



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Filmuntertitel abseits des Dialogs.
Am Beispiel ungarischer Spielfilme.“

Verfasserin

Zita Ragoncza, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Jänner 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 381 342

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen Ungarisch Englisch

Betreuerin: emer. o. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Danksagung

Ich möchte mich in erster Linie bei meiner Betreuerin Dr. Snell-Hornby bedanken, die trotz der langen Pause die Betreuung meiner Masterarbeit weitergeführt hat.

Von Herzen möchte ich meinem Partner Philipp, meiner Schwester Rita und meinen Eltern danken, die mich motiviert haben und zur richtigen Zeit auch Verständnis für mein langsames Vorankommen gezeigt haben. Danke, dass ihr mir meine Launen verzeihen habt!

Ein besonderer Dank geht an Zsuzsi, die mich im Sommer regelmäßig von den Vorteilen der klimatisierten PC-Räume der Universität Wien überzeugen konnte und somit aktiv zu meinem Abschluss beigetragen hat. Danke für die vielen, vielen lustigen Stunden! Ich zähle auch bei meiner nächsten Abschlussarbeit auf deine Unterstützung!

Ein ganz, ganz lieber Dank gebührt noch Lini, die meine gesamte Arbeit korrekturgelesen hat und deren scharfes Auge mir einige Peinlichkeiten ersparen wird. Danke für die vielen tollen Hinweise! Du hast dich hiermit für viele weitere Stunden Korrekturlesen qualifiziert!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	ii
1. Einleitung	1
2. Translationswissenschaftliche Grundlagen	4
2.1 Skopostheorie	4
2.1.1 Kohärenz	6
2.1.2 Äquivalenz und Adäquatheit	7
2.2 Translatorisches Handeln	8
2.3 Multimediale Translation	11
3. Untertitelung	14
3.1 Geschichte der Untertitelung	14
3.2 Untertitel vs. Synchronisation	17
3.2.1 Untertitel	17
3.2.2 Synchronisation	22
3.2.3 Zusammenfassung Untertitel vs. Synchronisation	27
3.2.4 Untertitelungs- und Synchronisationsländer	28
3.3 Definition der Untertitelung	30
3.3.1 Intralinguale Untertitelung	32
3.3.2 Interlinguale Untertitel	33
3.3.3 Bilinguale Untertitel	34
3.3.4 Offene und geschlossene Untertitel	34
3.3.5 Vorbereitete und Live-Untertitel	35
3.3.6 Übertitel und Zwischentitel	35
3.4 Technische und formelle Aspekte	36
3.4.1 Zeilenanzahl und Position auf der Leinwand	36
3.4.2 Schriftart und Zeichenanzahl per Zeile	38
3.4.3 Zeitliche Beschränkungen	39
3.5 Untertitelungsstrategien	43

3.6 Filmuntertitel abseits des Dialogs.....	45
3.6.1 Text auf der Leinwand	46
3.6.2 Geschichte und Definition der Filmmusik	49
3.6.3 Untertitelung von Filmmusik.....	52
4. Szabadság, szerelem.....	55
4.1 Inhalt.....	56
4.2 Beispiele	57
5. Valami Amerika	87
5.1 Inhalt.....	87
5.2 Beispiele	89
6. Schlusswort	106
Bibliographie	110
Internetquellen.....	113
Abbildungsverzeichnis	117
Abstract	118
Lebenslauf	119

1. Einleitung

Dem Thema der Untertitelung wurde lange Zeit wenig Aufmerksamkeit in der Forschung gewidmet. TranslatologInnen waren sich uneinig darüber, ob die Untertitelung von Filmen als eine Art der Übersetzung gelte, da der Begriff der Translation dafür noch zu eng gefasst war. Filmübersetzungen wurden weniger als eine übersetzerische Leistung angesehen, sondern viel mehr als eine Adaptation eines fremdsprachigen Werkes. Diese Haltung wurde dadurch argumentiert, dass die Übersetzung nicht treu wäre. Die Publikation von Hans Vermeers Skopostheorie beeinflusste die Übersetzungswissenschaft maßgeblich, indem er andere Wege der Auftragsbearbeitung andachte. Verbunden mit der Texttypologie von Katharina Reiß, die unter anderem multimediale Texte umfasst, ebneten die beiden Theorien den Weg zur Integration der Filmübersetzung in die Translationswissenschaft. Mittlerweile gelten verpflichtende Übungen zu Untertitelung bzw. Synchronisation als fester Bestandteil des Masterstudiums für Übersetzen an der Universität Wien. Ein Blick in das Verzeichnis der wissenschaftlichen Arbeiten am Zentrum für Translationswissenschaft verrät, dass das Thema Untertitelung gerne für Abschlussarbeiten herangezogen wird. Die Arbeiten behandeln verschiedene Ansätze des Themas, begonnen mit der allgemeinen Problematik der audiovisuellen Translation, über die Untertitelung von Humor bis hin zu den Übersetzungsschwierigkeiten von Kulturspezifika im Film. Im Unterschied zu anderen Masterarbeiten bezüglich dieses Themas sind in dieser Arbeit nicht die Untertitel des Dialogs Gegenstand der Untersuchung. Hier wird den Untertiteln abseits des Dialogs Raum gegeben.

Anhand von zwei ungarischen Spielfilmen mit den Titeln: *Szabadság, Szerelem* (englischer Titel: *Children of Glory*) und *Valami Amerika (A kind of America)* soll untersucht werden, welche Texte abseits des Dialogs in diesen Filmen untitled wurden. Es soll geklärt werden, ob die Untertitel skoposadäquat gesetzt wurden, oder ob die Untertitelung bzw. Auslassung dieser Texte mit anderen Faktoren zusammenhängen, wobei die beeinflussenden Faktoren im theoretischen Teil der Arbeit nachzulesen sind. Bei der Analyse wird der Skopos des jeweiligen Textes untersucht und unter Bedachtnahme der Rahmenbedingungen evaluiert, ob eine Übersetzung für nötig erachtet wird und sich auch hinsichtlich der technischen Aspekte umsetzen lässt.

Die Auswahl fiel auf Filme aus zwei verschiedenen Genres, um eine genreunabhängige Behandlung dieses Aspektes der Untertitelung zu ermöglichen.

Die Originalsprache der Filme ist Ungarisch und es wird mit englischen Untertitel gearbeitet. An dieser Stelle soll klargestellt werden, dass in dieser Arbeit keine sprachlichen oder Übersetzungsschwierigkeiten bzw. -fehler behandelt werden, sondern allein die Verwendung, die Funktion und Form der Untertitel abseits des Dialogs. Die Untertitel werden nur auf ihren Inhalt hin geprüft. Auf Unstimmigkeiten in der Übersetzung soll nur hingewiesen werden, wenn sie die Untertitelung der untersuchten Texte beeinflussen. Deshalb ist die Sprache der Untertitel für diese Untersuchung sozusagen irrelevant.

Zum Aufbau der Masterarbeit:

Im ersten Teil wird auf die anfangs erwähnten, und weitere translationswissenschaftliche Theorien näher eingegangen, die den Grundstein für die Überlegungen dieser Arbeit legen, wie die Skopostheorie, das translatorische Handeln und das Gebiet der multimedialen Translation.

Das nächste Kapitel widmet sich der Entwicklung der Filmübersetzung von den Anfängen bis heute mit einem geschichtlichen Überblick vom Stummfilm bis zur Synchronisation. Eine Gegenüberstellung von Synchronisation und Untertiteln folgt, um deren Vor- und Nachteile aufzuzeigen. Diese Information soll dabei helfen, Schwierigkeiten, die sich bei Untertiteln ergeben können, besser nachvollziehen zu können. Im Anschluss wird der heutige Stellenwert von Filmuntertiteln in Europa behandelt.

Dem folgen die theoretischen Grundlagen der Untertitelung. Zunächst werden die verschiedenen Arten von Untertiteln erläutert und voneinander abgegrenzt, sowie Untertitel, die in dieser Arbeit behandelt werden, definiert. Im Weiteren wird auf technische Grundlagen eingegangen, wie Untertitel erstellt werden, welche (zeitlichen und räumlichen) Kriterien dabei zu beachten sind und welche Schwierigkeiten sich daraus ergeben können. Diese können auch die Verwendung von Untertiteln abseits des Dialogs wesentlich beeinflussen.

Strategien, um diese Schwierigkeiten zu umgehen, behandelt der nächste Abschnitt dieser Arbeit. Die Filme werden auch daraufhin untersucht, ob und wann diese Strategien angewendet wurden, bzw. wann dies unterlassen wurde.

Im letzten Kapitel vor dem praktischen Teil werden die translationswissenschaftlichen Erkenntnisse bezüglich der Übersetzung von Text auf der Leinwand und Filmmusik dargelegt. Außerdem wird kurz auf die Geschichte der Filmmusik eingegangen und ein Überblick über die Kategorisierung von Filmmusik aufgezeigt. Der Fokus wird auf die Funktion und Wirkung

der Musik gelegt, denn gerade bei Musik stellt sich die Frage, wann der Text untertitelt werden soll; ob dadurch die gewünschte Wirkung erzielt wird oder nur vom Filmgeschehen abgelenkt wird.

Der zweite Teil der Arbeit enthält die praktische Auseinandersetzung mit den Untertiteln der ausgewählten Filme auf Basis der davor dargebotenen theoretischen Grundlage. Zuerst wird *Szabadság, Szerelem* behandelt, danach folgt *Valami Amerika*. Als Einleitung werden die Filminhalte zusammengefasst und die Rezeption in Ungarn und im Ausland behandelt. Grundsätzlich werden die relevanten Filmausschnitte anschließend chronologisch von Anfang bis Ende durchgenommen. Allerdings werden einige Beispiele thematisch zusammengefasst, sodass es zu einer Abweichung in der Chronologie kommt.

In der Schlussfolgerung werden die Ergebnisse zusammengefasst und mit der anfangs gestellten Hypothese verglichen.

2. Translationswissenschaftliche Grundlagen

Zur Einführung dieser translationsbezogenen Auseinandersetzung mit Filmuntertiteln ist es sinnvoll, einen Überblick der übergeordneten Disziplin Translationswissenschaft zu geben. Nicht zuletzt, um zu belegen, dass der Untertitelung ein Übersetzungsprozess zu Grunde liegt, denn in den Anfängen der Filmuntertitelung wurde heftig diskutiert, ob es sich dabei nicht viel eher um eine Adaptation handelt.

Eine grundsätzliche Vertrautheit der LeserInnen mit der Translationswissenschaft wird vorausgesetzt, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. In den folgenden Kapiteln sollen lediglich relevante Grundideen der Translationswissenschaft zusammengefasst werden, die sich auf das Gebiet der Untertitelung anwenden lassen, um das unterschiedliche Vorwissen der LeserInnen in dieser speziellen Richtung auszugleichen und um einen Hintergrund zu bieten, welche translationswissenschaftlichen Theorien bei der Verfassung dieser Arbeit bedacht wurden.

2.1 Skopostheorie

Bei der Skopostheorie handelt es sich um eine von Hans Vermeer gegründete funktionale Translationstheorie. Vermeer war der erste Translatologe, der sich gegen die weitverbreitete These stellte, dass Translation nur die Wiedergabe eines Textes in eine andere Sprache bedeute, denn er sieht Translation vielmehr als eine Sonderform des Kulturtransfers.

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. (Dizdar zit. Vermeer, Hans J. In: Snell-Hornby, Mary 1999²:106)

Vermeer weist darauf hin, dass Texte immer situationsbedingt für einen bestimmten Zweck produziert werden. Darüber hinaus ist die soziokulturelle Einbettung der KommunikationspartnerInnen, also der (Text-)ProduzentInnen und der RezipientInnen, zu beachten. Wenn ein Text übersetzt wird, ändert sich daher auf jeden Fall zumindest die kulturelle Vorgegebenheit der Kommunikationssituation, woraus zu schließen ist, dass der

Zieltext hinsichtlich dieser geänderten Situation auch abgewandelt werden muss. Diesem Gedankengang folgend meint Vermeer, wenn der Ausgangstext ein Ziel und einen Zweck hat, dann muss das auch auf den Zieltext zutreffen. Aus dieser Überlegung heraus wendet sich Vermeer vom vorherrschenden ausgangstextorientierten Ansatz ab und führt eine neue Terminologie ein, um sich abzugrenzen. Er spricht nicht mehr von ausgangs- und zielsprachlichen Texten, sondern von Ausgangstext und Zieltext, beziehungsweise AusgangstextrezipientInnen und ZieltextrezipientInnen (vgl. Reiß & Vermeer 1984:18).

Es ist bekannt, dass bei den verschiedenen Arten der Translation immer wieder eine andere Grundproblematik aufscheint. Bei einer möglichst wortgetreuen Übersetzung leiden Satzstilistik und Syntax, was schnell zu Verständnisproblemen führen kann. Eine sinngetreue Übersetzung erfordert wiederum Formveränderungen, und eine wirkungstreue Übersetzung geht zumeist mit semantischen Einbußen einher. Laut Vermeer sollte jedoch das primäre Ziel der Translation die optimale Vermittlung der Information aus dem Ausgangstext sein. „Nicht der Ausgangstext ist oberste Richtschnur für eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur“ (Vermeer 1990²:68).

Vermeer richtet somit den Fokus der Translation auf das Ziel und den Zweck des Zieltextes und führt aus dem Griechischen den Begriff „Skopos“ (griech. σκοπός = Ziel, Zweck) in die Translationswissenschaft ein. Den Skopos des Zieltextes stellt er über alle anderen Eigenschaften des Textes, denn die Erfüllung des Translationszweckes sei wichtiger als die Art der Überlieferung (vgl. Reiß & Vermeer 1984:100). Es kann daher durchaus gesagt werden: „Der Zweck heiligt die Mittel“ (Reiß & Vermeer 1984:101).

TranslatorInnen sieht Vermeer als ExpertInnen an, die den Ausgangstext lesen, interpretieren und einen angemessenen Zieltext verfassen.

Der Translator geht von einem vorgegebenen, von ihm verstandenen und interpretierten Text aus. Ein Text ist sozusagen ein Informationsangebot an einen Rezipienten seitens eines Produzenten. [...] Der Translator formuliert einen Zieltext, der als Text somit ebenfalls ein Informationsangebot an einen Rezipienten ist. (Vermeer 1990²:72)

Die Bestimmung des Skopos sollte laut Vermeer zwischen AuftraggeberInnen und TranslatorInnen ausverhandelt werden. Diese Aufgabe erfordert die ausschlaggebende Expertise der TranslatorInnen, denn der Skopos des Zieltextes unterscheidet sich nicht nur mit hoher Wahrscheinlichkeit von dem des Ausgangstextes, sondern könnte unter Umständen auch aus einem Hauptskopos bestehen und mehreren Unterskopoi, die sich auf einzelne Textteile

beziehen. Diese Skopoi müssen hierarchisch geordnet werden, damit sie dementsprechend im Zieltext verwirklicht werden können (vgl. Vermeer 1990²:72).

2.1.1 Kohärenz

Im Translationsprozess findet bei Vermeer Kohärenz als ein weiterer Punkt große Beachtung, denn es reicht nicht aus, einen Text skoposadäquat zu übersetzen, er muss für die RezipientInnen auch verständlich sein.

Eine Nachricht gilt als „verstanden“, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichen kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretiert werden kann bzw. wird. (Reiß & Vermeer 1984:109)

Ein Text muss daher einerseits in sich kohärent, aber auch situationsabhängig kohärent sein. Vermeer legt in erster Linie auf Letzteres großen Wert, denn die RezipientInnen können die Nachricht nur verstehen, wenn sie sich in „ihre“ Realität integrieren lässt (vgl. Reiß & Vermeer 1984:109).

Inkohärenzen sind den TranslatorInnen zuzuschreiben und entstehen meist durch eine zu wörtliche Übersetzung, wenn etwa der höhere Sinn nicht verstanden und somit nicht passend übersetzt wurde. Beim Translationsprozess dürfen TranslatorInnen ihre Rolle als KulturmittlerInnen nie aus den Augen verlieren, das unterschiedliche Vorwissen der Ausgangs- und der Zielkultur bedenken und vor allem erkennen. Als „geglückt“ bezeichnet Vermeer jene Translation, die für die RezipientInnen hinreichend kohärent ist und bei der in keinerlei Form Protest eingelegt wird. Diese, bewusst, sehr allgemein gehaltene Regel argumentiert er damit, dass es keine „optimale“ Translation gibt, nur das Streben nach Optimierung (vgl. Reiß & Vermeer 1984:112).

Bislang wurden nur Kriterien für die intratextuelle Kohärenz angeführt, natürlich wird in diesem Modell auch die intertextuelle Kohärenz bedacht, die Vermeer „Fidelität“ nennt. Er spricht jedoch dem Skopos und der intratextuellen Kohärenz eine viel größere Rolle zu; die intertextuelle Kohärenz führt er in der Rangordnung nach Wichtigkeit zuletzt an. Als Argument dazu führt er an:

Zu beachten ist auch, daß der Zielrezipient (im allgemeinen) das Translat nicht im Ausgangstext vergleicht und vergleichend rezipiert, sondern es als eigenständigen Text aufnimmt. (Reiß & Vermeer 1984: 115)

Im Allgemeinen, wie er schreibt, ist diese Erläuterung zutreffend. Die Untertitelung stellt jedoch eine Ausnahme dar, denn die RezipientInnen haben, sofern die Sprachkenntnisse ausreichen, immer die Möglichkeit den Ausgangstext mit dem Zieltext zu vergleichen. Einige sehen das sogar als Störfaktor an (vgl. Kapitel 3.2.1.), wenn sie z. B. merken, dass ein besonders gelungenes Wortspiel nicht übersetzt wurde. Es gibt dennoch keinen Anlass die Kohärenzhierarchie nach Vermeer zu ändern, denn nur eine in sich kohärente Untertitelung ermöglicht allen RezipientInnen, ob sie nun der Ausgangssprache mächtig sind oder nicht, den Filminhalt zu verstehen.

2.1.2 Äquivalenz und Adäquatheit

Obwohl diese Termini in der Translationswissenschaft viel verwendet werden, lässt sich keine zufriedenstellende Definition finden. Wie Reiß & Vermeer feststellen, ist mit Äquivalenz immer eine Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext gemeint, aber die Natur dieser Relation kristallisiert sich aus den Definitionen nicht heraus. Es gibt mehrere Ansätze, diese Begriffe zu definieren, allerdings beziehen sich diese wiederum meist auf nur einen bestimmten Aspekt und auch bei der Herkunft des Terminus herrscht keine Einigkeit (vgl. Reiß & Vermeer 1984:124ff).

Reiß und Vermeer haben eine Annäherung an eine Definition der beiden Begriffe gewagt, wobei sie Adäquatheit folgendermaßen umschreiben:

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 verfolgt. (Reiß & Vermeer 1984:139)

Äquivalenz wiederum:

bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können). [...] Äquivalenz ist in unserer Definition Sondersorte einer Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext. (Reiß & Vermeer 1984:140)

Um den Unterschied zu veranschaulichen, geben Reiß und Vermeer ein Beispiel an: von Äquivalenz kann im Falle eines technischen Textes die Rede sein, der sich sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielkultur an Fachleute richtet, da sich der Skopos in diesem Fall

nicht ändert; schließlich bleibt die Funktion und der kommunikative Wert gleich. Soll derselbe Text jedoch für Laien übersetzt werden, wird dieser nicht mehr als Fach- sondern als Sachtext übersetzt, weshalb in diesem Fall nur mehr von einer adäquaten Übersetzung die Rede sein kann.

Snell-Hornby lehnt den Begriff der Äquivalenz hingegen ab und argumentiert ihre Einstellung ironischerweise, indem sie, nach Abhandlung der bisherigen Erkenntnisse, widerlegt, dass nicht einmal der deutsche Begriff Äquivalenz dem Englischen *equivalence* äquivalent ist. Ihrer Meinung nach ist der Begriff nicht nur ungenau und trotz hitziger Debatten schlecht definiert, sondern erzeuge auch eine Illusion einer Symmetrie zwischen Sprachen und verzerre das Bild der wahren Problematiken der Translation (vgl. Snell-Hornby 1988:22).

2.2 Translatorisches Handeln

Etwa gleichzeitig mit der Skopostheorie entwickelt Holz-Mänttari ihre Theorie des translatorischen Handelns, das als kommunikations-, handlungs- und systemtheoretische Sozio-translatologie konzipiert ist (vgl. Risku 1999²:107). Holz-Mänttaris Theorie behandelt zwei Hauptthemen: die Bedeutung der Spezifikation des Translationsauftrages und der Rolle der TranslatorInnen im Übersetzungsprozess.

