersetzungsmodellen aus dem 18. Jahrhundert.* Frankfurt/Main/Wien [u.a.]: Lang, 2003.
- Ndeffo Tene, Alexandre.** *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.
- Nedergaard-Larsen, Birgit.** „Culture-bound problems in subtitling“ In: *Perspectives: Studies in Translatology* 1993:2. MTP, S. 207-241.
- Nord, Christiane.** „Alice im Niemandsland: Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen“ In: Holz-Mänttari, Justa., Nord, Christiane [Hrsg.]. *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag.* Tampere: Tampereen Yliopisto, 1993, S. 395-416.
- Nornes, Abé Mark.** *Cinema Babel: Translating Global Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Pisek, Gerhard.** *Die Grosse Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation: Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994.
- Prunč, Erich.** *Einführung in die Translationswissenschaft.* Graz: Selbstverl., Inst. f. Theoret. u. Angewandte Translationswiss. (Graz translation studies...), 2002.
- Reinart, Sylvia.** „Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation“. In: Kohlmayer, Rainer [Hrsg.]. *Literarisches und mediales Übersetzen: Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst.* Frankfurt/Main/Wien [u.a.]: Lang (FASK/Johannes-Gutenberg-Universität Mainz; Reihe A, Abhandlungen und Sammelbände; 38), 2004, S. 73-112.

- Reinart, Sylvia/Schreiber, Michael** [Hrsg.]. *Sprachvergleich und Übersetzen: Französisch und Deutsch: Akten der gleichnamigen Sektion des ersten Kongresses des Franko-Romanistenverbandes (Mainz, 24.-26. September 1998)*. Bonn: Romanistischer Verlag (Romanistische Kongressberichte; 6), 1999.
- Schneiders, Hans-Wolfgang**. *Die Ambivalenz des Fremden: Übersetzungstheorie im Zeitalter der Aufklärung (Frankreich und Italien)*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1995.
- Schreiber, Michael**. *Grundlagen der Übersetzungswissenschaft: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Niemeyer (Romanistische Arbeitshefte, N° 49), 2006.
- Schreiber, Michael**. „Traductologie. Zu Entwicklung und Rezeption der französischsprachigen Übersetzungswissenschaft“. In: Pöckl, Wolfgang/Schreiber, Michael [Hrsg.]. *Geschichte und Gegenwart der Übersetzung im französischen Sprachraum*. Frankfurt/Main/Wien [u.a.]: Lang, 2008 (FASK / Johannes-Gutenberg-Universität Mainz: Reihe A, Abhandlungen und Sammelbände; 46), S. 47-59.
- Schreiber, Michael**. „Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des *realia*.“ In: Kulesa von, Rotraud/Lombeiz, Christine. *De la traduction et des transferts culturels. Actes du 4ème Congrès de l'association des franco-romanistes allemands*. Paris: L'Harmattan, 2007, S. 185-194.
- Schrögenauer, Ilse**. *Le verlan: une approche sociolinguistique du langage des jeunes banlieusards de Paris*. Wien: Dipl. Arb., 1998.
- Snell-Hornby, Mary** [Hrsg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999.
- Störig, Hans-Joachim**. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 (2, durchgesehene und veränderte Auflage - Wege der Forschung Band VIII).
- Stolze, Radegundis**. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 1994, 2008[5].
- Tomaszkiewicz, Teresa**. *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1993.
- Tomaszkiewicz, Teresa**. „Traduction des références culturelles dans les film sous-titrés“ In: Lüsebrink, Hans-Jürgen [Hrsg.]. *Interkulturelle Medienanalyse: Methoden und Fallbeispiele aus den romanischen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhrig, 2003, S. 211-234.
- Tymoczko, Maria/Gentzler, Edwin**. *Translation and Power*. Amherst [u.a.]: Univ. of Massachusetts Press, 2002.