Sie ist sich mit Reiß und Vermeer darüber einig, dass Translation nicht bloß aus der Übersetzung linguistischer Elemente besteht, sondern, dass Kulturspezifika eine tragende Rolle im Translationsprozess innehaben (vgl. Holz-Mänttari 1986:349). Im Wesentlichen ist sie mit Vermeer einverstanden und versteht unter Spezifikation weitgehend dasselbe wie er, wenn er vom Skopos eines Textes spricht, allerdings präzisiert sie auch an dieser Stelle und geht davon aus, dass sich die Funktion des Textes aus dem Ziel der kommunikativen Handlung ergibt (vgl. Holz-Mänttari 1984:96). Die Funktion des Zieltextes ist auch ihrer Meinung nach ausschlaggebend für die Textproduktion, und diese zu definieren sieht sie als Aufgabe der TranslatorInnen. Dass Holz-Mänttari, Reiß und Vermeer dieselben Grundideen haben, ist auch daran ersichtlich, dass bereits Vermeer erwähnt, die Bestimmung des Skopos (oder der Skopoi) sollte zwischen TranslatorInnen und AuftraggeberInnen ausverhandelt werden. Im Mittelpunkt ihrer theoretischen Überlegungen steht jedoch die bis dahin unbeantwortete Fragestellung, die sich dabei ergibt, nämlich: Worin genau besteht die Aufgabe der TranslatorInnen und was tun sie während des Übersetzungsprozesses (vgl. Holz-Mänttari 1984:17)?

Holz-Mänttäri möchte sich in ihrer Theorie möglichst von den bis dahin gültigen Ansichten lösen und den Translationsprozess aus einer anderen Perspektive beleuchten. Dabei geht sie nicht, wie ihre VorgängerInnen, vom Ausgangstext, von der Sprache oder vom Funktionswechsel des Textes aus, sondern stellt den Übersetzungsprozess als Expertenhandlung dar, der Teil einer komplexen, kommunikativen Situation ist (vgl. Holz-Mänttäri 1984:84). Diesen Vorgang nennt sie translatorisches Handeln und etabliert damit ein neues Bild von eigenständigen, eigenverantwortlichen TranslatorInnen, die sie als ExpertInnen für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern definiert und bricht mit dem alten Rollenbild der TranslatorInnen als bloße Mittler im Kommunikationsprozess (vgl. Holz-Mänttäri 1986:354).

Durch „translatorisches Handeln“
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger „Text“
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger „Text“,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrrieren hinweg
seine Funktion erfüllt. (Holz-Mänttäri 1986:366)

An diesem, wie zuvor erwähnten, Kommunikationsprozess nehmen verschiedene Handlungsträger teil, sogenannte Aktanten, deren Rollen sich, je nach Situation, jedoch auch überschneiden können (vgl. Holz-Mänttäri 1984:38ff). Holz-Mänttäri nennt sechs Schlüsselpositionen im translatorischen Handlungsgefüge:

der Translations- Initiator/ Bedarfsträger	braucht einen Text
der Besteller	bestellt den Text
der Ausgangstext-Texter	produziert den Text, von dem der Translator ausgeht
der Translator	produziert einen (Ziel-)Text
der (Ziel-)Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel-)Text
der (Ziel-)Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel-)Text

Holz-Mänttäri 1984:109

Diese Rollenverteilung lässt sich auch auf den Translationsprozess von Filmen etwa folgendermaßen umsetzen:

- | | |
|------------------------------|--|
| -Bedarfsträger, Besteller | in diesem Fall hat womöglich der Filmverleih beide Rollen inne |
| - Ausgangstext-Texter | der/ die Drehbuchautor/in |
| - Translator | die/ der beauftragte Translator/in |
| - der (Ziel-)Text-Applikator | Techniker/in, der/die eventuell die Untertitel implementiert |
| - der (Ziel-)Text-Rezipient | das Zielpublikum z. B. im Kino |

In diesem Handlungsgefüge kooperieren die Handlungsträger miteinander, um das erwartete Ergebnis zu erhalten. Die Aufgabe der TranslatorInnen besteht darin, kulturelle und sprachliche Barrieren durch ihre professionellen Kompetenzen als außenstehende Personen, nicht als KommunikationsteilnehmerInnen, zu überbrücken. Sie handeln dabei als Botschaftsträger in eigener Situation für fremden Bedarf. Diese Distanz, die TranslatorInnen von den Bedarfsträgern und der Verwendungssituation trennt, nennt Holz-Mänttari Experten-Distanz (vgl. Holz-Mänttari 1986:363).

Natürlich kann es bei der Filmuntertitelung vorkommen, dass TranslatorInnen selbst an dem zu übersetzenden Film interessiert sind und somit gewissermaßen selbst an der Kommunikationssituation beteiligt sind. Allerdings, wie es bei den meisten Auftragsarbeiten ist, nehmen sie wahrscheinlich eine Arbeit nicht aufgrund von Interesse, sondern wegen des Angebots an, somit bleibt die professionelle Distanz mehr oder weniger automatisch gewahrt. Im Gegensatz dazu stehen Fansubs (Untertitel, die von Fans angefertigt werden¹), bei denen das persönliche Gefallen am Film die ausschlaggebende Motivation für die Untertitelung ist. Dabei kann womöglich nicht von einer professionellen Distanz gesprochen werden.

¹ Personen fertigen aus privatem Interesse Untertitel an und bieten diese zumeist kostenlos im Internet zum Herunterladen an. Besonders verbreitet ist diese Sorte der Untertitelung bei japanischen Animes (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Fansub>).

2.3 Multimediale Translation

Lange Zeit waren sich TranslatologInnen nicht einig, ob die Filmübersetzung als ein Translat gelte. Luyken nennt vier Argumente, die dafür sprechen, dass es sich hierbei um eine Adaptation handelt:

1. Im Gegensatz zu anderen Übersetzungen wird bei der Filmübersetzung nur ein Element übersetzt, nämlich die gesprochene Sprache. Zur Gesamtheit der Mitteilung gehören jedoch Bild und Schauspielleistung ebenfalls dazu, die jedoch nicht übersetzt werden (vgl. Luyken 1991:153).

Aus Sicht der Skopostheorie kann dagegen gehalten werden, dass dies gar nicht übersetzt werden soll, da das Ziel der Übersetzung sein soll, dem Zielpublikum die Möglichkeit zu schaffen, den Originalfilm mit Originalbild und SchauspielerInnen zu verstehen. Andernfalls könnte ein Remake verfilmt werden (vgl. Kapitel 3.1).

2. Die Nachricht wird durch die Übersetzung geändert, da eine fidele Übersetzung für das Zielpublikum, mangels Möglichkeiten Erklärungen anzubringen, eventuell nicht verständlich wäre (vgl. Luyken 1991:154).

3. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das Original gekürzt, vor allem bei der Untertitelung (vgl. Luyken 1991:154).

Bezüglich der letzten beiden Punkte ist die Frage nach dem Ziel der Übersetzung unerlässlich. Soll, wie bei der Filmübersetzung, die Wirkung erhalten bleiben, kann dies durchaus mit einem vereinfachten oder gekürzten Dialog gelingen. Bei der Komprimierung des Textes handelt es sich lediglich um eine Übersetzungsstrategie, die sehr wohl auch bei anderen Übersetzungen zum Tragen kommt.

4. Der Originaltext wird editiert, da eine Entscheidung getroffen wird, was ausgelassen und was hinzugenommen wird (vgl. Luyken 1991:155).

Wie in Kapitel 2.2 bereits behandelt, gilt das translatorische Handeln als ExpertInnenhandlung. Zu den Kompetenzen der TranslatorInnen zählen demnach auch Entscheidungen über die Relevanz bestimmter Informationen zu treffen und kann wiederum nicht auf die Filmübersetzung allein bezogen werden.

Weshalb sich die Translationswissenschaft trotz kritischer Stimmen mit der Filmübersetzung auseinandersetzt, wird zunächst Roman Jakobson verdankt, der drei Übersetzungstypen definierte: die intralinguale, die interlinguale und die intersemiotische Übersetzung (vgl. Jakobson 1959:233). Wie in Kapitel 3 nachzulesen ist, lässt sich diese Aufteilung auch auf die Untertitelung übertragen.

Als Nächste brachte sich Katharina Reiß in die Diskussion ein, indem sie auf das Organon-Modell von Karl Bühler² aufbauend zunächst drei Texttypen definierte: den inhaltsbetonten (informativen), den formbetonten (operativen) und den appellbetonten (expressiven) Text (vgl. Reiß 1971:32). Reiß gibt dabei an, dass kaum ein Text existiert, der nur eine dieser Funktionen innehat, meistens handle es sich um Mischformen. Allerdings lasse sich „je nach Übergewicht der einen oder anderen Funktion der Sprache in einem gegebenen Text bereits eine Unterscheidung von drei Grundtypen rechtfertigen“ (Reiß 1971:32). Neben diesen drei Texttypen spricht sie noch vom „audio-medialen Text“, den sie abseits ansiedelt, als übergeordneter Texttyp, der nicht vom Sprachgeschehen allein lebt, sondern auf „außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art“ angewiesen ist (Reiß 1971:49). Zu diesem Typ zählt sie vor allem über Rundfunk und Fernsehen verbreitete Texte, aber auch alle Bühnenwerke (vgl. Reiß 1971:52f).

Die Theorie der Texttypen wurde vor allem für die zu enge Definition kritisiert und die Realitätsferne, da Reiß selbst eingesteht, dass kein Text existiert, der rein einem Texttyp zuzuordnen wäre. Auch die Definition des audio-medialen Textes wird als zu eingeschränkt befunden, da sie sich somit nicht auf Texte bezieht, die keine auditiven Elemente enthalten, wie z. B. Comics, Werbung, etc. Reiß reagiert auf die Kritik und nimmt den Vorschlag von Bernd Spillner an, den Begriff zu ändern, um ihn breiter zu fassen und verwendet nunmehr den Ausdruck „multimedialer Text“ (vgl. Snell-Hornby 1996:29). Wenn auch einige der Meinung sind, dass die Theorie der Texttypologie stark veraltet ist; ihre Erwähnung ist dennoch unerlässlich, wo sie doch einem bis dahin völlig ausgeschlossenen Gebiet Tür und Tor geöffnet hat. Außerdem scheint die Kritik, die an Reiß geübt wurde, noch immer aktuell zu sein, denn das Gebiet der multimedialen Übersetzung erweitert sich immer mehr. Die wenigsten setzen den Begriff noch mit Filmübersetzung gleich, da immer mehr Bereiche betroffen sind, seien es Computerspiele, Internetseiten, Apps für Smartphones, aber auch das Dolmetschen hat visuelle und auditive Bestandteile (vgl. Jüngst 2010:1).

Übersetzungen benötigen Flexibilität und dies gilt genauso für die Definition der Übersetzungsarten, aber auch für ihre Benennung. Seit Reiß ihre Theorie der Texttypologie veröffentlicht hat, hat sich einiges verändert. Vor allem die Einführung der DVD, die die Möglichkeit mehrere Ton- und Untertitelungsspuren zu erfassen mit sich brachte, lenkte die Aufmerksamkeit wieder auf die multimediale Translation. Zu dieser Zeit wurde sie gerne mit

² vgl. Bühler 1965:24-33

Filmübersetzung oder im Englischen *cinema translation* gleichgesetzt. Der englische Ausdruck *screen translation* gilt als eine gelungene Variante, da sie sich auf alle Texte bezieht, die über Leinwand – sei es Bildschirm, Fernseher oder Smartphone – veröffentlicht werden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:11). Allerdings gibt es dafür keine geeignete deutsche Version und schließt wiederum andere Bereiche aus, wie die Bühnenübersetzung oder Übersetzungen, die keine auditive Komponente beinhalten, wie z. B. Werbung in Printmedien. Snell-Hornby unterscheidet zwischen den Begriffen, die im Umlauf sind, sehr genau und bietet dadurch eine präzise Nomenklatur:

1. Multimedial texts (in English usually audiovisual) are conveyed by technical and/ or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling),
2. Multimodal texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,
3. Multisemiotic texts use different graphic sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisements [...]),
4. Audiomedial texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers).

Snell-Hornby 2006:85

Die Untertitelung als Hilfsmittel zum Verständnis fremdsprachiger Filme fällt dieser Definition nach, aufgrund der technischen Komponente, in die Kategorie multimedialer Text. Welche Besonderheiten, Vor- und Nachteile mit der Filmuntertitelung verbunden sind, kann in den nächsten Kapiteln nachgelesen werden.

3. Untertitelung

In der Auseinandersetzung mit Untertiteln ist es unerlässlich, die Möglichkeiten und Grenzen dieser zu kennen. Eine kurze Übersicht über die geschichtliche Entwicklung bis zu den uns heute gängigen Untertiteln soll eine erste Einsicht bieten.

Durch die Gegenüberstellung mit der Synchronisation, die neben der Untertitelung als besonders beliebte Übersetzungsform gilt, kristallisieren sich die Vor- und Nachteile heraus, die später auch bei der praktischen Auseinandersetzung zum Tragen kommen und teilweise begründen, weshalb welche Länder die eine oder andere Methode präferieren.

Des Weiteren folgen genaue Definitionen der verschiedenen Kategorien von Untertiteln, da sich diese sehr vielfältig gestalten. Somit wird das Gebiet, mit dem sich der praktische Teil dieser Arbeit beschäftigt, näher eingegrenzt.

Die Anführung der technischen und formalen Aspekte soll die Grenzen der Untertitel verdeutlichen, wobei das darauf folgende Kapitel Strategien behandelt, die einer negativen Auswirkung auf die Zieltextrezeption entgegenwirken können.

3.1 Geschichte der Untertitelung

Die Anfänge der Untertitelung sind in der Zeit des Stummfilms anzusiedeln (1895- ca. 1929). Filmemachern war es von Anbeginn ein Anliegen, Sprache auf die Leinwand zu bringen. Als erstes Hilfsmittel entstanden dafür sogenannte Zwischentitel. Bedruckte Tafeln aus Papier oder Karton wurden eingeblendet, um Erläuterungen zur Szene oder Dialoge darzustellen. Zwischentitel wurden erstmals 1903 eingesetzt, aber schon ab 1917 kamen die ersten Untertitel zum Einsatz, die direkt im Bild erschienen. Die Übersetzung der Zwischentitel war leicht gelöst: diese wurden durch neu angefertigte Tafeln mit der Übersetzung in der jeweiligen Sprache ausgetauscht (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:9). Dies sollte sich mit der Einführung des Tonfilms jedoch gravierend ändern.

1927 leitete der US-Film „Der Jazzsänger“ die Ära des Tonfilms ein. Nach und nach stiegen die Filmstudios auf diese neue Schiene um, wobei vor allem Produzenten in Hollywood Zuschauereinbußen befürchteten, da Englisch in den 20er Jahren nicht so weit verbreitet war wie heutzutage. Dieser Umschwung hatte auch auf die Übersetzung einen großen Einfluss, denn nun musste der gesamte Dialog übersetzt werden (vgl. Gottlieb 1997:50f).

Im Laufe der Zeit wurden verschiedene Techniken zur Übersetzung angewandt, zwei

haben sich dabei als besonders beliebt erwiesen: die Untertitelung und die Synchronisation, wobei auch diese Methoden nicht vollkommen zufriedenstellend sind. Während synchronisierte Filme aufgrund des Verlusts der Originalstimmen der SchauspielerInnen weniger authentisch wirken sollen, wird der Untertitelung vorgeworfen, das Bild zu zerstören. Trotzdem haben sie sich auf lange Sicht gegenüber den nachfolgenden Methoden behauptet. Den Vor- und Nachteilen der Untertitelung und Synchronisation widmet sich im Speziellen das Kapitel 3.2 näher.

Auf der Suche nach einer idealen Lösung wurden in den ersten Jahren des Tonfilms „double versions“ angefertigt, d.h. unterschiedliche Versionen des Films in verschiedenen Sprachen. Wurden zwei oder drei Versionen gedreht, gab es meistens nur eine/n Regisseur/in, wurden mehrere Fassungen angefertigt, konnten jeder Variante eigene RegisseurInnen zugeteilt werden. Polyglotte SchauspielerInnen konnten in mehreren Versionen ihr Können zeigen, allerdings wurde zumeist mit einer anderen Besetzung gespielt. Dieses Verfahren wurde in Frankreich, Deutschland und Italien verwendet, jedoch nie in Hollywood, da das englischsprachige Publikum als groß genug empfunden wurde (vgl. Luyken 1991:30). Finanziell gesehen war diese Art der Übersetzung jedoch ein Desaster, da alles doppelt gemacht werden musste und es nie sicher war, ob die fremdsprachige Version den erwarteten Erfolg feiern und die Ausgaben decken würde. Deshalb entschieden sich nur wenige Studios für diese Möglichkeit (vgl. Dries 1995:39). Diese Methode sollte zwar möglichst authentisch wirken, trotzdem erfreute sie sich nicht besonders großer Beliebtheit unter den Zuschauern, da das ausländische Zielpublikum nicht mit der Qualität des übersetzten Dialogs zufrieden war (vgl. Gottlieb 1997:52).

Wenn zwischen dem Dreh des Originals und der fremdsprachigen Version etwas Zeit verstreicht, spricht man nicht mehr von „double version“, sondern von einem Remake. Früher war es üblich dieselbe Besetzung eher unbekannter SchauspielerInnen für beide Fassungen heranzuziehen, um die Kosten zu senken. Heutzutage denkt man bei Remakes in erster Linie an amerikanische Neuverfilmungen europäischer Produktionen. Anstatt gute europäische Filme und Serien in den USA zu bewerben, neigen die Filmstudios dazu die Rechte zu kaufen und eine eigene Version zu drehen, die sich an die amerikanische Kultur anpasst (vgl. Dries 1995:40). Obwohl KritikerInnen die europäischen Versionen häufig für besser halten, bringt in der Regel die amerikanische Fassung mehr Geld ein (vgl. Kaefer 2013). Ein aktuelles Beispiel wäre das amerikanische Pendant *The Killing* zur dänischen Krimiserie *Forbrydelsen* (vgl. www.nytimes.com). Allerdings sind Remakes nicht nur in Amerika beliebt; auch amerikanische Serien werden in anderen Ländern neuverfilmt, so wie die berühmte US-Serie „How I Met Your

Mother“, die in Russland den Titel „Kak ja wstretil waschu mamu“ trägt und dem Original beeindruckend gleicht, mit dem Unterschied der russischen SchauspielerInnen (Alvir 2012).

Eine weitere Art einen Film einem fremdsprachigen Publikum näherzubringen wäre durch „auditive subtitling“, sprich auditive Untertitelung. Diese Methode wurde in Kinos angewendet, in denen der Film in der Originalsprache ausgestrahlt wurde, wobei das Publikum simultan dazu über in die Sitze eingebaute Lautsprecher eine aufgenommene Dolmetschung mithörte. Gottlieb erklärt die Grundidee folgendermaßen: „The purpose was to enable cinemagoers to hear the original dialog (as in subtitling), enjoy an undisturbed picture (as in dubbing), and yet understand what was being said in the film.“ (Gottlieb 1997:53) Allerdings ist dieses Verfahren nicht ganz zufriedenstellend, da durch die simultane Übertragung des Originals und der Übersetzung auf demselben Kanal nicht beides erfasst werden kann.

Signals consisting of the same type of system will necessarily have to be transmitted by different channels; such is the case of reading a text and listening to its oral translation, where the two activities can be carried out simultaneously because they do not share the same channel. Nevertheless, simultaneous interpretation, for example, shares the same channel as the original speech, making simultaneous perception of the two messages impossible and converting the original speech into “noise”. (Mayoral et al. 1988:360)

Daraus hat sich das bis heute weit verbreitete „Voice-Over“ entwickelt. Die Übersetzung wird dabei über den Originalton gelegt, dieser bleibt jedoch im Hintergrund leise hörbar.

It is common practice to allow viewers to hear a few seconds of the original foreign speech before reducing the volume and superimposing the translation. The recording of the translation finishes a couple of seconds before the end of the original speech, allowing the audience to listen to the voice of the person on the screen at a normal volume once again. (Díaz Cintas 2009^b:5)

Dadurch wirkt die Übersetzung authentischer, auch wenn im Gegensatz zur herkömmlichen Synchronisation hier nicht auf Lippsynchronität geachtet wird (vgl. Dries 1995:9).

Es wurden einige Arten entwickelt, Filme für ein fremdsprachiges Publikum attraktiv zu übersetzen. Nachhaltig haben sich jedoch nur die Untertitelung und die Synchronisation durchgesetzt. Das nächste Kapitel widmet sich daher ausschließlich den Besonderheiten dieser zwei Methoden und wie sie sich weltweit verbreitet haben.

3.2 Untertitel vs. Synchronisation

Um in späterer Folge die Schwierigkeiten der Untertitel abseits des Dialogs anhand der Beispiele erörtern und einen Vergleich zur Synchronisation bringen zu können, wird hier die Untertitelung der Synchronisation gegenübergestellt. Diese zwei Arten der Filmübersetzung unterscheiden sich voneinander in fast jeder Hinsicht. Einzig ihr Ziel ist ihnen gemein: den fremdsprachigen Film dem Publikum verständlich zu machen. Keine der beiden Methoden ist perfekt. Sie haben sowohl ihre Vor- als auch ihre Nachteile. Welche diese genau sind und weshalb sie in einigen Ländern eher Anklang finden als in anderen, wird in den nachstehenden Unterkapiteln zusammengefasst.

3.2.1 Untertitel

Um die Charakteristika der Untertitelung veranschaulichen zu können, muss zunächst der Begriff Untertitel geklärt werden, (wobei genauere Definitionen der verschiedenen Arten von Untertiteln in Kapitel 3.3 nachzulesen sind). Dazu bietet sich eine Erläuterung von Jorge Díaz Cintas an:

Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which involves an account of the original dialogue exchanges of the speaker as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas 2009^b:5)

Untertitel geben also einen gesprochenen Text in schriftlicher Form meist am unteren Rand des Bildschirms in einigen Zeilen wieder. Cedeño Rojas fasst die Problematik der Untertitelung sehr treffend zusammen:

Ein offensichtlicher Nachteil der Untertitelung liegt in der Tatsache, dass gesprochene Sprache in sehr kompakter Form in geschriebener Sprache übertragen wird. Spezielle Schwierigkeiten ergeben sich durch die Notwendigkeit der Kürzung, durch die schnelle Abfolge der Untertitel und u.a. bezüglich der Markierung vom Sprechwechsel. (Cedeño 2007:83)

Aufgrund räumlicher und zeitlicher Beschränkungen ist es unumgänglich den Text beim Untertiteln zu kürzen. Den TranslatorInnen stehen meistens nur zwei Untertitelungszeilen zur Verfügung, um den ZuschauerInnen den Inhalt des Dialogs, aber auch Inhalte abseits des

Dialogs zu präsentieren. Die Untertitel müssen noch dazu lang genug ausgestrahlt werden, damit sie (bei sehr kurzen Untertiteln) wahrgenommen und gelesen werden können, aber nicht zu lange, da das Timing mit den Geschehnissen im Bild übereinstimmen muss. Wie lang Untertitel sein können und wie lang sie ausgestrahlt werden müssen, hängt sehr von der Lesegeschwindigkeit des Zielpublikums ab (Näheres dazu in Kapitel 3.5.2). Kritische Stimmen bemängeln daher, dass die Übersetzungen manchmal zu kompakt sind und dadurch nicht alles Gesagte übersetzt wird (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:34).

Der Versuch möglichst viel des Dialogs in den Untertiteln wiederzugeben, kann andererseits dazu führen, dass das Timing der Untertitel nicht mehr mit dem Bildmaterial synchron ist. Ivarsson & Carrol drücken es folgendermaßen aus: „The subtitles often flit in and out without being synchronised with the takes, in utter disregard of the film’s rhythm and intention” (Ivarsson & Carroll 1998:34). Dies kann zu immensen Verständnisproblemen bei Dialogen führen, da, wie in Cedeño Rojas Zitat erwähnt, die „Markierung vom Sprechwechsel“ schwierig ist. Die, die sich auf die Untertitel verlassen, können nur aufgrund des Timings das Gesagte der entsprechenden Person zuordnen. Bei einem schnellen Wortwechsel ist es daher besonders wichtig, die Untertitel genau zu setzen. Eine besonders große Herausforderung bedeutet allerdings die Wiedergabe von Dialogen mehrerer Personen, deren Stimmen sich überschneiden.

As opposed to oral speech, written texts, including subtitles, are sequential and can only present dialogue exchanges one after the other. This makes the spotting of overlapping dialogue particularly tricky. When there is more than one person speaking at the same time the spotter has to make the difficult decision of deciding which information will make it to the target language and which will have to be deleted. (Díaz Cintas & Remael 2007:91)

Der Originaltext muss also auch in solchen Fällen gekürzt werden, um dem Zielpublikum das Lesen der Untertitel überhaupt ermöglichen zu können und das bestenfalls auf eine Art und Weise, dass ihm dabei kein wichtiger Inhalt entgeht.

Untertitel werden auch oft als Störfaktor bezeichnet, da sie einen Teil des Bildschirms in Anspruch nehmen und somit das Bild zerstören.

Opponents, however, are concerned that the text on screen interferes with the image, and are worried about the viewer becoming distracted as his eyes move to the bottom of the screen. They feel that the subtitles interfere with the composition of the visual image as intended by the director, and present a barrier to viewers with sight and/or reading problems. (Dries 1995:26)

Cedeño zählt bei den Nachteilen der Untertitel die „Ablenkung vom Bild des Films und vom schauspielerischen Ausdruck, so dass [...] ein Verlust in der Wirkung des Originals entsteht“ (Cedeño 2007:83) auf. Um diese Eindrücke zu vermeiden ist es wichtig die Untertitel möglichst kurz, aber zumindest maximal zweizeilig zu gestalten und ihre Position und zeitliche Abfolge der Intention des Films anzupassen, sodass den LeserInnen einerseits ausreichend Zeit bleibt den Text zu lesen, gleichzeitig aber nicht vom visuellen Geschehen abgelenkt werden oder gar die Sicht durch die Untertitel unzumutbar eingeschränkt wird (vgl. Gottlieb 1997:74).

Ein weiterer Kritikpunkt, den Josephine Dries ganz richtig anbringt, ist die unzulängliche Eignung der Untertitel für Personen mit Seh- und Leseschwäche. Allerdings eignen sie sich dafür hervorragend für hörgeschädigte Menschen, sei es in Form von inter- oder intralingualen Untertiteln.

Historically, in countries with a strong tradition of dubbing, such as Spain, Germany, Austria, France or Italy, the deaf could only watch programmes that had been originally produced in Spanish, German, French or Italian, and later also subtitled intralingually into these languages. (Díaz Cintas & Remael 2007:17)

Somit mussten sich früher Leute mit einer Hörschwäche in den sogenannten Synchronisationsländern mit den paar ausländischen Filmen, die nicht synchronisiert, sondern untertitelt wurden, zufrieden geben. In den Untertitelungsländern gab es allerdings andere Probleme:

In other countries with a stronger subtitling tradition like for instance Portugal, Greece or the Scandinavian nations, the deaf have normally been served by the same interlingual subtitles as the hearing viewers, even when these have clearly been inappropriate to their needs since they do not incorporate the paralinguistic information necessary for the deaf to be able to contextualize the action. (Díaz Cintas & Remael 2007:18)

Die Einführung von DVDs hat die Situation stark verbessert. Vor allem in Deutschland, Italien und Großbritannien haben sich Interessengruppen dafür eingesetzt, auf den DVDs zwei verschiedene Untertitel bereitzustellen: eine Version für hörende ZuschauerInnen und eine für hörgeschädigte RezipientInnen, dadurch werden immer mehr Filme doppelt untertitelt (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:18). Mittlerweile legt auch das Fernsehen großen Wert darauf, diese Zielgruppe zu erreichen und versucht vermehrt ihnen das Fernsehprogramm zugänglich zu machen. In Österreich ist besonders der ORF für sein langjähriges Engagement und sein breites Angebot an Untertiteln für Gehörlose bekannt, das immer weiter ausgebaut wird (vgl. kundendienst.orf.at). Dieses Angebot wird indes seit einigen Jahren auch aktiv aufgrund des

Diskriminierungsgesetztes eingefordert und bei Verstößen wird gerichtlich vorgegangen, um eine Besserung zu erwirken (vgl. derstandard.at).

Einer der größten Vorteile der Untertitelung ist deren didaktischer Nutzen beim Fremdsprachenerwerb. „It is precisely this unique possibility of having direct access to the original and being able to compare it with its translation that has been stressed by many theoreticians as one of the most positive additional bonuses of subtitling“ (Díaz Cintas & Remael 2007:15). Vor allem in Untertitelungsländern hören die ZuseherInnen die Programme in der Originalsprache (hauptsächlich Englisch), wodurch ihnen die Sprache immer vertrauter wird und mit einigen Basissprachkenntnissen müssen sie sich mit der Zeit nicht mehr vollkommen auf die übersetzten Untertitel verlassen (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:35). Der unschätzbare Vorteil liegt jedoch darin, dass eben dadurch nicht ausschließlich Lexik vermittelt wird, sondern dabei hilft, die Sprache zu kontextualisieren und kulturelle Eigenheiten des Ursprungslandes vermittelt zu bekommen. Vor allem im Englischen ist es erwiesen, dass die Anwendung von Untertiteln den Spracherwerb immens fördert, bei anderen Sprachen kann man nur davon ausgehen, dass dies genauso gilt (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:35).

Laut einer europäisch vergleichenden Umfrage trauen sich 50% der Deutschen nicht zu, ein paar Worte auf Englisch zu wechseln, geht aus einem Artikel der *Zeit* hervor. Unter den Befragten aus den Niederlanden, Dänemark und Schweden trauten sich das deutlich mehr Leute zu, 80% hätten kein Problem damit ein Gespräch auf Englisch zu führen (vgl. Gerhards & Hess 2014). Doris Hess und Jürgen Gerhards führen das auf die verschiedenen Umgänge mit fremdsprachigen Filmen in den Ländern um, wobei Deutschland als Synchronisationsland gilt, die Niederlande, Dänemark und Schweden jedoch als Untertitelungsländer und stellen somit einen direkten Zusammenhang zwischen Sprachkenntnissen und Untertiteln her. Aus diesem Grund wurde initialisiert, Kinder- und Jugendsendungen im deutschen Fernsehen in der englischen Originalversion zu senden, oder diese zumindest als Auswahloption zur Verfügung zu stellen. Als Hintergrundgedanke dabei galt der Jugend einen „gratis Sprachunterricht“ zu gewährleisten, wo doch der Trend viel Zeit vor dem Fernseher zu verbringen ohnehin weiter steigt (vgl. Gerhards & Hess). Ivarsson & Carroll haben hier ganz ähnliche Ansichten: „Watching television makes a substantial contribution to their [the children’s] understanding of spoken English and to improving their pronunciation“ (1998:35).

In einem Artikel des *Spiegel Online* wird gefordert, dass Fernsehsender auch Untertitel in der Originalsprache zur Verfügung stellen, da, laut einer Studie des Max-Planck-Instituts, deutsche Untertitel von der Fremdsprache ablenken würden und Sprachinteressierte daher den größten Lernerfolg beim Anschauen eines Filmes in der Originalsprache mit intralingualen

Untertiteln erreichten (vgl. www.spiegel.de).

Um nochmals auf intralinguale Untertitel für Gehörlose zurückzukommen: diese Art von Untertiteln spricht, mangels Alternativen, auch eine andere Zielgruppe an, denn z. B. ImmigrantInnen und Studierende aus dem Ausland greifen gerne auf diese geschriebene Stütze zurück, um zu überprüfen, ob das Gesagte auch wirklich richtig verstanden wurde. Diese Nische wurde, unter anderem, von Disney erkannt und bald darauf waren DVDs, nicht nur mit einer Untertitelspur für Gehörlose, sondern auch mit mehrzeiligen Untertiteln verfügbar, bei denen der gesprochene Text möglichst eins zu eins niedergeschrieben wird (vgl. Díaz Cintas & Reamel 2007:15f). Somit können diese Untertitel auch dabei helfen Minderheitensprachen zu fördern bzw. Kindern mit Migrationshintergrund einen Zugang zu ihrer Muttersprache zu bieten (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:35).

Manchmal kann aber einem selbst ein Filmdialog in der eigenen Muttersprache zum Verhängnis werden. Vor allem bei großen Sprachen wie Englisch, Französisch oder Italienisch können regionale Dialekte und Akzente für Verwirrung sorgen. Deshalb sind auch in diesem Fall Untertitel sehr nützlich (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:17). Deutsch ist hierbei nicht ausgenommen. Die *Bild* informiert ihre Leserschaft auf ihre populistische Weise, wie sie die Untertitel bei der Ausstrahlung der österreichischen Version der Fernsehreihe *Tatort* aktivieren können (vgl. www.bild.de).

Eine Möglichkeit, die hauptsächlich durch die Untertitelung implementiert wird, besteht in der Darbietung verschiedener Sprachversionen. Bilinguale Untertitel sind z. B. in belgischen Kinos üblich, wobei französische und flämische Texte auf den Leinwänden zu lesen sind. Dabei ist eine Untertitelzeile jeweils einer Sprache gewidmet. Hier achten TranslatorInnen ganz besonders darauf eine maximale zweizeilige Zeilenanzahl einzuhalten. Abgesehen von Ländern mit mehreren Landessprachen finden sich bilinguale Untertitel auf Filmfestivals, bei denen die erste Zeile für das breite internationale Publikum dem Englischen gewidmet ist und die zweite Zeile der Landessprache des Gastlandes, z. B. Deutsch bei der Berlinale (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:18f). Es gibt allerdings auch Beispiele für Filme, in denen mehrere Sprachen gesprochen werden. Bei der Untertitelung stellt es kein Problem dar die verschiedenen Sprachen zu untertiteln (vgl. Hillmann 2011:383). Bei der Synchronisation muss oft ein komplizierterer Weg gewählt werden, damit die Mehrsprachigkeit beibehalten werden kann, indem einzelne Rollen eine andere Nationalität verliehen bekommen.

Wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, gilt es als ein wichtiger Vorteil mit Hilfe von Untertiteln die Originalstimmen der SchauspielerInnen hören zu können, ohne Angst zu haben, den Filminhalt nicht zu verstehen. Auch Ivarsson & Carroll sehen das als großen Gewinn an:

„For one thing, of course, the sound you hear is the original sound, with all the nuances intended by the director, captured by the actors, and reflected in the rhythm of the words, the pauses and the intonation” (Ivarsson & Carroll 1998:34). Allerdings kann das zu einem gravierenden Nachteil werden:

When viewers understand (some of) the dialog, a heavy feedback effect is unleashed. In a number of cases, such feedback is felt by both translator and viewer as negative, for instance when satirical programs present puns referring to verbal phenomena [...] (Gottlieb 1997:74)

Der größte Vorteil der Untertitelung bedarf keiner großen Worte, dieser ist ganz klar der wirtschaftliche Faktor. Die Untertitelung ist einer der billigsten Übersetzungsmethoden und das hat mehrere Gründe. Zumal sind wenige Menschen daran beteiligt. Oft macht die gesamte Arbeit ein/e einzelne/r Übersetzer/in, es ist jedoch nicht unüblich, dass die Ein- und Ausblendzeiten schon vorab von einer/m Techniker/in erstellt werden. TranslatorInnen arbeiten dabei von zuhause mit ihren eigenen Geräten, d.h. die Produktionsfirma muss keinen Arbeitsplatz oder Geräte zur Verfügung stellen. Das Untertiteln ist aufgrund der eben genannten Kriterien eine schnelle Methode der Filmübersetzung, viel schneller als die Synchronisation. Es muss nur genug Zeit für Spotting, Übersetzung und Korrekturlesen zur Verfügung stehen. Der Zeitfaktor spielt bei der Kostenfrage eine besonders große Rolle, da bekanntlich Zeit in der Wirtschaft mit Geld gleichzusetzen ist und genau dadurch ist die Untertitelung eine besonders kostengünstige Lösung (vgl. Dries 1995:26).

3.2.2 Synchronisation

Auch hier soll an erster Stelle der Begriff Synchronisation definiert werden:

Bei der Synchronisation wird die Dialogspur des Originalfilms durch eine zielsprachliche Dialogspur vollständig ersetzt. Man sieht den Film, als wäre er in der Zielsprache gedreht worden, und kann beim Zuschauen vergessen, dass man eine Übersetzung sieht. (Jüngst 2010:2)

Anders als bei der Untertitelung handelt es sich hierbei um eine mündliche Übersetzung. Heike Jüngst erwähnt in ihrer Definition bereits den größten Vorteil der Synchronisation: sie ist die perfekte Illusion. Josephine Dries beschreibt sie ganz ähnlich:

Dubbing should create the perfect illusion of allowing the audience to experience the production in their own language without diminishing any of the characteristics of the original language, culture and national background of the production. Any irregularities can destroy this illusion and will bring the audience back to reality. The work is well done when no one is aware of it. (Dries 1995:9)

Cedeño Rojas pflichtet ihnen bei, dass die Synchronisation “prinzipiell die Illusion erzeugen kann, dass es sich dabei um keine Übersetzung handelt” (Cedeño 2007:83). Er erwähnt des Weiteren, dass diese Methode die Filmästhetik am wenigsten beeinträchtigt, denn sie lenkt, anders als beim Untertiteln, die Aufmerksamkeit des Filmpublikums nicht ab. Während Ivarsson & Carroll ihm Recht geben, nennen sie einen weiteren Vorteil gegenüber der Untertitelung:

Dubbing does not affect the composition of the picture and the dialogue can be understood even by those who have reading difficulties or the illiterate, which in many countries is a decisive factor. (Ivarsson & Carroll 1998:36)

Zwar stellt in Europa Analphabetismus kein zwingendes Problem dar, trotzdem gibt es eine große Gruppe an Menschen, die Leseschwierigkeiten haben, hauptsächlich Kinder und teilweise ältere Menschen, aber es sind durchaus auch andere Gruppen von einer Leseschwäche betroffen. Vor allem auf Kinder wird deswegen auch in Untertitelungsländern Rücksicht genommen, weshalb Sendungen für Kinder unter 7 Jahren auch hier synchronisiert werden (vgl. Dries 1995:10).

Cedeño Rojas vertritt sogar die Meinung, dass sich untertitelte Filme ohnehin nur für Leute eignen, die der Fremdsprache des Originalfilms mächtig sind. Ohne Synchronisation hätten demnach Menschen ohne Fremdsprachenkenntnisse keinen geeigneten Zugang zu ausländischen Filmen (vgl. Cedeño 2007:84).

Er ist allerdings nicht hundertprozentig zufrieden mit der Synchronisation, denn obwohl er meint, dass die Filmästhetik auf diese Weise am wenigsten beeinträchtigt wird, bleibt seiner Meinung nach wegen des Strebens nach Lippensynchronität von der Originalsubstanz des Films oft wenig über. Auch Ivarsson & Carroll führen bei den Nachteilen die Änderung des Textes ganz oben an, wobei dies bis zur Unkenntlichkeit getrieben werden kann. Sie bemängeln außerdem, dass einige RegisseurInnen nicht beim Ändern des Textes Halt machen, sondern sogar den Inhalt einer Szene der perfekten Lippensynchronität opfern. „In fact, many dubbing directors have no qualms about sacrificing not just the finer details but even the main point of the scene“ (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:36).

Ivarsson & Carroll sehen bei den Textkürzungen und -änderungen in der Synchronisation insofern eine Gefahr, als dass kein Vergleich zum Original gezogen werden kann:

In a dubbed version the text can be censored to conform with local morals of political viewpoints, without the audience having the least suspicion (quite common practice, especially in totalitarian states). (Ivarsson & Carroll 1998:36)

Leider gibt es dafür auch in der deutschen Synchronisation genug Beispiele aus der Vergangenheit. Das berühmteste dürfte der 1942 erschienene Klassiker „Casablanca“ sein, der in Deutschland erst 10 Jahre und auch noch in komplett veränderter Form erschienen ist. Alle Hinweise auf den zweiten Weltkrieg wurden kaschiert oder gelöscht, wie die Szenen mit Major Strasser und anderen Nazis. Der Widerstandskämpfer Victor László heißt in dieser Version Victor Larsen und ist nicht auf der Flucht vor den Nazis, sondern ein norwegischer Wissenschaftler, der von Geheimagenten verfolgt wird (vgl. www.language-trainers.de). Aber auch Alfred Hitchcocks Film „Notorious“ wurde im Deutschen nicht zuerst unter dem Titel „Berüchtigt“ veröffentlicht, sondern unter „Weißes Gift“ bekannt, in dem Nazis zu Drogenhändlern umgewandelt wurden und aus deutschen ProtagonistInnen schwedische wurden (vgl. Behrens 2003).

Dass die Originalstimmen der SchauspielerInnen bei einer synchronisierten Fassung nicht gehört werden, wird wiederum aus einem ganz anderen Grund kritisiert: dabei soll die Authentizität des Films verlorengehen. Ivarsson & Carroll sind der Meinung, sie ginge verloren, weil nicht gehört wird, wie der/die Regisseur/in genau angewiesen hat die Zeilen vorzutragen (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:36). Cedeño bemängelt hingegen, dass „die Stimmen der Originalschauspieler durch die Stimmen anderer meist unbekannter Schauspieler ersetzt werden müssen“ (Cedeño 2007:83). György Spiró, ungarischer Autor, Dichter und Literaturhistoriker, sah schon 1996 eben darin das Problem, warum die ungarische Synchronisation an Qualität verliert. Davor wurde in der ungarischen Filmindustrie großer Wert darauf gelegt, ausgebildete SchauspielerInnen zu engagieren, die über eine charakteristische Stimme verfügten und somit das Filmerlebnis besonders machten. Wegen Sparmaßnahmen vergaben Produktionsfirmen die Rollen später an unbekannte SynchronsprecherInnen, meistens vom Land, die die Arbeit gerne für ein wesentlich kleineres Honorar erledigten. Stars bekommen seitdem nur wenige Anfragen, da sie wesentlich mehr verlangen, mit Ausnahme jener, die bereits vor dieser Wende einem/r berühmten Schauspieler/in als Synchronstimme zugeteilt wurden (vgl. <http://filmvilag.hu>). Dass sich die Situation in Ungarn seitdem nicht

gebessert hat, beweist der Streik der SynchronsprecherInnen in 2007. Sie traten wegen der immer sinkenden Qualität der Synchronisationen und wegen des Preisdumpings für vier Tage in Streik, nachdem vorherige Verhandlungen nicht das erwartete Ergebnis gebracht hatten. Die Honorare für SynchronschauspielerInnen wurden in Ungarn in den letzten zehn Jahren nicht gehoben (vgl. <http://hvg.hu>).