- Vermeer, Hans J.** *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen.* Berlin: Frank & Timme (TransÜD; 13), 2007.
- Vermeer, Hans J.** *Das Übersetzen im Mittelalter: 13. und 14. Jahrhundert: Das arabisch-lateinische Mittelalter.* Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag, 1996, Band 1.
- Vermeer, Hans J.** *Das Übersetzen in der Renaissance und Humanismus: 15. und 16. Jahrhundert.* Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag, 2000, Band 1: Westeuropa.
- Vermeer, Hans J./Reiß, Katharina.** *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Niemeyer (Linguistische Arbeiten, N° 147), 1991, 2. Aufl.
- Weinberger, Helene.** *Multimediale Übersetzung: der Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“.* Wien: Dipl.-Arb., 2008.
- Widler, Brigitte.** *Spitting Image: die Übersetzung und Herstellung von Untertiteln am Beispiel von „Spitting Image“.* Wien: Dipl.-Arb., 1995.
- Witte, Heidrun.** *Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung.* Tübingen: Stauffenberg-Verl., 2007.
- Witte, Heidrun.** „Die Kulturkompetenz des Translators - Theoretisch-abstrakter Begriff oder realisierbares Konzept?“ In: *Textcontext: Translation, Theorie, Didaktik, Praxis.* 1987:2. Julius Groos Verlag Heidelberg, S. 109-136.
- Wotjak, Gerd** [Hrsg.]. *Quo vadis Translatologie?: ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig; Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außensicht.* Berlin: Frank und Timme, 2007.
- Wotjak, Gerd** [Hrsg.]. *Studien zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich: Akten der IV. Internationalen Tagung zum Romanisch-Deutschen und Innerromanischen Sprachvergleich (Leipzig, 7.10.-9.10. 1999).* Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang (Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation; 7), 2001.
- Wranke, Sabrina.** *Kulturspezifität in der Übersetzung: Untersuchungen am Beispiel der schwedischen Kriminalliteratur Henning Mankells.* Marburg: Tectum Verlag, 2010.
- Zima, Peter V.** *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik.* Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, 1994.

## 7.2 Internetressourcen:

- <http://www.duden.de/rechtschreibung/synchronisieren>; Zugriff am 08.06.2011.
- [http://sign-dialog.de/wp-content/hausarbeit\\_200309\\_wilk\\_medienuntertitelung.pdf](http://sign-dialog.de/wp-content/hausarbeit_200309_wilk_medienuntertitelung.pdf), Zugriff am 22.06.2011.
- [http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit\\_200307\\_schroepf\\_uebersetzungsstrategien.pdf](http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit_200307_schroepf_uebersetzungsstrategien.pdf), Zugriff am 05.07.2011.
- <http://id.erudit.org/iderudit/003577ar>, Zugriff am 07.07.2011.
- [http://www.renner-institut.at/download/texte/SE-Reihe\\_Globalisierung/Kulturelle\\_Globalisierung\\_Kopf.pdf](http://www.renner-institut.at/download/texte/SE-Reihe_Globalisierung/Kulturelle_Globalisierung_Kopf.pdf), Zugriff am 08.07.2011.
- <http://translationjournal.net/journal/23subtitles.htm>, Zugriff am 13.07.2011.
- <http://www.leginda.de/leginda-blog-komplettansicht/items/kulturspezifika-und-realia.html>, Zugriff am 18.07.2011.
- <http://dict.leo.org/forum/viewWrongentry.php?idThread=887204&idForum=17&lp=frde&lang=de>, Zugriff am 28.07.2011.
- <http://www.patiss.com/recette/entremets/paris-brest.html>, Zugriff am 28.07.2011.
- <http://www.parisbrestparis.tv/>, Zugriff am 28.07.2011.
- <http://www.expressio.fr/expressions/pleurer-comme-une-madeleine.php>, Zugriff am 28.07.2011.
- <http://www.fontaine-wallace.info/>, Zugriff am 28.07.2011.
- <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/doublage/>, Zugriff am 23.08.2011.
- <http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/sous-titre/2>, Zugriff am 23.08.2011.
- <http://www.bak.admin.ch/themen/kulturpolitik/00449/index.html?lang=fr>, Zugriff am 26.08.2011.
- <http://www.meisterwurst.de/Merguez--343.html>, Zugriff am 05.09.2011.
- <http://www.cacolac.com/>, Zugriff am 05.09.2011.
- <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/méli-mélo>, Zugriff am 06.09.2011.
- <http://www.bsv-delrath.de/plaintext/geschichte/geschichte-11/sappeure.html>, Zugriff am 06.09.2011.