Um auf die Problematik der Auswahl der Stimmen zurückzukommen, sieht auch Josephine Dries Schwierigkeiten, wie die beste Qualität mit einer kostengünstigen Lösung zu vereinen wäre, denn gerade die Entlohnung der SprecherInnen ist besonders kostenintensiv, vor allem, wenn jemand immer denselben/dieselbe Schauspieler/in synchronisiert. Die Sprechrolle umzubersetzen kann sich die Produktion andererseits auch nicht leisten:

A producer or distributor will always want to use always [sic!] the same voice for the same actors, being afraid of alienating the audience by not using the voice of the actor that they have become used to. (Dries 1995:15)

Um dem Zeitdruck Genüge tun zu können, arbeiten Synchronisationsfirmen wenn möglich mit erfahrenen SynchronsprecherInnen. So können sie sich die Zeit der Einarbeitungsphase sparen, andererseits gibt es dadurch keine besonders große Auswahl an Stimmen (vgl. Dries 1995:11f). „The audience will hear the same voices over and over again for completely different productions and actors which harms the identity and character of the original actors” (Dries 1995:12).

Mittlerweile zeichnet sich das Bild ab, dass die Synchronisation von Filmen teuer und zeitintensiv ist. Von welchen Faktoren das genau beeinflusst wird, erklärt Josephine Dries:

- Länge und Art des Filmdialogs: Für einen längeren Film wird selbstverständlich mehr Zeit benötigt, aber auch das Filmgenre kann ausschlaggebend sein. Ein Liebesfilm mit einfachen Dialogen ist weit weniger aufwändig als z. B. ein spannender Krimi mit anregenden Dialogen.
- Anzahl der Charaktere: Je mehr mitspielen, umso mehr SprecherInnen müssen bezahlt werden. Bei Kindern kann noch mit Zusatzkosten gerechnet werden, da bei ihnen bestimmte Arbeitsrichtlinien unbedingt eingehalten werden müssen, z. B. die maximale Arbeitszeit pro Tag, wodurch sich die Aufnahme verzögern kann.
- Stars: Sie könnten ein besonders hohes Honorar verlangen, aber auch diejenigen, die bereits als bekannte Stimme von SchauspielerInnen gelten.

- Zur Verfügung stehendes Material: Sollte keine vollständige Dialogliste bzw. Aufnahmen von der Musik und Effekten mitgeliefert werden, können diese Umstände die Produktionskosten in die Höhe treiben.
- Realistische Deadline: Je genauer vorhergesagt werden kann, wie lange eine Produktion dauern wird, umso günstiger wird sie. Ansonsten müssen zusätzliche Arbeitskräfte und Überstunden im Studio bezahlt werden.
- Filmschnitt: Am einfachsten ist die Synchronisation einer Stimme aus dem Off, d.h. wenn der/die Sprecher/in nicht sichtbar ist, oder zumindest nicht der Mund. Schwieriger ist es bei Nahaufnahmen, bei denen die Lippenbewegung genau zu erkennen ist und daher benötigen diese Aufnahmen mehr Feingefühl und Zeit (vgl. Dries 1995:13, 19).

Weitere Probleme, die die Finanzen der Synchronstudios beeinflussen, bedeuten der Rückgang der KinobesucherInnen und die Möglichkeiten, Filme aus dem Internet herunterzuladen. Deswegen überlegen sich die Filmverleiher zweimal, welcher Film auch den nötigen Gewinn erbringen könnte, damit sich die Synchronisation auszahlt. Andererseits werden immer mehr Stimmen, vor allem unter den 15-30-jährigen, laut, die die Synchronisation komplett ablehnen und lieber die Originalversion ansehen, was mit Grund ist für den schrumpfenden Markt (vgl. Huber 2013).

Als Schlussfolgerung lässt sich ableiten, dass Synchronisation eindeutig teurer ist und mit mehr Aufwand betrieben wird als die Untertitelung. Wirtschaftlich gesehen kann es jedoch auch als ein Vorteil gesehen werden, dass so viele Leute in dieser Industrie Beschäftigung finden und könnte mit ein Grund dafür sein, dass Synchronisationsländer dieser Form der Übersetzung treu bleiben möchten (vgl. Dries 1995:10).

3.2.3 Zusammenfassung Untertitel vs. Synchronisation

Aus dem vorgehenden Kapitel ist ersichtlich, dass beide Methoden ihre Vor- und Nachteile haben. Bei Untertiteln muss der Text gekürzt werden, bei der Synchronisation wird er jedoch auch verändert. Der Lippensynchronität zu Willen wird der Inhalt manchmal auch umgeschrieben und so macht die Synchronisation die etwaige Zensur des Originals möglich.

Allerdings erzeugt die Synchronisation, sofern gut gemacht, die perfekte Illusion, dass es sich um gar keine Übersetzung handelt, andererseits verliert der Film an Authentizität durch den Austausch der Originalstimmen.

Untertitel lenken vom Bild ab, bieten jedoch durch den Erhalt der Originaltonspur ein authentisches Filmerlebnis. Die Möglichkeiten der Untertitelung sind zudem vielfältig. Sie erstrecken sich von interlingualen, über intralinguale und Untertitel für Hörgeschädigte bis hin zu bilingualen Untertiteln.

Die Untertitelung ist die billigere Methode der Filmübersetzung; die Synchronisation wird von vielen Faktoren beeinflusst, die keine besonders kostengünstige Alternative ermöglichen.

Trotz Aussagen wie „The wrong words can be just as offputting as the wrong voice, but the latter is totally offputting“ (Hillmann 2011:387) kann im Bewusstsein aller Hintergrundinformationen nicht gesagt werden, ob die eine Version besser ist als die andere, denn: „Es kann von keinen grundsätzlichen Vor- oder Nachteilen der beiden Verfahren die Rede sein, denn das würde voraussetzen, dass sich die Bedürfnisse des Publikums verallgemeinern ließen“ (Cedeño 2007:83). Cedeño schlägt nur vor, dass sich die Synchronisation eher für Filme eignet, in denen viel und schnell gesprochen wird, bei anderen würde er die Untertitelung empfehlen (vgl. Cedeño 2007:84). Die Akzeptanz des Übersetzungsverfahrens hängt oft von der Gewohnheit des Publikums ab, wie auch Ivarsson & Carroll bestätigen (vgl. 1998:37).

Fakt ist, dass Untertitelung das billigere Verfahren ist, auch wenn die Kosten der Synchronisation nicht genau genannt werden können. Laut der Schätzung von Dries kann gesagt werden, dass Untertitel in etwa 1-2%, die Synchronisation jedoch bis zu 10% der Produktionskosten ausmachen (vgl. 1995:30). Deshalb wird wohl die Wahl der Methode oft wirtschaftlichen Überlegungen zugrunde liegen.

Wie sich die Präferenzen in Europa entwickelt haben und wie es dazu gekommen ist, wird im nächsten Kapitel thematisiert.

3.2.4 Untertitelungs- und Synchronisationsländer

In jedem europäischen Land herrscht ein Übersetzungsverfahren vor, deshalb kann allgemein von Untertitelungs- und Synchronisationsländern die Rede sein. Wie sich die Präferenzen verteilen, veranschaulicht folgende Landkarte:

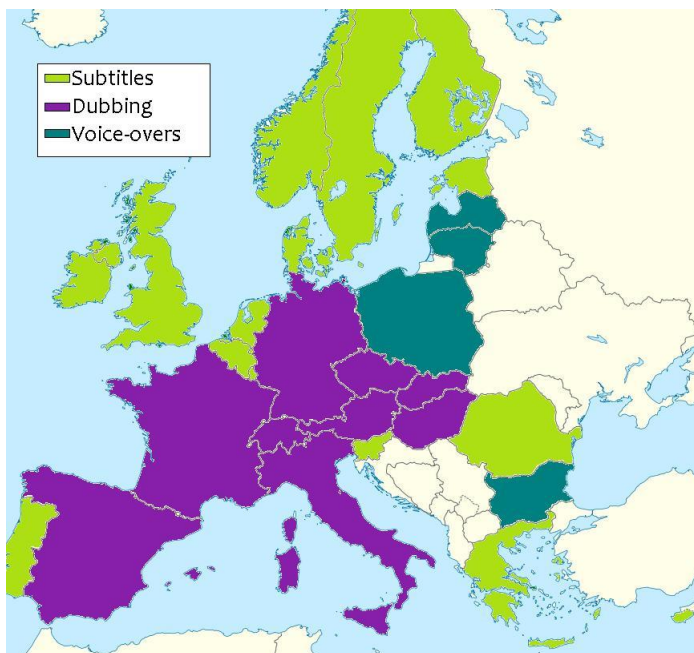


Abb. 1: Untertitelungs- und Synchronisationsländer

Voice-over ist nur in einigen Ländern vertreten, obwohl dieses Verfahren als besonders günstig gilt. Da es sich aber nicht zum Vergleich in dieser Arbeit eignet, wird nicht näher darauf eingegangen.

Die Untertitelungsländer sind hauptsächlich im Norden und Süden Europas zu finden. Zu den Untertitelungsländer zählen Norwegen, Dänemark, Finnland, die Niederlande, Schweden, Belgien, Griechenland, Zypern, Portugal und Rumänien (vgl. Luyken 1991:31, Dries 1995:26). Großbritannien und Irland werden auf der Karte zu den Untertitelungsländern gezählt; Luyken betrachtet sie jedoch als ambivalent, da sie die Verfahren mischen. Die beiden Länder haben natürlich den Vorteil Filme aus den Vereinigten Staaten nicht übersetzen zu müssen und diese decken einen Großteil des Marktes ab (vgl. 1991:32).

Unter den herkömmlichen Synchronisationsländern versteht man Deutschland, und somit Österreich, die Schweiz, Italien, Spanien und Frankreich (vgl. Luyken 1991:31). Mit der Zeit verbreitete sich das Verfahren jedoch auch in Osteuropa und wurde vor allem in Ungarn, der Slowakei und der Tschechischen Republik immer beliebter (Dries 1995:10).

Weshalb sich das eine oder andere Verfahren in einem Land verbreitet hat, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Zumal gehört die Synchronisation in Ländern mit faschistischer oder nationalsozialistischer Vergangenheit noch heute zur ersten Wahl. In Spanien und Italien herrschte Faschismus, als es die Wahl des Übersetzungsverfahrens zu treffen galt und da die spanische bzw. italienische Identität nicht beeinflusst werden durfte, war die Synchronisation die einzige annehmbare Methode. Im nationalsozialistischen Deutschland wurde die Untertitelung sogar teilweise verboten. Außerdem wurde, wie bereits in Kapitel 3.2.2 erwähnt, von der Synchronisation als beliebtes Mittel zur Zensur Gebrauch gemacht, wodurch sie für Propagandazwecke besonders beliebt wurde (vgl. Luyken 1991:32f).

Heutzutage wird die Wahl eher durch die Gewohnheit und durch finanzielle Möglichkeiten beeinflusst. Dabei gilt: in größeren Ländern findet sich ein größeres Zielpublikum, dadurch können die immensen Kosten für die Synchronisation gerechtfertigt werden. In kleineren Sprachräumen lohnt sich der Aufwand nicht, weshalb Methode der Untertitelung angewendet wird. Probleme gibt es allerdings in ärmeren Ländern, in denen der Bildungsgrad der Menschen niedrig ist, die aber einem kleinen Sprachraum angehören, da Filme mit Untertitel nur einer gehobenen Schicht zugänglich wären. Dies trifft in Europa z. B. auf Portugal zu, wo Filme, die potenziell ein breites Zielpublikum ansprechen, synchronisiert werden, um sie Menschen aller Bildungsschichten zugänglich zu machen (vgl. Luyken 1991:31).

Ungarisch gehört auch nicht zu den dominanten Sprachen Europas, trotzdem wird im Fernsehen fast ausschließlich alles synchronisiert ausgestrahlt, obwohl Ungarn selbst viel zur Entwicklung des Untertitelungsverfahrens beigetragen hat. Hier wird einfach aus Vorliebe zu synchronisierten Fassungen der Aufwand betrieben, aber auch in anderen Ländern bildet sich bald eine Präferenz zur Synchronisation hin ab, sobald beide Verfahren gemischt werden, wie z. B. in der Schweiz. Die meisten Leute bevorzugen das Verfahren, mit dem sie vertraut sind, sei es Untertitelung oder Synchronisation. Selbst wenn ProduzentInnen versuchen die Untertitelung in Synchronisationsländern wieder beliebter zu machen, um Produktionskosten zu sparen, ist nicht von einer großen Veränderung der Gewohnheiten auszugehen. Eine Umgewöhnung soll zwar möglich sein, vor allem, wenn die ZuseherInnen keine andere Wahl haben, andererseits können es sich die Produktionsfirmen nicht leisten ZuschauerInnen zu verlieren (vgl. Luyken 1991:38). Wie schwer es ist, andere Standards einzuführen, lässt sich daran ablesen, dass bereits Josephine Dries und Georg-Michael Luyken jeweils Anfang und Mitte der 90-er Jahre, somit vor zwanzig Jahren, dieselbe Aufteilung von Synchronisations- und Untertitelungsländern beschreiben, wobei sich bis heute wenig geändert hat.

Unterschiede gibt es in einigen europäischen Ländern zwischen der Ausstrahlung im Fernsehen und den Kinofassungen. Laut einer EU-Studie zur Verwendung von Untertiteln gelten zwar die Slowakei, die Tschechische Republik, die Türkei und Ungarn als Synchronisationsländern, so werden Filme in den Kinos aber vorrangig mit Untertiteln ausgestrahlt (vgl. <http://eacea.ec.europa.eu>).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Wahl des Verfahrens stark geschichtlich und vor allem durch die Gewohnheit geprägt wird, obwohl finanzielle Bedenken eine große Rolle spielen können. Allerdings herrscht eine starke Polarisierung zwischen den zwei Seiten vor und die Bereitschaft, auch nur teilweise auf die andere Methode umzusteigen, ist schwindend gering.

3.3 Definition der Untertitelung

Obwohl Untertitelung lange als Stiefkind der Translation behandelt wurde, wird sie nun allgemein als Teilgebiet der audiovisuellen Translation oder auch multimedialen Translation anerkannt. UntertitlerInnen haben es mit der speziellen Textsorte audio-medialer Text zu tun, die Reiß als Erste folgendermaßen beschrieben hat:

Kennzeichnend für sie [audio-mediale Texte] ist ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art. [...] Darüber hinaus gehören alle jene Texte hierher, die eine Einheit aus Sprache und Musik bilden, [...] (Reiß 1971:49)

Die Filmuntertitelung weist eben diese Charakteristika auf, wobei die Untertitel als graphisches Element gesehen werden können, der gesprochene Dialog und die Filmmusik als akustisches Element und das Bild als optisches.

Roman Jakobson unterscheidet drei Übersetzungstypen:

- 1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
- 2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.
- 3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (Jakobson 1959:233)

Diese lassen sich ebenfalls auf die Untertitelung umsetzen. Untertitel für Hörgeschädigte können als intralinguale Übersetzung (Kapitel 2.4.1) betrachtet werden, von interlingualer Übersetzung (Kapitel 2.4.2) ist die Rede, wenn ein Film für ein fremdsprachiges Publikum untitled wird, außerdem findet bei der Untertitelung ebenfalls ein Zeichensystemwechsel statt, von gesprochener in geschriebene Sprache, womit sie auch in die Kategorie intersemiotische Translation fällt.

Gottlieb betrachtet die Untertitelung ebenfalls als intersemiotische Übersetzung und definiert die interlinguale Untertitelung folgendermaßen:

Subtitling [...] can be defined as the rendering in a *different language* (1) *of verbal messages* (2) *in filmic media* (3), *in the shape of one or more lines of written text* (4), *presented on the screen* (5) *in sync with the original verbal message* (6). (Gottlieb 1997:19)

Unter Weglassung der Punkte (1) und (6) ist die Definition auch für intralinguale Untertitelung gültig. Außerdem beschreibt er die Untertitelung als eine einzigartige Form der Translation, da sie:

1. in geschriebener Form erscheint und nicht in gesprochener, womit sie sich von allen anderen Arten der Filmübersetzung unterscheidet.
2. eine zusätzliche Komponente darstellt, wodurch verbales Material zum Original hinzugefügt wird und somit der sprachliche Diskurs erhalten bleibt.
3. unmittelbar in fließender Art vor sich geht ohne den Einfluss des Publikums.
4. als synchron bezeichnet werden kann, da der Originalfilm und der übersetzte Dialog simultan präsentiert werden.
5. mindestens zwei Kanäle parallel verwendet, um die Originalaussage zu übermitteln und daher polymedial ist (vgl. Gottlieb 1997:70f).

Kurz gesagt: „Subtitling can be defined as (1) written, (2) additive, (3) immediate, (4) synchronous and (5) polymedial translation“ (Gottlieb 1997:70).

Díaz Cintas Definition ist für diese Arbeit besonders wichtig:

Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas & Reamel 2007:8)

Es ist von großer Bedeutung, dass er bei seiner Definition auch auf Elemente abseits des Dialogs eingeht, die Untertitelt werden wie z. B. Briefe und Plakate sowie Filmmusik, denn eben diese Untertitel sind Gegenstand dieser Masterarbeit.

Wie bereits erwähnt, werden Untertitel in verschiedene Unterarten kategorisiert. In dieser Arbeit wird der Fokus auf interlinguale Untertitel gelegt, da die Untertitel ungarischer Spielfilme behandelt werden, aber im Folgenden werden zunächst alle Untertitelarten behandelt, um die ganze Bandbreite an Untertiteln zu veranschaulichen und klare Abgrenzungen zu schaffen. Die Klassifikation erfolgt zunächst nach linguistischen und schließlich nach technischen Parametern.

3.3.1 Intralinguale Untertitelung

Bei der Einteilung aus linguistischer Sicht wird meist die intralinguale Untertitelung zuerst genannt. Hier passiert zwar ein Wechsel von gesprochener zu geschriebener Form, aber die Sprache selbst bleibt gleich, deshalb ist sie aus translatorischer Sicht vernachlässigbar. Díaz Cintas teilt die intralinguale Untertitelung in fünf Gruppen ein.

Als erste Art soll die Untertitelung für gehörlose und hörgeschädigte Menschen vorgestellt werden. Diese Untertitel müssen neben dem Dialog auch paralinguistische Elemente enthalten wie z. B. Ironie einer Aussage, ein Telefonklingeln, Lachen, etc., die dem Zielpublikum nicht zugänglich ist. Durch diese zusätzlichen Informationen werden die Untertitel dementsprechend länger. Sie können bis zu drei oder sogar vier Zeilen in Anspruch nehmen (bei anderen Untertiteln wird versucht sich auf maximal zwei Zeilen zu beschränken s. Kapitel 3.5.2). Abgesehen von der Länge der Untertitel weichen auch andere Normen ab, wie die Farbe der Untertitel (ein Farbwechsel kann eingesetzt werden, um den Sprecher zu identifizieren) genauso wie die Platzierung der Untertitel (dieser könnte z. B. an den rechten Rand des Bildschirms gerückt werden, um die Richtung, aus der der Ton kommt, anzugeben).

Intralinguale Untertitel können außerdem zum Spracherwerb dienen. Es ist lange bekannt und anerkannt, dass interlinguale Untertitel einen großen Beitrag zum Erlernen einer Sprache leisten, aber auch intralinguale Untertitel können hilfreich sein, vor allem dann, wenn die Sprachinteressierten schon fortgeschrittene Kenntnisse der Sprache haben und die Untertitel nur zur Sicherheit mitlesen, ob das Gesagte auch richtig verstanden wurde. Diese Untertitel sind daher wiederum etwas länger gestaltet als interlinguale (bis zu drei Zeilen). Ihr Ziel besteht darin, den gesprochenen Dialog möglichst wortgetreu wiederzugeben, weshalb

Wortwiederholungen und unvollständige Sätze als Merkmal der gesprochenen Sprache üblich sind.

Karaoke zählt als relativ neue Sorte der intralingualen Untertitelung, erfreut sich jedoch großer Beliebtheit. Dabei werden Lieder und ganze Musicals untertitelt, um dem Publikum die Möglichkeit zu bieten mitzusingen.

Bei Sprachen, die sehr weit verbreitet sind, wie Spanisch oder Englisch, ist es nicht unüblich intralinguale Untertitel einzusetzen, um regionale Akzente einem breiteren Zielpublikum verständlich zu machen.

Als letzte Kategorie nennt Díaz Cintas die Untertitelung von Infoscreens und Werbung z. B. auf Monitoren in den U-Bahn Stationen, um Informationen tonlos verbreiten zu können und die Öffentlichkeit dabei nicht zu stören (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:14-17).

3.3.2 Interlinguale Untertitel

Diese Art der Untertitelung ist wohl die bekannteste und am meisten verbreitete. Gottlieb beschreibt sie als vertikale Form der Untertitelung, bei der TranslatorInnen den gesprochenen Dialog in der Fremdsprache interpretieren und in der Zielsprache in geschriebener Form auf der Leinwand präsentieren (vgl. Gottlieb 1997:71). Zoé de Linde beschreibt den Unterschied zwischen intralingualer und interlingualer Untertitelung folgendermaßen:

The objective in intralingual subtitling is to substitute the dialogue and other important features of a soundtrack by a written representation, while in interlingual subtitling the objective is to achieve something approaching translation equivalence. (De Linde 1999:2)

Nach der traditionellen Unterscheidung der Kategorien dienten intralinguale Untertitel hauptsächlich einem hörgeschädigten Zielpublikum, interlinguale zielten auf eine hörende Zielgruppe ab. Früher konnten daher gehörlose Menschen in Synchronisationsländern wie Spanien, Frankreich oder Österreich ausschließlich Filme ansehen, die in ihrer eigenen Sprache gedreht wurden und später mit intralingualen Untertiteln versehen wurden. In Untertitelungsländern wie Portugal oder Griechenland mussten alle auf interlinguale Untertitel zurückgreifen, obwohl diese nicht den Ansprüchen der gesamten Zuseherschaft Genüge tut. Mit der Einführung der DVD änderte sich die Situation sehr schnell, da sie die Möglichkeit bietet, von verschiedenen Untertiteln wählen zu können. Durch den Einsatz der Interessenverbände werden nun viele Filme aus dem Ausland mit zwei verschiedenen interlingualen Untertiteln

angeboten: eine Version für hörende ZuseherInnen und eine für gehörlose (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:17f). Da der Fokus der Arbeit auf interlingualen Untertiteln liegt, genauer gesagt auf den interlingualen Untertiteln für ein hörendes Zielpublikum, werden die formalen Eigenschaften wie räumliche Anordnung (2.5.1) und der Zeitfaktor (2.5.2) in eigenen Kapiteln behandelt.

3.3.3 Bilinguale Untertitel

Als dritte Kategorie in der linguistischen Einteilung nennt Díaz Cintas die bilingualen Untertitel. Diese kommen in mehrsprachigen Ländern zum Einsatz wie Belgien, Finnland oder Israel. Die Untertitel erscheinen hier zweisprachig, eine Zeile ist je einer Sprache gewidmet, dadurch sind die beiden zur Verfügung stehenden Zeilen in ständiger Verwendung, manchmal werden diese aber auch auf vier Zeilen ausgedehnt.

Bilinguale Untertitel sind zudem bei internationalen Filmfestspielen beliebt. Eine Zeile wird Englisch untertitelt, um dem internationalen Publikum entgegenzukommen; die zweite Zeile wird jeweils in der Amtssprache des Gastgeberlandes gehalten (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:18f).

3.3.4 Offene und geschlossene Untertitel

Aus technischer Sicht werden offene und geschlossene Untertitel voneinander unterschieden. Offene Untertitel sind Bestandteil des Filmbildes und können nicht ausgeschaltet werden, dazu zählen Filmuntertitel im Kino (vgl. Díaz Cintas & Reamel 2007:21 und Gottlieb 1997:72).

Unter geschlossenen Untertiteln verstehen wir versteckte Untertitel, die nach Belieben von RezipientInnen hinzugefügt werden können, indem sie z. B. beim Fernseher die jeweilige Teletextseite aufrufen oder bei der DVD den gewünschten Untertitel auswählen (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:21 und Gottlieb 1997:72). Die Beispiele für diese Arbeit wurden von einer DVD bezogen, deshalb sind sie der letzteren Kategorie zuzuordnen.

3.3.5 Vorbereitete und Live-Untertitel

Weiterhin können Untertitel nach der Zeit, die zur Produktion zur Verfügung stehen, klassifiziert werden. Vorbereitete (pre-prepared) Untertitel, oder auch offline Untertitel genannt, werden vor der Ausstrahlung angefertigt. Es können komplette Sätze wiedergegeben werden, dies ist meistens der Fall, oder eine gekürzte Form des Originaltextes wie z. B. bei Nachrichten oder Dokumentationen, bei denen nur die Kernaussage wiedergegeben wird (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:19).

Live- oder Echtzeituntertitel, ebenfalls als Simultan- oder Onlineuntertitel bekannt, sind eine relativ neue Sorte der Untertitelung und werden nur eingesetzt, wenn es sich zeitlich nicht anders lösen lässt z. B. bei Live-Interviews oder Sportprogrammen. Diese Art wird vor allem intralingual für Hörgeschädigte gefertigt, aber manchmal geschieht sie auch interlingual. In diesem Fall übersetzt ein/e professionelle/r Translator/in den Text in Kurzfassung und ein/e Stenograf/in tippt den Text ein (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:19).

3.3.6 Übertitel und Zwischentitel

Da diese Untertitelarten am wenigsten mit dem Thema der Arbeit verbunden sind, werden sie der Vollständigkeit zuliebe in einem Kapitel zusammengefasst.

Übertitel sind übersetzte Liedtexte, die bei Opern über der Bühne auf einem LED-Bildschirm von rechts nach links durchlaufen oder in zwei-drei Zeilen angezeigt werden. Sie sind eng mit Untertiteln verwandt und folgen weithin denselben Konventionen (vgl. Díaz Cintas 2009^a:25).

Zwischentitel stammen aus der Zeit des Stummfilms, in der gedruckte Tafeln als erzählendes Element zwischen den Szenen eingeblendet wurden. Damals wurden diese Bilder bei der Übersetzung ausgeschnitten und neue übersetzte Tafeln eingeblendet. Heute sind sie größtenteils überflüssig geworden (vgl. Díaz Cintas 2009^a:26).

3.4 Technische und formelle Aspekte

Ganz allgemein lässt sich der Prozess der Untertitelung folgendermaßen zusammenfassen: Der/die Übersetzer/in erhält den Film idealerweise mit einer vollständigen Dialogliste und nachdem er/sie den Film einmal angesehen und sich Auffälligkeiten notiert hat, werden die Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel im gewählten Untertitelungsprogramm gesetzt. Dies wird in einigen Fällen eventuell bereits durch eine/n Techniker/in geschehen. Nachdem eingestellt wurde, wann die Untertitel am Bildschirm erscheinen und wieder verschwinden sollen, kommt die besondere Herausforderung, nämlich die Übersetzung. Die UntertitlerInnen sind nämlich wegen der räumlichen und zeitlichen Beschränkungen zu permanenten Textkürzungen und Paraphrasierungen gezwungen. Welche Beschränkungen das Untertiteln erschweren und welche Strategien zur Problemlösung angewendet werden können, wird in den folgenden Kapiteln erörtert.

3.4.1 Zeilenanzahl und Position auf der Leinwand

Bei der Positionierung der Untertitel ist zu beachten, dass sie so wenig wie möglich vom Bild verdecken und die ZuseherInnen nicht vom Filmgeschehen ablenken. Daher werden in der interlingualen Untertitelung maximal zwei Zeilen verwendet, die sich auf zwei Drittel der Bildschirmbreite erstrecken und insgesamt ein Sechstel des Bildes in Anspruch nehmen. Es sollten höchstens drei Zeilen verwendet werden, bei Kindersendungen möglichst nur eine (vgl. Luyken 1991:42). Intralinguale Untertitel breiten sich meist auf drei bis vier Zeilen aus, um die nötigen Informationen unterzubringen (vgl. Kapitel 3.3.1); bilinguale Untertitel versuchen sich möglichst auf zwei Zeilen zu beschränken, was sich jedoch aus zeitlichen Gründen oft schwierig gestaltet. Darum kommen auch hier von Zeit zu Zeit vierzeilige Untertitel zum Einsatz.

TranslatorInnen stellen sich auch immer wieder die Frage, wann Untertitel auf zwei Zeilen aufgeteilt werden sollen. Díaz Cintas & Remael schlagen folgende Regel vor:

The general rule is: if a relatively short subtitle fits into one line, do not use two. There is no need to make eyes travel from one line to the next when all the information can be presented in a single line that viewers can read at a glance. (Díaz Cintas & Remael 2007:86)

Dies gilt auf jeden Fall für linksgebundene Untertitel, bei zentrierten Untertiteln kann es trotzdem Sinn machen, den Text semantisch aufzuteilen und zweizeilig wiederzugeben. Dabei sollte die erste Zeile kürzer als die zweite Zeile sein, um das Bild so wenig wie möglich zu beeinträchtigen. Besteht der Untertitel nur aus einer Zeile, scheiden sich die Geister darüber, ob er in der ersten oder zweiten Zeile erscheinen sollte. Grundsätzlich gilt auch hier, dass das Bild tunlichst nicht verdeckt wird (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:86).

Üblicherweise werden die Untertitel horizontal am unteren Rand der Leinwand eingeblendet. An dieser Position beeinträchtigen sie das Bild am wenigsten bzw. ist dieser Teil der Leinwand hinsichtlich der Handlung meistens vernachlässigbar. Im Falle von einigen anderen Sprachen, wie z. B. Japanisch, werden Untertitel auch vertikal auf der rechten Seite der Leinwand angebracht. Dies ist in der Praxis mit der Einführung der DVD aber stark zurückgegangen (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:82).

Früher erschienen Untertitel im Fernsehen linksgebunden, mit dem Vorteil, dass der Text immer an der exakt selben Stelle erschien und dadurch das Lesen erleichterte. Mittlerweile neigen UntertitlerInnen zu zentrierten Untertiteln, da einige Fernsehsender ihre Logos im rechten unteren Bildschirmrand anzeigen und somit die Leserlichkeit der Untertitel stören könnten. Im Kino hingegen wurden die Untertitel bereits von Anfang an in der Mitte angezeigt, da sonst das Publikum in der rechten Hälfte des Kinosaals die Untertitel schlechter lesen könnte. Außerdem findet die Handlung meistens in der Bildschirmmitte statt, deswegen muss das Auge bei zentrierten Untertiteln weniger wandern. Ein weiterer Grund den Text zu zentrieren ist es, verzerrte Untertitel zu vermeiden, da die Seitenränder je nach Medium (Fernseher, Kinoleinwand) eingeschränkt werden können (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:82, 87f).

Obwohl diese Konventionen gemeinhin gelten, ist es in bestimmten Fällen notwendig, den Untertitel zu verschieben. Díaz Cintas & Remael nennen folgende drei Beweggründe:

- Im unteren Teil der Leinwand ist der Hintergrund zu hell, sodass die Untertitel unleserlich sind.
- Es findet eine ausschlaggebende Handlung in diesem Bereich statt.
- Unerlässliche Informationen werden eingeblendet (z. B.: andere Untertitel, Zwischentitel, die Auskunft über den/die Sprecher/in geben), während der Dialog fortgeführt wird, der weiterhin untitled werden muss (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:83).

Unter diesen Umständen werden die Untertitel zumeist in die obere Bildschirmhälfte versetzt, nur wenige UntertitlerInnen entscheiden sich für die Bildschirmmitte. Bei Fernsehdokumentationen oder Interviews werden oft Zwischentitel eingeblendet, die den/die Sprecherin vorstellen. Der erste Versuch gilt der Verschiebung dieses zusätzlichen Untertitels

nach oben. Sollte das technisch nicht umsetzbar sein, erscheinen die interlingualen Untertitel in der Mitte der Leinwand, oberhalb des eingefügten Textes (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:83).

Da das Zielpublikum damit rechnet, dass die Untertitel immer am unteren Bildschirmrand erscheinen, ist das Verrücken der Untertitel zu vermeiden. Sollten, wie eben erwähnt, Zwischentitel eingeblendet werden, die die Verschiebung des interlingualen Untertitels erfordern, sollten letztere Untertitel länger am Bildschirm bleiben, um den ZuseherInnen genügend Zeit zum Lesen beider Informationen zu geben. Es wäre auch eine Überlegung wert, die interlingualen Untertitel in diesem Fall etwas früher oder später einzublenden, sofern das die Synchronität nicht allzu sehr stört (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:83f).

3.4.2 Schriftart und Zeichenanzahl per Zeile

Heutzutage werden die meisten Untertitel in Weiß gehalten, gelegentlich auch in Gelb, vor allem bei Schwarz-Weiß-Filmen, um den Kontrast zwischen Bild und Text zu verstärken. Die Zeichen weisen fast immer schwarze Konturen auf. So sind sie auch vor einem hellen Hintergrund gut lesbar. Sollte die Leserlichkeit selbst mit Konturen nicht gewährleistet sein, kann der Text mit einem Kästchen hinterlegt werden, dessen Farbe in verschiedenen Grautönen bzw. halbtransparent eingestellt werden kann, je nachdem, ob das Bild hinter der Box verdeckt werden kann oder nicht. Schriftarten ohne Serifen werden bevorzugt (z. B.: Arial, Helvetica, Times New Roman), die Schriftgröße ist variabel (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:84).

Bei 35-mm-Filmen („Normalfilm“) sind allgemein gesehen 32-40 Zeichen zugelassen, Leerzeichen und Satzzeichen inbegriffen, bei 16-mm-Filmen („Schmalfilmformat“ meist für Dokumentationen und Low-Budget Produktionen verwendet) 24-27 Zeichen (vgl. Luyken 1991:43). Im Durchschnitt gelten 37 Zeichen als Standard, wobei einige AuftraggeberInnen bitten könnten, sich auf 33-35 Zeichen zu beschränken; andere lassen sogar 39-41 Zeichen zu. Eine Ausnahme bilden Filmfestspiele, bei denen sogar 43 Zeichen pro Zeile toleriert werden. Die Verbesserung der Projektorenqualität geht mit dem Anstieg der Zeichenanzahl einher; bei Videokassetten galten noch 33 bis 35 Zeichen als Norm, bei DVDs und heutigen Kinofilmen werden bis zu 40 Zeichen eingesetzt. Einige argumentieren, dass verschiedene Silben wie z. B. „mo“ und „li“ unterschiedlich viel Raum einnehmen und die Zeichen deswegen auch hinsichtlich darauf abgestimmt werden sollten. Grundsätzlich können natürlich auch mehr Zeilen eingefügt werden oder kleinere Buchstaben eingesetzt werden, aber bei all diesen Überlegungen darf das Ziel nicht aus dem Auge verloren werden, dass das Bild durch die Untertitel möglichst wenig verdeckt werden und der Text für das Publikum bestmöglich lesbar

sein sollte, um ihn schnell erfassen zu können und genug Zeit dafür zu haben, das Bild anzusehen (Díaz Cintas & Remael 2007:85)..

Bislang wurde die optimale Zeichenanzahl bei lateinischen Buchstaben erörtert, bei Zielgruppen, die ein anderes Alphabet verwenden, sollte allerdings bedacht werden, dass hier andere Standards gelten könnten. Diese sind im europäischen Raum gesehen ganz ähnlich, denn auch bei der kyrillischen, griechischen und arabischen Schrift kommen in etwa 34-36 Zeichen zum Einsatz. Im asiatischen Raum in Japan, Korea und China ist die Zeichenanzahl drastisch reduziert; es werden nicht mehr als 12-16 Zeichen in einer Zeile angezeigt (Díaz Cintas & Remael 2007:85).

Bezüglich einer Mindestanzahl von Zeichen stehen keine fixen Regeln fest, aber in der Praxis sind Untertitel mit weniger als vier oder fünf Zeichen äußerst selten. In diesen Fällen muss man die Überlegung anstellen, ob der Untertitel nicht mit dem Folgeuntertitel wiedergegeben werden könnte (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:85).

3.4.3 Zeitliche Beschränkungen

Die Ausstrahlung der Untertitel ist durch mehrere Faktoren zeitlich beschränkt; allen voran durch die Lesegeschwindigkeit des Zielpublikums. Laut Studien sollten zweizeilige Untertitel mit 60-70 Zeichen ungefähr 5-6 Sekunden ausgestrahlt werden. Dabei werden die Untertitel oft in weit unter 4 Sekunden gelesen, es darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass die ZuseherInnen auch das Geschehen beobachten wollen und Zeit brauchen, bis sie vom Text zum Bild und umgekehrt wechseln. Um das Lesen etwas zu erleichtern, ist es hilfreich zu wissen, dass je mehr Wörter in einer Zeile sind, das Auge umso kürzer bei einem Wort verweilt. Somit sind zweizeilige Untertitel zeiteffizienter (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:63f).

Die Lesegeschwindigkeit hängt aber auch stark vom Alter und Bildungsgrad der ZuschauerInnen ab. Ein hoher Prozentsatz der Kinobesucher ist zwischen 15-25 Jahre alt. Die heutige Jugend ist das Lesen von Texten auf Bildschirmen durch den hohen Internetkonsum gewohnt, außerdem sind ihre Fremdsprachenkenntnisse viel besser, als die ihrer Eltern, weshalb die Untertitel oft nur als Bestätigung zum Gehörten gelesen werden. Somit können die Untertitel schneller gesetzt werden (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:66f).

Die zeitliche Beschränkung der Untertitel hängt demnach auch mit dem übermittelnden Medium zusammen. Aus diesem Grund muss bedacht werden, dass im Gegensatz zum Kino das Fernsehen ein viel breiteres, gemischteres Publikum anspricht, weshalb die Lesegeschwindigkeit gemittelt werden muss und die Untertitel länger ausgestrahlt werden

müssen. Wieder im Gegensatz dazu ist die Schnelligkeit bei DVDs, denn hier haben die ZuseherInnen die Möglichkeit zurückzuspulen und den Untertitel erneut zu lesen, sollte er zu schnell verschwunden sein. Natürlich sollte das nicht zur Regel werden, sonst ist der Film nicht genießbar. Ein weiteres Argument, das häufig für schnellere Untertitel im Kino und auf DVDs angeführt wird lautet, dass die ZuschauerInnen aktiv den Film ausgewählt haben und daher vielleicht etwas vertrauter mit Untertiteln sind beziehungsweise sich mehr beim Zusehen und Lesen konzentrieren. Beim Fernsehen ist der Zugang der ZuseherInnen meistens eher passiv (vgl. Díaz & Remael 2007:96).

Ein weiterer besonders wichtiger Aspekt hinsichtlich der zeitlichen Beschränkungen ist das Timing. Die Untertitel müssen dem Rhythmus des Films folgen, die Geschwindigkeit der Sprache und Pausen nachempfinden.

Das Timing ist kein Vorgang reiner technischer Natur. Es ist mit der Ästhetik des Films eng verbunden. Beim Timing geht es nicht nur darum, die Untertitel an der richtigen Stelle einzusetzen, sondern eher darum, den Endtext in Titel unter Berücksichtigung und Einhaltung des Rhythmus und der Ästhetik des Films zu segmentieren. (Cedeño 2007:88)

Schlechtes Timing stiftet Verwirrung und kann einen ansonsten sehr guten Film für das Publikum ruinieren. Dabei müssen ästhetische, sprachliche und technische Elemente beachtet werden. Die ästhetischen Elemente beziehen sich auf den Rhythmus des Dialogs. Untertitel sollten den Sprachrhythmus nicht unterbrechen, denn das beeinträchtigt auch die Lesbarkeit. Stimmt das Gehörte zeitlich nicht mit dem Untertitel überein, kann das auch für diejenigen verwirrend sein, die der Fremdsprache nicht mächtig sind. Grundsätzlich sollte die Synchronität der beiden Kanäle oberste Priorität erhalten, indem Untertitel mit dem Sprachanfang einsetzen.

The golden rule for ideal spotting is that subtitles should keep temporal synchrony with the utterances. If possible, a subtitle should appear at the precise moment the person starts speaking, and should disappear when the person stops speaking. (Díaz Cintas & Remael 2007:88f)

Es gilt regelmäßig zu frühe oder zu späte Einblendzeiten zu vermeiden. Dadurch könnte der Inhalt zu früh preis gegeben werden und der Szene die Spannung genommen werden. Besondere Aufmerksamkeit ist bei schnellen Dialogen, beziehungsweise mehreren Stimmen geboten. In diesen Fällen ist ein genaues Timing essentiell, um den Text der richtigen Person zuordnen zu können. Dazu helfen der Kontext bei und die Trennung der Dialoge durch

Bindestriche. Stimmen aus dem Off, z. B. bei Telefonaten, können zusätzlich zur besseren Zuordnung zur Person kursiv gestaltet werden (vgl. Cedeño 2007:89ff). Die Synchronität spiegelt in hohem Maße die Qualität der Untertitelung wieder. Die Untertitel sollten nicht länger als eine Sekunde nach Sprechende am Bildschirm stehen, um nicht störend zu wirken. Sollte es die Textlänge anfordern kann jedoch in Einzelfällen der Untertitel ein paar Bilder vor Sprachansatz eingeblendet und einige Bilder nach Sprechende ausgeblendet werden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:90).

Unter den sprachlichen Elementen versteht Cedeño das Darstellen der Untertitel in logische Einheiten. Da das Zielpublikum jeden Untertitel nur einmal sieht, sollte der nächste Untertitel eine logische Nachfolge des vorherigen sein, sollte jemand den Faden verloren haben. Aus diesem Grund sollte der Text in Haupt- und Nebensätze gegliedert werden bzw. sollten Artikel und Adjektive immer mit dem Substantiv wiedergegeben werden (vgl. Cedeño 2007:89).