### 7.3 Abbildungsverzeichnis

**Abbildung 1:** The „Dubbing Countries“ in Western Europe and their use of Language Transfer methods

Aus: Luyken, Georg-Michael. *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Inst. for the Media, 1991, S. 30

**Abbildung 2:** Vor- und Nachteile der Untertitelung

Aus: Eigenständig erfasste Tabelle

**Abbildung 3:** Vor- und Nachteile der Synchronisation

Aus: Eigenständig erfasste Tabelle

**Abbildung 4:** Henrik Gottliebs Typologie für die Strategien der Untertitelung

Aus: Gottlieb, Henrik. „Subtitling: a new university discipline“ In: Dollerup, Cay [Hrsg.]. *Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publi. & Co., 1992, S. 161-170

**Abbildung 5:** Translation strategies for culture-bound problems

Aus: Nedergaard-Larsen, Birgit. „Culture-bound problems in subtitling“ In: *Perspectives: Studies in Translatology* 1993:2. MTP, S. 219

### 7.4 Film & DVD

**Die fabelhafte Welt der Amélie.** Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Jean-Pierre Jeunet/Guillaume Laurant. Frankreich/Deutschland: Claudie Ossard/UGC, 2001. Fassung: DVD Special Edition 2-Disc-Set. Universal Studios & Prokino. (117')

**Hass: La Haine.** Regie: Mathieu Kassovitz. Drehbuch: Mathieu Kassovitz. Frankreich: Lazennac, 1995. Fassung: DVD. Arthaus. (93')



## Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Michaela Wurzenberger  
geboren am 21.11.1986 in Wien  
Österreichische Staatsbürgerin  
ledig, römisch-katholisch

### Bildungsweg

seit Oktober 2005

Studium an der Universität Wien in den  
Fächern Romanistik/Französisch und  
Theater- Film- und Medienwissenschaft

Juni 2005

Matura im BGRG Stubenbastei in Wien

### Berufliche Tätigkeiten

April 2010 - Juni 2010

Graphic Operator und Dolmetscherin  
für kanadische Fernsehsendungen (TM  
Products)

September 2009 - März 2010

Abendregie und Inspizienz in der  
Komödie am Kai

November 2009

Regiehospitantz in den Kammerspielen  
(*Ohio...Wieso?*)

März 2009

Hostess bei *Symmetrien des Abschieds*  
im Burgtheater

Jänner 2009

Regiehospitantz in den Kammerspielen  
(*Butterbrot*)

### **Auslandsaufenthalte**

Sept. 2007 - Sept. 2008

Einjähriger Studienaufenthalt  
(Erasmus) in Paris an der Sorbonne IV.

Juli 2005

Einmonatiger Sprachaufenthalt in  
Valencia/Spanien

August 2004

Einmonatiger Sprachaufenthalt an der  
Côte d'Azur/Frankreich

### **Stipendien**

Jänner 2011 - Dezember 2011

ESF - Studienabschluss-Stipendium

### **Besondere Kenntnisse**

Französisch in Wort und Schrift  
Englisch in Wort und Schrift  
Grundkenntnisse in Serbisch, Spanisch  
und Italienisch