Bezüglich der technischen Elemente sollte immer die benötigte Zeit zum Lesen und die erlaubte Zeilenanzahl berücksichtigt werden. Die Standdauer hängt natürlich von der Textmenge ab, aber auch vom Medium, denn im Kino wird 30% weniger Zeit zum Lesen der Untertitel benötigt aufgrund der größeren Darstellung der Buchstaben (vgl. Cedeño 2007:90).

Bei den zeitlichen Kriterien sollten außerdem Filmschnitte beachtet werden. Wenn ein Untertitel über dem Schnitt steht, ist es nicht nur unästhetisch, es kann auch dazu führen, dass das Publikum denselben Text erneut liest.

The subtitle should leave the screen just before the cut occurs and a new subtitle spotted after the cut, which functions as a dividing frontier between subtitles. This recommendation is based in studies on eye movement that have shown that if a subtitle is kept on screen when there is a cut change, the viewer is led to believe that a change of subtitle has also taken place and starts re-reading the same onscreen text. (Díaz Cintas & Remael 2007:91)

Im schlimmsten Fall lesen die ZuseherInnen sogar die erste Hälfte des Untertitels zweimal, wobei für die zweite keine Zeit mehr bleibt. Dies gilt natürlich tunlichst zu vermeiden. Cedeño schlägt daher auch vor, Untertitel direkt mit dem Schnitt ein- und auszublenden. Dadurch wird noch dazu der „Flackereffekt“ vermieden, zu dem es kommt, wenn Untertitel und Bild nacheinander wechseln (2007:89). Es lässt sich nicht immer durchsetzen, dass der Untertitel mit dem Schnitt ausgeblendet wird, denn einige Untertitel würden deswegen zu kurz erscheinen. Harte Schnitte, die einen Orts- oder Zeitwechsel einführen, sollten dennoch auf jeden Fall eingehalten werden.

Dass Untertitel doppelt gelesen werden, muss nicht nur bei Schnitten vermieden werden, denn bei zu langer Ausstrahlung des Textes kann es jederzeit passieren, dass bei Erwartung des nächsten Untertitels der letzte nochmals gelesen wird. Aufgrund der Lesegeschwindigkeiten verschiedener Gruppen wurde berechnet, dass ein zweizeiliger Untertitel in sechs Sekunden gelesen werden kann, daher besagt die goldene Regel, dass die Ausstrahlung eines Untertitels diese Zeit nicht überschreiten sollte. Sollte die Gefahr bestehen, dass die ZuseherInnen den Text nicht in der maximalen Ausstrahlungszeit lesen können, sollte er auf zwei Untertitel aufgeteilt werden, sofern es die Satzlogik zulässt. Es können aber auch natürliche Pausen wie Atmen zum Anlass eines Untertitelwechsels genommen werden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:88f).

Bei kurzen Untertiteln sollte allerdings auch eine minimale Einblendzeit eingehalten werden. Ansonsten blitzt aus Sicht der ZuseherInnen etwas am Bildschirm auf, dass sie nicht rechtzeitig realisieren, nicht erkennen und nicht entziffern können und wahrscheinlich zu Frustration führt. Empfohlen wird eine Übertragung von ungefähr einer Sekunde, genauer gesagt mindestens 21-25 Bilder. Wenn ein Untertitel weniger Zeit zum Lesen benötigen würde, kann die Überlegung angestellt werden, ihn in den nächsten zu integrieren (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007:90).

Eine weitere zeitliche Einheit, die zum besseren Lesevergnügen beiträgt, ist die Pause zwischen zwei Untertiteln. Diese sollte mindestens 5-10 Bilder betragen, da das Auge ansonsten nicht merkt, dass ein neuer Untertitel erschienen ist. Viele Untertitelungsprogramme stellen diesen Abstand bereits automatisch ein (vgl. Cedeño 2007:90).

Wie es an den bisherigen Erläuterungen ersichtlich ist, müssen Untertitel sehr präzise gesetzt werden. Es müssen Zeitabstände zwischen den einzelnen Untertiteln bedacht werden, aber auch minimale und maximale Ausstrahlungszeiten des Textes. Das Timing muss genau stimmen, damit Untertitel möglichst mit dem Sprachansatz eingeblendet werden und dadurch die Synchronität und Rhythmus des Films wahrt. Für all das ist der Timecode ein unverzichtbares Arbeitsmittel. Dieser ist auf der Filmkopie, die TranslatorInnen für das Übersetzen erhalten, bereits eingespielt und zeigt fortlaufend, dargestellt durch acht Zahlen, die Stunden, Minuten, Sekunden und Bilder des Films an, wobei eine Filmsekunde aus 24 Bildern besteht. Mit Hilfe des Timecodes muss bei Bedarf eine bestimmte Stelle nicht mühselig gesucht werden und durch das Anzeigen der Filmbilder können die Untertitel exakt gesetzt werden (vgl. Cedeño 2007:89).

3.5 Untertitelungsstrategien

Im vorhergehenden Kapitel wurde gezeigt, dass bei der Untertitelung viele formale Einschränkungen zum Tragen kommen, die sich selbstverständlich auf die Übersetzung auswirken. Der translatorischen Tätigkeit geht immer ein Entscheidungsprozess voraus, so auch bei der Untertitelung (vgl. Levý 1967:117).

Die Besonderheit der Untertitelung liegt im Wechsel von der gesprochenen zur geschriebenen Sprache, die in den meisten Fällen eine Kürzung des Textes verlangt, da ein gesprochener Text schneller wahrgenommen werden kann als dieselbe Informationsmenge in geschriebener Form, vor allem in Kombination mit den formalen Einschränkungen, die mit der Untertitelung einhergehen. Daher liegt die wichtigste Entscheidung darin zu eruieren, was gekürzt oder sogar ausgelassen werden soll. Dazu muss in erster Linie der Skopos der Übersetzung und das Zielpublikum des Zieltextes untersucht werden (vgl. Kovačič 1996:299). Jedes Fernsehprogramm bzw. Film hat seine Besonderheit, auf die besonders Acht gegeben werden muss und bei der Übersetzung nicht zu kurz kommen darf. Bei einer Komödie werden TranslatorInnen den Fokus auf die Erhaltung der Wortspiele und der Pointe legen, bei einer historischen Dokumentation muss möglichst viel an Information erhalten bleiben (vgl. Kovačič 1996:299).

Das Zielpublikum ist ausschlaggebend für die anzuwendenden Strategien, allein was die Lesegeschwindigkeit betrifft. Bei einer Sendung für ein besonders junges oder ein älteres Publikum muss die Einblendzeit der Untertitel an ihre Lesegeschwindigkeit angepasst werden, weshalb es gegebenenfalls vermehrt zu Kürzungen im Text kommen dürfte. Wenn das Zielpublikum in der Fassung der Untertitel nicht genug Beachtung findet, kann ein ansonsten sehr gut übersetzter Film absolut erfolglos sein. Einfache prägnante Untertitel sind selbst für ein sehr gebildetes Publikum oft angenehmer zu lesen, als wunderschöne Formulierungen, denen sie aus Zeitnot nicht folgen oder diese erfassen können (vgl. Kovačič 1996:300). Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die ZuseherInnen auch dem Bild und dem Soundtrack ihre Aufmerksamkeit schenken wollen, infolge dessen könnten sie bei komplex verfassten Untertiteln sogar den Faden der Handlung verlieren. Um den Untertiteln besser folgen zu können, ist es daher immens hilfreich die Syntax und das Vokabular zu vereinfachen und die Untertitel in logische Einheiten zu unterteilen (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:88ff). Genauso wie zu komplexe Formulierungen zu verwenden hat es ebenso wenig Sinn z. B. ein Live-Interview, bei dem die Befragten sich oft wiederholen und meistens keine vollständigen Sätze verwenden, genau zu übersetzen. Viel wichtiger wäre es hier den Sinn des Gesagten wiederzugeben unter

Auslassung von Füllwörtern, aber der Wiedergabe der mitschwingenden Intention dieser, da sie sinnverändernd wirken können (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:87).

Sobald die wichtigen zwei Fragen nach Genre und Zielpublikum des Films beantwortet sind, gibt es keinen allgemeinen Leitfaden mehr, dessen Befolgung zu einer gelungenen Übersetzung führt. Werden TranslatorInnen gefragt, können sie nicht sagen, dass sie sich bewusst für die eine oder andere Strategie bei der Untertitelung entscheiden (vgl. Kovačič 1996:298). Ihre translatorischen Entscheidungen beruhen eher auf dem Kontext bzw. der Wichtigkeit, die sie einer bestimmten Information zuordnen. Je nachdem wird die irrelevante Information gelöscht und die relevante umformuliert (vgl. Díaz Cintas 2007:146). Umformulierungen sind in den meisten Fällen nötig, um den starren formalen Kriterien Folge zu leisten. Zum Glück hilft das Bild jedoch dabei die Kohärenz zu wahren.

Laut Gottlieb liegt der Schlüssel zum erfolgreichen Untertiteln darin, jedes Filmsegment auf seinen stilistischen und semantischen Wert zu untersuchen. Aus seiner Erfahrung heraus formuliert er folgende 10 Strategien, die seiner Meinung nach alle professionellen UntertitlerInnen bewusst oder unbewusst anwenden:

- 1) Expansion
- 2) Paraphrase
- 3) Transfer
- 4) Imitation
- 5) Transcription
- 6) Dislocation
- 7) Condensation
- 8) Decimation
- 9) Deletion
- 10) Resignation

Gottlieb 1997:75

Die Strategien 1-4 und 10 treffen auch auf andere Arten der Übersetzung zu, da es in jedem Kontext nötig sein kann eine (kulturspezifische) Erklärung hinzuzufügen (expansion), einen Ausdruck mangels einer äquivalenten Bezeichnung zu umschreiben (paraphrase) und auch das schlimmste Übel kann in jedem Auftrag lauern, nämlich, dass keine zufriedenstellende Übersetzung gefunden wird und somit ein Teil des Originals verloren geht (resignation). Die Strategien von 5-9 finden nur bei der multimedialen Translation Verwendung, wobei die von Gottlieb unter Punkt 7) Condensation angeführte Strategie als die Hauptstrategie der Untertitelung genannt wird. Dabei handelt es sich um die Zusammenfassung oder besser gesagt

Verdichtung des gesprochenen Textes, um ihn im Untertitel unterbringen zu können. Viele KritikerInnen der Untertitelung bemängeln eben diese Technik, wobei es sich wahrscheinlich um ein Missverständnis der Vorgehensweise handelt (vgl. Gottlieb 1997:76). Gottlieb argumentiert folgendermaßen:

[...] many critics confuse quantitative reduction (of the number of words etc.) with semantic reduction. However, in a condensation – as opposed to a decimation – the subtitle does convey the meaning and most of the stylistic content of the original. Normally, the implied in a condensation is the loss of redundant oral language features – especially when dealing with spontaneous speech, as found in interviews etc. (Gottlieb 1997:76)

Ein wirklicher Verlust besteht nur, wenn z. B. bei einem schnellen Dialog zur Verständlichkeit Teile ausgelassen werden müssen (decimation) oder gar gelöscht werden (deletion). Meistens gelingt es allerdings im Einklang mit Bild und Ton die Originalnachricht zu erhalten. Ivarsson & Carroll erwähnen unter der Bezeichnung omission noch eine weitere Strategie. In einigen Fällen ist es schwer den Text vollständig zusammengefasst wiederzugeben, daher bietet es sich an Teile des Textes auszulassen, wie einfache Grußformeln, Namen oder andere Ausrufe. Oft wirkt die Auslassung von Einzelheiten weniger störend für Leute, die das Original verstehen (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:86).

3.6 Filmuntertitel abseits des Dialogs

In den vorigen Kapiteln wurde die wissenschaftliche Grundlage der Untertitelung niedergelegt, auf Spezifika und Schwierigkeiten der Übersetzungstechnik eingegangen, Strategien besprochen; aber all dies geschah mit dem Hauptaugenmerk auf den Filmdialog. Das eigentliche Thema dieser Masterarbeit findet im wissenschaftlichen Diskurs nur kurz Erwähnung. Auf die Frage, was abseits des Dialogs untertitelt werden sollte und welche Aspekte dabei bedacht werden sollten, gehen nur wenige ein. Grund dafür könnte sein, dass sich diese Frage aufgrund der wenigen Beispiele in Filmen nicht oft genug stellt bzw. dass sich die Entscheidung, ob etwas untertitelt werden soll oder nicht, wegen der strengen zeitlichen und räumlichen Beschränkungen ohnehin meist erübrigt, indem im Zweifelsfall dem Dialog der Vortritt gelassen wird. Die These dieser Arbeit geht davon aus, dass Texte abseits des Dialogs skoposadäquat untertitelt werden müssen und sich daher keine klaren Regeln für den Umgang mit Untertiteln abseits des Dialogs festlegen lassen, sondern nur Richtlinien, da die

Entscheidung, ob Untertiteln oder nicht, mit vielen verschiedenen Faktoren verknüpft ist und so von Fall zu Fall ein individueller Weg eingeschlagen werden muss. Es ist wichtig, sich dabei nicht bloß auf ein Gefühl verlassen zu müssen, sondern die Textstelle zu analysieren und nach bestimmten Gesichtspunkten eine fundierte Entscheidung zu treffen. Um diese These zu überprüfen werden in den anschließenden Kapiteln möglichst viele unterschiedliche Beispiele aus drei Filmen verschiedener Genres besprochen. Als Grundlage der Analyse sollen natürlich auch in dieser Hinsicht die Überlegungen und Erfahrungen derer TranslationswissenschaftlerInnen dienen, die sich mit diesem Gebiet auseinandergesetzt haben.

3.6.1 Text auf der Leinwand

Wenn von Untertiteln abseits des Dialogs die Rede ist, wird eine Unterscheidung zwischen *text on screen*, also Text auf der Leinwand und Liedern getroffen, da bei der Übersetzung ganz andere Aspekte behandelt werden müssen.

Díaz Cintas nennt Texte auf der Leinwand allgemein *inserts* (vgl. Díaz Cintas 2007:60), Ivarsson & Carroll unterteilen diese nochmals in *displays* und *captions*. Unter *displays* verstehen sie Texte z. B. in Form einer Schlagzeile, Graffiti, Plakate, Briefe, Schilder, die in einer Filmszene sichtbar sind und zur Handlung beitragen (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:97). *Captions* hingegen sind Texte, die im Nachhinein zum Film hinzugefügt werden. Oft handelt es sich dabei um eine Einschaltung, die Information über den Ort des Geschehens gibt z. B. bei einem Szenenwechsel, oder den Namen, Titel oder sogar Beruf der gezeigten Person bekannt gibt, wie es häufig bei Interviews oder Dokumentarfilmen vorkommt (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:97).

Diese Unterscheidung ist wichtig, weil sie Einfluss auf die Übersetzung haben kann. Einige Programme erlauben es diese *displays* und *captions* auszutauschen und somit im Originalbild die Übersetzung zu präsentieren. Ivarsson & Carroll können nur empfehlen Letzteres zu ersetzen und auch nur, wenn die Lesezeit zu gering ist, um beides zu lesen. Vor allem sollte schon im Vorhinein skoposadäquat entschieden werden, ob eine Übersetzung nötig ist.

[...] there is probably no need, at least in Europe, to translate notices like “Miami, le octobre 1989” or “No parking” if it can be assumed, that such information will be understood.

(Ivarsson & Carroll 1998:97)

Wichtig ist es dabei stets das Wissen des Zielpublikums zu bedenken. Angenommen das Programm richtet sich an eher ältere Leute, bietet es sich an captions zu ersetzen, da in diesen Fällen eine längere Lesezeit benötigt wird. Bei jungen ZuseherInnen muss dies, zumindest aus Zeitgründen, nicht so oft gemacht werden und mit englischen Begriffen sind sie vermutlich auch vertrauter. Als Richtschnur kann gesagt werden, sollte es durch die Untertitelung zu einem positiven Feedback-Effekt kommen, muss der Text auf der Leinwand nicht untertitelt werden.

Der Feedback-Effekt wird in der Literatur meist zu den Nachteilen der Untertitelung gezählt, denn kaum eine Übersetzung wird seinem Original gleichzeitig gegenübergestellt, sodass dieser Effekt zu merken wäre. Er macht die Übersetzung verwundbar, denn ein Publikum, das der Ausgangssprache ansatzweise mächtig ist, erkennt sofort, wenn ein Wortspiel oder eine besonders gelungene Wendung nicht Eins-zu-eins in die Fremdsprache umgesetzt werden konnte und stempelt den Untertitel meist als schlechte Übersetzung ab (vgl. Gottlieb 1997:74). Aber auch ZuseherInnen ohne spezifischer Fremdsprachenkenntnisse könnten das Gefühl haben etwas zu verstehen, wenn sie ein vertraut klingendes Wort aus dem Dialog heraushören, und suchen zur Bestätigung aktiv im Untertitel danach. Finden sie das Wort nicht, könnte der Eindruck entstehen, etwas wäre ausgelassen worden. Es empfiehlt sich daher diese lexikalischen Einheiten in den übersetzten Text hineinzunehmen (vgl. Díaz Cintas 2009^a:56). Der Feedback-Effekt kann, was die Untertitel abseits des Dialogs angeht, allerdings als Chance gesehen werden. Wird ein sprachverwandtes Wort visuell, also in Schrift dargestellt, kann es das Publikum mit höherer Sicherheit als „richtig verstanden“ interpretieren und somit kann ein separater Untertitel ausgelassen werden, um Zeit zu sparen.

In der Einleitung des Kapitels wurde erwähnt, dass in vielen Fällen die Entscheidung leicht fällt, ob etwas abseits des Dialogs untertitelt werden soll. Ein Grund dafür ist folgender Grundsatz: „Subtitles always give priority to dialogue over written text or songs [...], although they must try to cover any relevant information rendered visually.“ (Díaz Cintas zit. Delabastita In: Díaz Cintas 2007:60) Wie in den vorigen Kapiteln dargestellt, kann bereits die Wiedergabe des Dialogs zur Herausforderung werden, auch wenn den TranslatorInnen verschiedene Strategien zur Verfügung stehen. Es ist daher durchaus möglich, dass der Text auf der Leinwand aus zeitlichen oder räumlichen Gründen nicht untertitelt werden kann. In einigen Fällen ist es jedoch nicht nötig, zwischen Dialog und Text zu wählen, wenn der visuelle und auditive Kanal aufeinandertreffen. Dies geschieht beispielsweise, wenn die Zeitung oder der Brief, der im Bild in Großaufnahme eindeutig zum Mitlesen dargestellt wird, laut für die Anwesenden oder zumindest mit einer inneren Stimme vorgelesen wird. In diesen Fällen liegt der Fokus für

gewöhnlich gänzlich auf diesem Text und kann und muss natürlich auch untertitelt werden (Díaz Cintas 2007:60).

Sollte ein Text auf der Leinwand erscheinen, der für die Handlung wichtig ist und nebenbei der Dialog laufen, ist es trotzdem unerlässlich eine Übersetzung zur Verfügung zu stellen, auch auf die Gefahr hin, dass das Publikum den Untertitel nicht rechtzeitig lesen kann. Da die untere Leiste vom Untertitel des Dialogs besetzt ist, kann die Übersetzung des Textes am oberen Rand eingesetzt werden, allerdings möglichst einzeilig, um das Bild nicht zu sehr zu verdecken (vgl. Díaz Cintas 2007:60). Wichtig ist darauf zu achten, dass diese Untertitel synchron mit dem Original ein- und ausgeblendet werden, so wie beim Dialog auf den Sprechereinsatz und -wechsel geachtet wird. Der Text sollte nicht nur lexikalisch dem Original ähneln, um keinen negativen Feedback-Effekt zu erzeugen, sondern auch visuell angeglichen werden, so empfiehlt es sich im Falle von Plakaten Blockbuchstaben zu verwenden, bei Briefen wiederum Kursivschrift (vgl. Ivarsson & Carroll 1998:97). Somit wird den ZuseherInnen eine leichtere Zuordnung ermöglicht.

Zu Texten auf der Leinwand wird nichts weiter in der Fachliteratur angemerkt. Liedern im Film wird mehr Aufmerksamkeit geschenkt, da es sich bei der Untertitelung der Liedtexte um eine komplexere Entscheidung handelt, bei der mehr Faktoren mitspielen als bei Texten auf der Leinwand. Was beide Fälle gemeinsam haben ist der Fakt, dass weiterhin die Untertitelung des Dialogs oberste Priorität genießt. Aber das Fehlen des Dialogs allein reicht nicht als Argument aus, den Liedtext als Untertitel wiederzugeben, denn auch in dieser Hinsicht sollte von Fall zu Fall der Skopos des Liedes, also die Funktion in der jeweiligen Szene, untersucht werden. Weshalb Filmmusik verwendet wird und welche Rolle sie im Film einnimmt, geht aus der Geschichte des Films hervor. Die Entwicklung der Filmmusik hängt eng mit der des Films allgemein zusammen, denn sie nahm ihre Anfänge bereits in der Zeit der Stummfilme.

3.6.2 Geschichte und Definition der Filmmusik

Der Begriff Stummfilm mag etwas in die Irre führen, denn es gab damals zwar noch keine technischen Möglichkeiten eine Tonspur im Film zu integrieren, was jedoch nicht bedeutet, dass die Filme stumm vorgeführt wurden. Statt über die uns heute bekannten Lautsprecher ertönte die Musik in dieser Zeit noch live vor Ort; meistens spielte ein Pianist, aber wie der Film am Popularität dazugewann, wurde der musikalischen Begleitung immer mehr Bedeutung zugewiesen und so wurde in großen Theatern die Live-Musik sogar von Orchestern dargeboten (vgl. Larsen 2007:7). Dass Musik schon im Stummfilm eine wichtige Rolle innehatte, bestätigt das folgende Zitat:

Allowing the picture to be screened in silence is an unforgivable offense that calls for the severest censure.
No picture should begin in silence under any conditions. (Cooke zit. Beynon aus 1921 In: Cooke 2010:1)

Der Musikeinsatz war in bestimmter Hinsicht unerlässlich, um eine angenehme Unterhaltung bieten zu können, aus Gründen, die heute teilweise nicht mehr zutreffen mögen. Einerseits sollte die Musik die Stille füllen, mangels eines hörbaren Dialogs, andererseits sollte sie den Lärm des Projektors übertönen. Sie intensivierte nicht nur die emotionale Stimmung, die im Film gespielt wurde, wozu sie natürlich auch heute noch eingesetzt wird, sondern sorgte auch für eine beruhigende Atmosphäre, denn damals galt es noch als sehr ungewohnt und vielleicht gar angsteinflößend der Unterhaltung willen in einem dunklen Raum eingesperrt zu sein (vgl. Cooke 2010:5f). Laut Lissa sollte die Musik „dabei helfen, daß der Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf die dargestellte fiktive Welt konzentrierte“ (1965:100). Diesen Effekt der Musik im Kino genießen auch heute die ZuseherInnen, denn es gilt nach wie vor als unhöflich und unerwünscht sich während des Films mit der Begleitperson zu unterhalten. Allerdings gab es eine Ausnahme, aufgrund dessen sich das Publikum nicht ganz so passiv verhalten musste, wie wir es kennen. Es war nämlich nicht ungewöhnlich, dass die ZuschauerInnen die Lieder mitsangen, deren Texte oft als Zwischentitel eingeblendet wurden (vgl. Larsen 2007:17).

Musik wurde demnach aus verschiedenen Gründen eingesetzt, aber auch unter anderem deshalb, weil komplette Stille nun mal nicht der Realität entspricht (vgl. Cooke 2010:3). Besonders in diesem Punkt spielten die technischen Errungenschaften eine große Rolle beginnend mit der Entstehung des Tonfilms und später der Einführung des Dolby Systems in 1977, denn sie ermöglichten Musik gezielt einzusetzen.

Der Begriff Filmmusik ist etwas schwammig, denn im Prinzip kann „alles“ darunter verstanden werden von verschiedenen Musikgattungen, Genres und Kompositionsstilen über Geräusche, Töne und Klänge. Bei der näheren Betrachtung der Tonspur eines Filmes wird ersichtlich, dass sie sich in drei Komponenten gliedert:

- Stimmen
- Soundeffekte
- Musik

Die drei Spuren müssen gemischt und ausgeglichen werden, damit die Akzente an der richtigen Stelle gesetzt werden und so den gewünschten Effekt erzielen (vgl. Knowles Marshall 1988). Bei der Synchronisation eines Films wird eine vierte Tonspur hinzugefügt. Unter dem Stimmenanteil der Tonspur ist größtenteils der Dialog zu verstehen, der selbstverständlich Untertitelt werden muss, aber auch Stimmen aus dem Hintergrund und jegliche andere Laute, die die SchauspielerInnen selbst produzieren.

Bezüglich der Soundeffekte werden synchrone von asynchronen unterschieden. Synchrone Soundeffekte werden hinzugefügt, um das Geschehen auf der Leinwand realer erscheinen zu lassen. Wird jemand im Bild gezeigt, der Klavier spielt, so wird synchron Klaviermusik eingespielt. Wäre dem nicht so, würde es den ZuseherInnen auffallen, dass etwas ungewöhnlich ist. Der bestimmte Einsatz des Soundeffektes kann einer Situation aber auch mehr Bedeutung verleihen, indem die Lautstärke angehoben wird. Angenommen jemand zerbricht in Folge eines Streitgespräches eine Vase, kann durch die Lautstärke des Klirrens der Vase die Intensität der Wut ausgedrückt werden. Asynchrone Soundeffekte werden wiederum eingesetzt, um eine bestimmte Atmosphäre zu kreieren. Sie werden nicht mit dem, was im Film gezeigt wird abgestimmt, sondern sollen im Unterbewusstsein eine emotionale Nuance erwecken, z. B. wird mit Vogelgezwitscher in einer Szene, die am Tag in einem hellen Park spielt eine angenehme ruhige Atmosphäre assoziiert (vgl. Knowles Marshall 1988). Die Untertitelung der Soundeffekte ist für Hörgeschädigte unerlässlich, da eine wichtige Komponente des Films dabei verloren ginge.

Es werden vier verschiedene Arten der Verwendung von Musik unterschieden:

1. Musikfilme: hier liegt der Fokus auf der Musik (z. B. Filmmusical, Animationsfilm) (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:39).
2. Hintergrundmusik: wird oft direkt für den Film komponiert und beinhaltet keinen Text. Als berühmt gilt die Hintergrundmusik für „Herr der Ringe“, „Star Wars“ oder „Harry Potter“. Verschiedene Ableitungen der Musik werden eingesetzt und ausgeblendet, um die Spannung oder andere Emotionen zu verstärken (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:39).

3. Popmusik: es können ganze Popalben für die Hintergrundmusik herangezogen werden, unter anderem auch aus dem Grund, um dadurch auf eine bestimmte Zeit hinzuweisen. Ganz besonders bei Rückblenden werden bekannte Poplieder eingesetzt, damit die ZuseherInnen indirekt die Zeit, die dargestellt werden soll, einschätzen können. Manchmal werden eigene Poplieder für Filme komponiert, die in einer Schlüsselszene eingespielt werden. Eines der berühmtesten Beispiele, das wohl den größten Erfolg eingebracht hat, ist das von Celine Dion gesungene Lied „My heart will go on“ aus „Titanic“ (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:39 und Díaz Cintas 2007:208).

4. „Quelle der Musik“: hierunter wird Musik verstanden, die z. B. im Hintergrund aus dem Fernseher oder Radio ertönt. Es kann aber auch ein Lied gemeint sein, das der/die Schauspieler/in pfeift (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:39).

Larsen fasst die Bedeutung der Filmmusik mit seinem Statement kurz zusammen: “Film music is functional music” (Larsen 2007:41). Bei der Entscheidung, ob der Liedtext untertitelt werden soll, hilft zu wissen, welche Funktion die Musik in der Szene hat. Larsen teilt die Funktion der Filmmusik in drei Hauptkategorien:

1. Formale Funktion: Die Musik wird mit dem Kontext abgestimmt und verleiht dem Film eine narrative Struktur. „With the aid of its own structure, the music structures the events on screen, separates them from each other or links them, points out connections and transitions, closes sections off and opens new ones” (Larsen 2007:208).

2. Narrative Funktion: Zeit und Ort des Geschehens werden nicht immer explizit angesprochen, bestimmte, oft klischeehafte, Lieder erwecken im Publikum gewollt Assoziationen, sodass sie von selbst erkennen, wo und wann der Film spielt (z. B. denken die meisten beim Erklängen des Donauwalzer an Wien). Musik kann aber auch die Intensität des Geschehens unterstreichen oder die Absicht einer Handlung klarstellen (vgl. Larsen 2007:210). „[Music] restates in a language of its own, certain tendencies, or meanings of the picture it accompanies” (Kracauer 1997:139).

3. Emotionale Funktion: Die Hauptaufgabe der Musik in dieser Hinsicht besteht darin, durch das Schauspiel oder den Dialog bereits angedeutete Emotionen zu verstärken. Die gewählte Musik kann aber auch ein Vorbote einer Stimmung sein, die durch das Bild noch nicht erkennbar ist, z. B. wenn zwei Liebende nach einem Streit aufeinandertreffen, deutet bereits die Musik auf das erwartete Happy End hin, bevor es visuell bestätigt wird (vgl. Larsen 2007:212).

Eine ganz allgemeine Definition der Filmmusik ist nicht möglich, da sie sich nicht einfach kategorisieren lässt. Sie wird aus vielen verschiedenen Blickwinkeln untersucht und dementsprechend vielfach unterteilt bezüglich Faktoren, auf die hier nicht näher eingegangen

wird, wie genauere Unterscheidungen bezüglich dem Einsatz der Musik – wer hört sie, woher kommt sie – z. B. diegetische und nicht diegetische Musik (vgl. Cooke 2010:9) und Bildton-Fremdton (Bullerjahn 2001:19ff). Diese Differenzierungen sind für diese Arbeit nicht relevant, da die Entscheidung über die Untertitelung des Liedes hauptsächlich mit der Funktion und dem Inhalt des Textes zusammenhängt und weniger damit, wo die Musik gespielt wird und von wem sie gehört wird. Für unsere Zwecke eignet sich daher die Definition von Kreuzer Anselm gut:

Filmmusik ist Musik, die mit der Absicht im Film eingesetzt wird, die Gesamtintention des Films zu unterstützen und zum Erleben des Films beizutragen. Sie ist auf dem Filmstreifen in kodierter Form manifestiert, erklingt bei der Filmvorführung und besteht in Form einer Vorstellung beim Produzenten. Unerheblich ist, ob die Musik ursprünglich für den Film komponiert wurde. Auch Musik, die vom Produzenten für den Film aus bestehendem Repertoire ausgewählt wurde, ist in diesem Sinne Filmmusik. (Kreuzer 2009:18)

3.6.3 Untertitelung von Filmmusik

Die Translationswissenschaft beschäftigte sich lange nicht mit der Übersetzung von Liedern und in den Anfängen lag das Hauptaugenmerk allein auf der Textübersetzung. Snell-Hornby war unter den Ersten, die Wert auf die Kriterien Spielbarkeit, Sprechbarkeit Atembarkeit und Singbarkeit legte (vgl. Snell-Hornby 2007:111ff). Die Untersuchungen wurden zuerst an Opern ausgeführt und es wurden singbare Übersetzungen angefertigt, bis Übertitel populär wurden (vgl. Bosseaux 2011:184). Anreiz dafür war nicht der wirtschaftliche Faktor allein, sondern ebenso das Bestreben die Oper für eine breitere Masse zugänglich zu machen. So galten laut Mateo Übertitel als publikumsfreundliche informative Quelle, Vinkunkken argumentierte hingegen, dass es nicht ausreichte rein den textlichen Inhalt für die Übertitel zu übersetzen, die ganze Darbietung müsse dazu in Betracht gezogen werden (vgl. Bosseaux 2011:192). Diese Überlegung wurde im Späteren nicht nur in Bezug auf Opern angestellt, sondern allgemein bei der Musikuntertitelung.

Wie bei der Filmübersetzung bieten sich bei der Übersetzung von Liedern die Methoden der Synchronisation und der Untertitelung an, und sogar Mischformen. Welche Methode bevorzugt wird, hängt teilweise mit dem Filmgenre zusammen. Wie bereits erwähnt werden bei Opern beide Verfahren angewandt und obwohl sie hauptsächlich auf der Bühne aufgeführt werden, werden neben den Übertiteln vermehrt Untertitel erstellt, da die Aufführungen zunehmend auf DVD erhältlich sind (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:30). Musicals werden ebenfalls eher mit der Bühne verbunden, allerdings gibt es viele berühmte Verfilmungen, bei

der die Entscheidung der Übersetzungsmethode zu Tragen kommt. Bei diesem Genre handelt es sich um eine Mischung aus Schauspielerei, Dialog, Gesang und Tanz bei der die Lieder eng mit dem Filmgeschehen verwoben sind und somit unbedingt übersetzt werden müssen. Der Film kann vollständig synchronisiert oder Untertitelt sein; bei der synchronisierten Version werden die Lieder selbst aber nicht in allen Fällen mitsynchronisiert, sondern entweder Untertitelt oder unberührt belassen. Dies ist vor allem bei Musicals der Fall, bei denen die Musik bereits sehr bekannt ist, wie bei den Musicals „Mamma Mia“ oder „Hair“ (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:33). Poplieder in Spielfilmen, werden in der Regel ebenfalls nicht übersetzt, vor allem, wenn sie aus dem Englischen stammen, da anzunehmen ist, dass sie ohnehin bekannt sind; vereinzelt kommt es aber vor, dass Untertitel mit dem Originaltext eingesetzt werden (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:40 und Ivarsson 1992:121). Bei Animations- und Zeichentrickfilmen sind die Liedtexte für gewöhnlich ebenso mit dem Inhalt verwoben und werden synchronisiert, da Untertitel für das aus größtenteils Kindern bestehende Zielpublikum nicht geeignet sind. Besonders bei Disney wird viel Wert auf die Übersetzung der Lieder gelegt und feiern große Erfolge (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:36f). Die Hintergrundmusik kann in vielen Fällen vernachlässigt werden, da sie selten Text beinhaltet. Sollte jedoch ein Fragment von einem Lied z. B. aus dem Radio ertönen bei dem der Text noch dazu gut hörbar ist, sollte dieser Untertitelt werden, selbst wenn damit kulturspezifische Informationen mitschwingen, die im Untertitel nicht vermittelt werden können (vgl. Gottlieb 1997: 114).

Unabhängig vom Genre empfiehlt Ivarsson: “Song lyrics should be translated when they have a bearing on the story or illustrate the content of the film or programme” (Ivarsson 1992:119). Nun kann gesagt werden, dass sich die Untertitelung von Liedtexten nicht gravierend von der des Dialogs unterscheidet, schließlich muss in beiden Fällen der Originaltext komprimiert werden, um für die ZuseherInnen leserlich zu sein (vgl. Buffagni & Garzelli 2012:42f). Von einer guten Liedübersetzung wird aber zusätzlich erwartet, dass sie einen Rhythmus hat und zur Musik passt (vgl. Bosseaux 2011:186). Peter Low definierte, inspiriert von der Skopos Theorie, das *Pentathlon Prinzip* für die Übersetzung von Popmusik, wobei es erstrebenswert ist die fünf Kriterien des Prinzips auch bei der Untertitelung von Filmmusik zu befolgen, nämlich „singability, sense, naturalness, rhythm and rhyme“ (Low 2005:191ff). Ivarsson fordert von einer Lieduntertitelung, dass der Text singbar ist, deswegen legt er auf den Rhythmus größeren Wert als auf den Reim, denn Reime werden nur wahrgenommen, wenn sie im selben Untertitel vorkommen oder dreimal wiederholt werden. Ansonsten blieben sie mit hoher Wahrscheinlichkeit unbemerkt (vgl. Ivarsson 1992:119f). Versteifen sich

ÜbersetzerInnen daher auf die Einhaltung des Reimschemas, wirkt die Übersetzung bald unnatürlich und der Sinn wird möglicherweise zudem verzerrt.

Allgemein gesehen ist die Übersetzung der Filmmusik freier als die des Dialogs. Manchmal kann es ausreichend sein nur einen Teil des Liedtextes wiederzugeben und der Refrain muss nicht gezwungenermaßen wiederholt werden (vgl. Ivarsson 1992:119). Wird ein Lied sehr schnell gesungen, sollte besser die Textmenge drastisch gekürzt werden und somit eine leserliche Übersetzung geboten werden der dem Rhythmus folgt, als den gesamten Text zu übersetzen, von dem das Publikum nur sehr wenig mitlesen kann. Die Darstellung des Untertitels kann ebenfalls freier gestaltet werden, in dem der Text zentral eingeblendet wird oder eventuell mit versetzten Zeilen. Es empfiehlt sich den Untertitel aber auch anders zu kennzeichnen, damit er nicht mit dem Text des Dialogs verwechselt wird, indem er z. B. kursiv gesetzt wird (vgl. Ivarsson 1992:120). Eine Schwierigkeit besteht in der Einblendzeit des Untertitels, da er manchmal länger am Bildschirm stehen muss, als zum Lesen notwendig wäre, um dem Rhythmus des Liedes zu folgen (vgl. Díaz Cintas 2007:128). Hin und wieder verlangen die AuftraggeberInnen keine Übersetzung der Lieder, weil sie vielleicht nicht in der Dialogliste enthalten sind (vgl. Díaz Cintas 2007:208), es empfiehlt sich trotzdem immer einen eigenen Eindruck zu gewinnen und so den Auftrag zu verhandeln. Sollte der Liedtext nicht in der Dialogliste enthalten sein, können bereits vorhandene Übersetzungen aus dem Internet zur Hilfe herangezogen werden, sofern diese nicht zu frei übersetzt sind (vgl. Ivarsson 1992:121).

Obwohl Untertitel für Gehörlose in dieser Arbeit nur am Rande erwähnt werden, sollte darauf hingewiesen werden, dass die Übersetzung von Liedern auch in dieser Kategorie der Untertitelung nicht vernachlässigt werden darf. Es sollte nicht angenommen werden, dass sie keinen Zweck erfüllen würden, weil sie ohnehin keinen Begriff von Musik hätten, denn Untersuchungen haben ergeben, dass, wenn auch keine Melodie gehört wird, so haben Gehörlose sehr wohl ein Verständnis für Rhythmus, wodurch sie zu 50% der Musik Zugang haben. Außerdem kann beim Lesen eines untertitelten Liedes sogar die Erinnerung an Musik in jemandem geweckt werden. Idealerweise sollte daher im Untertitel  oder  den Musikeinsatz kennzeichnen und zumindest eine kurze Information zur Art und Funktion der Musik geben. Sollten diese Zeichen nicht im Untertitelungsprogrammen enthalten sein, kann es durch # ersetzt werden. Ein Beispieluntertitel könnte daher lauten # *beruhigende klassische Musik im Hintergrund* (vgl. Neves 2010:123-129).

4. Szabadság, szerelem

Szabadság, szerelem ist ein Spielfilm aus dem Jahre 2006, der drei Themen miteinander verbindet: den ungarischen Volksaufstand in 1956, die Olympiade in Melbourne und eine Liebesgeschichte zwischen den zwei Hauptfiguren, wodurch eine Verbindung zwischen den zwei Ereignissen geschaffen wird.

Initiiert wurde die Verfilmung von dem in 1956 in die USA emigrierten Andrew G. Vajna, der dort bereits große Erfolge gefeiert hatte mit Filmen wie *Terminator 3 – Rebellion der Maschinen*, *Total Recall – Die totale Erinnerung* und *Stirb langsam – Jetzt erst recht* (vgl. ^awww.imdb.com). Beim Drehbuchautor handelt es sich ebenfalls um einen ungarischen Emigranten, Joe Eszterhas, bekannt für die Filme *Basic Instinct* und *Flashdance* (vgl. ^bwww.imdb.com). Die Regie wurde von Krisztina Goda geführt, die 2005 einen Erfolg mit dem Film *Csak szex és más semmi* (englischer Titel: *Just sex*) landete (vgl. ^awww.port.hu).

Die ungarische Premiere wurde gezielt auf den 23. Oktober 2006 gesetzt, dem zehnten Jahrestag des Aufstandes. Der Tag der Erstausstrahlung ging mit Rekord-Besucherzahlen einher. Allein am ersten Tag wurden 29.525 Kinokarten gelöst. Insgesamt sahen den Film seither über 400.000 ZuschauerInnen in ungarischen Kinos (vgl. www.opont.hu). Der Erfolg ist einerseits dem interessanten und hochaktuellen Thema zu verdanken, andererseits der für ungarische Verhältnisse ungewohnt actionreichen Umsetzung.

Der Film sorgte auch im Ausland für Aufsehen. Am 06. Dezember wurde er in den USA zum ersten Mal ausgestrahlt (vgl. de.wikipedia.org) und am 10. Februar feierte er auf der Berlinale im Rahmen der Kategorie *Berlinale Special* seine internationale Premiere (vgl. Lemerrier 2007). Am 29. Oktober 2006 bekam der Film außerdem die besondere Ehre erwiesen, im Weißen Haus vorgeführt zu werden (vgl. georgewbush-whitehouse.archives.gov).

Die Filmkritiken zu *Children of Glory*, unter welchem Titel der Film im Ausland bekannt wurde, haben alle denselben Grundton: Mit einem vereinfachten historischen Inhalt gelang es den Machern einen wirkungsvollen, unterhaltsamen Film zu schaffen. Es entsteht der Eindruck, als würden ungarische SchauspielerInnen in einem amerikanischen Film mitspielen. Dem Hollywood-Klischee entsprechend ist die Inszenierung effektbelastet und der Dialog von kurzen, aber treffenden Sätzen geprägt (vgl. Vajda 2006). Die Aufmerksamkeit lag bei der Verfilmung eindeutig auf der realitätsgetreuen Nachbildung der Spielstätte und nicht auf dem geschichtlichen Hintergrund (vgl. port.hu/article), wobei mit den Explosionen und Schüssen auf der Straße teilweise übertrieben wurde. Andererseits wurde der aus Hollywood bekannte Kitsch größtenteils vermieden (vgl. Vajda 2006). Gelobt wird die geschickte Verknüpfung des

politischen Themas des Volksaufstandes mit den Ereignissen der Sportgeschichte im ungarischen Wasserball (vgl. www.theguardian.com). Dabei wurde ein guter Ausgleich zwischen den verschiedenen Inhalten gefunden, sodass der Film auch in einem jungen und im ausländischen Publikum Interesse für die Geschichte Ungarns weckt. Zusammenfassend kann gesagt werden: “Light on facts but heavy on bombast, this is a stirring tribute to a doomed generation” (www.empireonline.com).

4.1 Inhalt

1956 ist Ungarn ein kleiner Satellitenstaat der Sowjetunion, aber eine Großmacht im Wasserball. Die Spieler der Wasserballnationalmannschaft führen ein königliches Leben hinter dem Eisernen Vorhang. Sie haben bislang nur einmal verloren und zwar 1955 in Moskau, als der Schiedsrichter ihnen den Sieg nicht anerkannte. Seitdem warten sie auf die Revanche bei den Olympischen Spielen November 1956 in Melbourne.

Aber die historischen Ereignisse bringen ihre Pläne durcheinander. In Budapest bricht der ungarische Volksaufstand aus. Karcsi, der Star der Mannschaft, und sein Freund Tibi geraten in Unruhen auf den Straßen. Zuerst wollen sie nur herausfinden, was vor sich geht, aber dann fällt Karcsi dabei eine kämpferische Studentin, Viki Falk, ins Auge. Er folgt ihr und findet sich auf den wichtigsten Schauplätzen des Aufstandes wieder, am Kossuth Platz und bei der Besetzung des Staatlichen Rundfunkgebäudes. Fortan ist er zwischen den politischen Ereignissen und dem Vorbereitungstraining der Mannschaft auf die Olympischen Spiele hin- und hergerissen. Er entscheidet sich für Viki und tritt aus der Nationalmannschaft aus.

Ende Oktober scheint sich der Einsatz der Aufständischen gelohnt zu haben. Die sowjetischen Soldaten verlassen Budapest und Viki kann Karcsi überzeugen, an der Olympiade teilzunehmen und das „neue Ungarn“ zu vertreten. Als die Mannschaft mit dem Bus Budapest verlässt, wird ihnen jedoch klar, dass der Rückzug der Sowjets nur vorgetäuscht war. Zahlreiche Panzer fahren Richtung Hauptstadt. Für die Mannschaft gibt es kein Zurück mehr, Karcsi muss seine Geliebte ihrem Schicksal überlassen. Der Trainer der Mannschaft kann die Spieler von der Wichtigkeit dieses sportlichen Ereignisses für das ungarische Volk überzeugen und sie ziehen ungeschlagen ins Halbfinale ein, wo sie erneut auf die Sowjetunion treffen. Das Spiel verläuft äußerst brutal und geht als „Blutspiel von Melbourne“ in die Sportgeschichte ein. Die ungarische Mannschaft geht siegreich aus dem Match hervor und gewinnt die Goldene

Medaille, während ihre Heimat von Panzern zertrümmert wird (vgl. www.szabadsagszerelemafilm.hu, de.wikipedia.org).

Besetzung:

Kata Dobó - Viki Falk

Iván Fenyő - Karcsi Szabó

Sándor Csányi - Tibi Vámos

Károly Gesztesi - Trainer Telki

4.2 Beispiele

Beispiel 1:

Der Film beginnt mit dem Einspielen des russischen Arbeiterliedes „Weiße Armee, schwarzer Baron“ geschrieben von Pavel Grigorevich Gorinshtejn und komponiert von Samuel Pokrass, aus dem Jahre 1920 (vgl. Szabadság, szerelem 0:00:00-0:00:39). Die Melodie und die russische Sprache wecken klischeehafte Assoziationen mit der Sowjetunion. Bestätigt wird der Eindruck durch die Aufnahme eines tobenden Publikums, das mit sowjetischen Fahnen wedelt, gut erkennbar durch Hammer und Sichel. Das Lied wird nicht untertitelt, obwohl es die volle Aufmerksamkeit der ZuseherInnen genießt. Der Liedtext würde allerdings nicht weiter zur Funktion der Musik beitragen, da die gewünschte Verbindung zur angedeuteten Zeit des Geschehens bereits hergestellt wurde und somit der Skopos erfüllt wurde. Aus demselben Grund wurde das Lied auch im Original nicht untertitelt.

Beispiel 2:

Es wurde bereits ein Gefühl zu Zeit und Ort des Geschehens vermittelt, der allererste Untertitel gibt jedoch genauere Auskunft:



Abb. 2: Szabadság, szerelem, 0:00:18

Hierbei handelt es sich um ein caption (s. Kapitel 3.6.1), das ersetzt wurde. Im Original steht „Moszkva, 1956“. Obwohl genug Platz und Zeit zur Verfügung stünde das Original zu untertiteln, bietet es sich in diesem Fall an, den Untertitel komplett durch die Übersetzung zu ersetzen, da dadurch keine zusätzliche Information verloren geht und auf diese Weise das Bild am wenigsten beeinträchtigt wird.

Wenige Sekunden nach dem Einblenden des Untertitels stellt sich heraus, dass die ZuschauerInnen dem sowjetischen Wasserballteam zujubeln. Zur Jahreszahl muss angemerkt werden, dass es sich hierbei um einen Fehler im Original handeln dürfte. Laut geschichtlichen Hintergrund und offizieller Inhaltsangabe (vgl. www.szabadsagszerelemafilm.hu) fand das Spiel zwischen Ungarn und der Sowjetunion, bei dem der Schiedsrichter für letztere Partei ergriff und somit das Spiel gegen Ungarn entschied, in Moskau noch im Jahre 1955 statt. Vermutlich sollte dieses Detail nicht berücksichtigt werden, da von der Jahreszahl 1956 in Ungarn sofort ein geistliches Bild vom Aufstand evoziert wird und dies wichtiger war, als historische Akkuratessse, zumal im weiteren Verlauf des Films die Jahreszahl nicht weiter erwähnt wird.

Beispiel 3:

ZuseherInnen, die sich bereits zum Inhalt des Filmes informiert haben bzw. den geschichtlichen Hintergrund kennen, können zu diesem Zeitpunkt bereits vermuten, dass die gegnerische Mannschaft Ungarn ist, bestätigt wird dies allerdings erst, als die Punktetafel angezeigt wird.



Abb. 3: Szabadság, szerelem 0:00:30

CCCP steht für die Sowjetunion und BHP für Ungarn. Das Bild stellt eine wichtige inhaltliche Information dar und nachdem die Abkürzungen in kyrillischer Schrift gehalten sind, wäre eine Untertitelung im Ungarischen auch überlegenswert. Dem ungarischen Publikum wird die Identität der anderen Mannschaft allerdings über andere Quellen verraten, wie durch das Einspielen einer instrumentalen Version der ungarischen Hymne und durch die Fahne, die im Bild zu sehen ist. Fraglich ist, ob diese beiden Hinweise auch ein ausländisches Publikum zu

diesem Schluss führen lassen. Die Tafel wird noch viermal gezeigt, als das ungarische Team punktet, ihm das Tor jedoch nicht angerechnet wird (vgl. Szabadság, szerelem 0:00:29, 0:00:59, 0:01:15, 0:01:27). Eine Untertitelung wäre beim ersten Erscheinen sinnvoll und technisch möglich. Spätesten beim dritten Einblenden kann bereits jeder die Verbindung herstellen, dass es sich um das ungarische Team handeln muss, da zu dieser Zeit bereits auch ein paar ungarische Worte zu hören sind, wodurch die Untertitelung überflüssig wird.

Beispiel 4:

Während des Wasserballspieles erscheint zweimal ein riesiges Propagandaplakat, das in der Halle angebracht ist. Das Plakat ist mit Schrift versetzt und zieht, da lange im Fokus, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Beim ersten Mal (vgl. Szabadság, szerelem 0:01:42) könnte die Schrift vielleicht aus zeitlichen Gründen nicht gelesen werden, beim zweiten Mal ist der Text jedoch lange genug im Fokus.



Abb. 4: Szabadság, szerelem 0:03:32

Allerdings ist hier die Schrift etwas verschwommen, wobei dies vermutlich beabsichtigt ist, denn die Plakate dienen ausschließlich als Requisite, die vermutliche Propagandaschrift trägt nicht zum Geschehen bei, ansonsten wäre sie auch im Original untertitelt worden.

Beispiel 5:

Die ungarische Wasserballmannschaft sitzt nach der unfairen Niederlage gegen die Sowjetunion im Zug. Karcsi blickt aus dem Fenster und sieht die Aufschrift „Magyar Népköztársaság“, zu Deutsch „Ungarische Volksrepublik“.



Abb. 5: Szabadság, szerelem 0:07:41

Diese Tafel wird nicht untertitelt, obwohl sie eine Sekunde gezeigt wird, sie wegen der Beleuchtung auffällig ist und die Buchstaben groß genug und leserlich sind. Dauer der Anzeige und Leserlichkeit ermöglichen daher dem ungarischen Publikum die Tafel zu lesen. Nebenbei wird kein Dialog geführt, der eine Untertitelung aus zeitlichen Gründen ausschließen würde. Der Text weist darauf hin, wohin die Mannschaft gereist ist und impliziert, dass bald Zollbeamte den Zug betreten werden, um ihre Kontrollen durchzuführen. Dieser Hinweis erklärt auch, weshalb zuvor alle ihre Wertgegenstände versteckt haben. Karcsis Satz „Hurry, customs are here“ (Szabadság, szerelem 0:07:43) erklärt diesen zweiten Umstand, wo sie sich befinden, wird durch den Dialog jedoch nicht wiedergegeben, deshalb ist die Auslassung dieses Untertitels nicht nachvollziehbar.

Beispiel 6:

Als der Zug wenig später im Bahnhof einfährt, erscheint eine Ortsangabe.



Abb. 6: Szabadság, szerelem 0:09:17

In diesem Fall wurde ein caption aus dem Original durch den Zusatz „Hungary“ erweitert, da im Ungarischen lediglich „Budapest“ zu lesen ist. Grund dafür könnte der Wunsch nach einer genaueren Ortsangabe sein, um Missverständnisse zu vermeiden. Für diesen Fall hätte es sich wiederum angeboten die Tafel in Beispiel 5 zu übersetzen. Durch das Fehlen dieses Untertitels war es eine gute Entscheidung hier eine Erklärung einzufügen.

Beispiel 7:

Karcsi Szabó wird nach der Ankunft in Budapest von der ÁVO (Staatsschutzabteilung der Ungarischen Staatspolizei) aufgrund seines aufsehenerregenden und den Russen gegenüber respektlosen Verhaltens in Moskau mutmaßlich zu einer Vernehmung geführt. Auf der Fahrt dorthin fällt auf der dunklen Straße ein blaues Neonschild auf.



Abb. 7: Szabadság, szerelem 0:10:53

Obwohl das Schild sehr gut leserlich und auch lange genug im Bild ist, um dem Publikum aufzufallen, ist es dennoch vollkommen irrelevant, da es sich dabei um den Hinweis auf einen Lebensmittelladen handelt. Würde hier ein Untertitel eingeblendet werden, würde dem Schild nur unnötig Bedeutung zugeschrieben werden.

Beispiel 8:

Karcsi wird nach der Unterhaltung mit dem Beamten entlassen und klingelt in der nächsten Szene an einer Tür. Als sich diese öffnet, wird ein Schild mit der Aufschrift „Szabó“ sichtbar und weist damit darauf hin, dass er zuhause angekommen ist, noch bevor er von seiner Mutter begrüßt wird.



Abb. 8: Szabadság, szerelem 0:14:58

Eine Untertitelung ist in diesem Fall nicht nötig, da der Name auch vom englischsprachigen Publikum gelesen und dem Protagonisten zugeordnet werden kann.

Beispiel 9:

Die Nachricht der StudentInnenverbindung aus Szeged wurde bereits verkündet und die Studierenden aus Budapest haben sich den Forderungen angeschlossen. Es werden Flugblätter verteilt und Plakate angebracht mit dem Aufruf zur Demonstration beim Bem-Denkmal im zweiten Bezirk zu kommen. Dabei wird auch eine Dame vor einer Straßenbahn angesprochen, wobei die Straßenbahnlinie genau erkennbar ist. In der Angabe der Fahrtrichtung steckt keine offensichtliche Information, daher wird durch das Fehlen einer Untertitelung dem Publikum nichts vorenthalten.

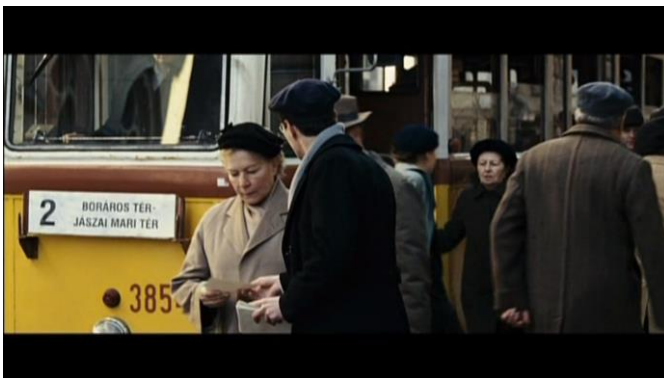


Abb. 9: Szabadság, szerelem 0:23:54

Beispiel 10:

Vikis Freundin Eszter wird öfter beim Anbringen von Plakaten gezeigt. Bei den ersten Aufnahmen ist dabei der Text unleserlich.

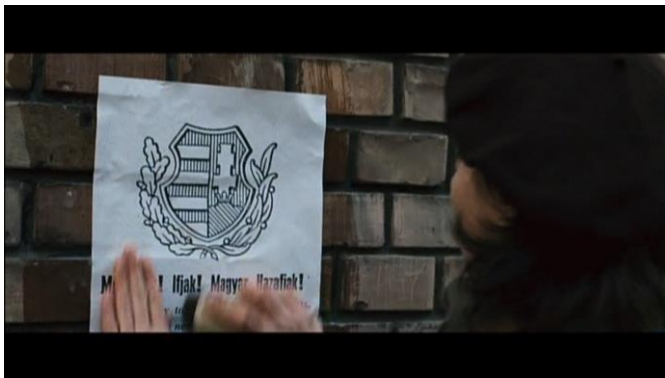


Abb. 10: Szabadság, szerelem 0:23:51

Auf diesem ist nur das ursprüngliche Wappen Ungarns erkennbar, dessen Wiedereinführung zu den Forderungen der Aufständischen gehört. Das Plakat ist größtenteils durch Eszters Hand verdeckt, die ungarischen ZuseherInnen können dadurch nur die Schlagwörter „Ifjak! Hazafiak!“ (Junges Volk! Patrioten!) erkennen. Durch die Standdauer des Textes ist das Lesen der sichtbaren Wörter weder für die des Ungarischen Mächtigen sichergestellt, noch wird die Untertitelung ermöglicht. Das Hauptaugenmerk liegt bei diesem Aushang allerdings auf dem Wappen und dessen Aussage ist, durch die bereits in einer früheren Szene ausgesprochene Forderung der Abschaffung des derzeit gültigen Symbols, für das englischsprachige Publikum nachvollziehbar.

Eine knappe halbe Minute später wird wieder ein Plakat gezeigt, diesmal allerdings klar leserlich, weshalb es auch als nötig erachtet wurde, einen Untertitel einzufügen.

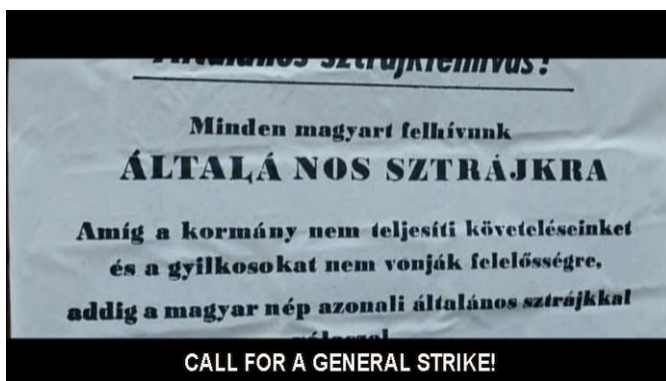


Abb. 11: Szabadság, szerelem 0:24:19

Dieser Untertitel ist ein ausgezeichnetes Beispiel für Textkürzung, die bei der Untertitelung oftmals vorgenommen werden muss. Die Hauptaussage „Aufruf zum Generalstreik“ ist enthalten, alles Weitere kann auch im Original als Zusatz gewertet werden, denn die

Forderungen werden kurz darauf bei der Demonstration vor der Bem-Statue wiederholt. Eine deutsche Übersetzung würde lauten:

„Allgemeiner Aufruf zum Generalstreik!
Wir rufen jeden Ungarn zum GENERALSTREIK auf
Solange der Staat unseren Forderungen nicht nachgibt
und die Mörder nicht zu Rechenschaft gezogen werden,
antwortet das Volk darauf mit Generalstreik.“ (übersetzt v. Ragoncza)

Fraglich ist, ob das ungarische Publikum den gesamten Text liest, denn das Zeitfenster ist groß genug, um den Hauptgedanken zu erfassen, aber vielleicht nicht für alle lange genug, um zu Ende lesen zu können. Dementsprechend kann gesagt werden, dass den ausländischen ZuseherInnen durch die verkürzte Untertitelung keine Informationen vorenthalten werden.

Beispiel 11:

Im Laufe des Filmes werden viele Plakate und Schilder bei Demonstrationen gezeigt, die größtenteils nicht untertitelt werden. In vielen Szenen besteht dazu keine Möglichkeit, sei es wegen der zu kurzen Standdauer des Bildes oder weil dem Dialog der Vorzug gewährt werden muss. Es kann grundsätzlich argumentiert werden, dass gar keine Übersetzung der Schilder erforderlich ist, da die Forderungen der Aufständischen auch verbal wiedergegeben werden. Allerdings werden die Schilder an einigen Stellen sehr offensichtlich gezeigt, sodass sich die ZuseherInnen fragen könnten, was genau auf diesen steht. Wie bei Demonstrationen üblich, sind diese Aufrufe kurz und prägnant und wiederholen sich auch immer wieder.

Auf dem Weg zur Demonstration zum Bem-Denkmal werden die ersten drei Schilder zunächst noch sehr unleserlich sichtbar (vgl. Szabadság, szerelem 0:24:33). Kurz darauf erscheinen zwei Tafeln mit Aufrufen, die später ein weiteres Mal im Film zu sehen sind:



Abb. 12: Szabadság, szerelem 0:24:36

Die Kamera schwenkt bei dieser Szene von etwas rechts unten nach oben und fixiert für eine halbe Sekunde den Fokus vor allem auf das rechte Schild. Dadurch steht es eindeutig im Mittelpunkt und das ungarische Publikum hat genug Zeit zumindest die rechte Aufschrift zu lesen. „Aki magyar velünk tart“ heißt wörtlich übersetzt: „Wer Ungar ist, ist auf unserer Seite“. Auf dem zweiten Schild ist „polnische ungarische Freundschaft“ zu lesen.

In den zwei Ansagen schwingen einige Botschaften mit, die außerhalb Ungarns vielleicht nicht wahrgenommen werden. In dieser Zeit wurde das ungarische Volk unterdrückt und die Menschen trauten sich ihre Meinung meistens nicht offen sagen, da mit Sanktionen der ÁVO zu rechnen war. Um dem Regime gefällig zu sein, wählten einige den Weg, ihre Mitmenschen zu bespitzeln, was vom Volk allerdings als Verrat an Ungarn verstanden wurde. Demnach sollte unter diesem Text nicht verstanden werden, dass nur UngarInnen demonstrieren sollten, oder gar, dass andere Nationalitäten nicht derselben Gesinnung sein könnten. Er sollte viel mehr als Motivation dienen, dass sich alle BürgerInnen, die sich unterdrückt fühlen und nicht zum Idealismus der Besetzer übergelaufen sind, sich jetzt gegen diese aussprechen und sich für die gemeinsame Sache einsetzen.

Der zweite Spruch ist in Ungarn und Polen noch heutzutage gängig. Die Geschichte Ungarns und Polens ist seit dem Mittelalter miteinander verknüpft und es besteht seit jeher eine enge Verbindung. In diesem Fall ist das Schicksal der beiden Länder abermals miteinander verknüpft, da sich Ungarn ein Vorbild am Posener Arbeiteraufstand aus demselben Jahr nimmt, um gegen die Besatzung und für mehr Autonomie zu protestieren.

Diese Hintergrundinformationen können selbstverständlich nicht mit einem Untertitel mitgeteilt werden und eine einfache Übersetzung der Schilder würde deshalb auch nicht exakt dieselbe Wirkung wie auf das ursprüngliche Zielpublikum erzielen. Zeitlich könnte außerdem nur eine der beiden Tafeln untertitelt werden. Um den Untertitel der richtigen Tafel zuordnen zu können, würde sich die rechte mit „Aki magyar velünk tart“ anbieten, da sie zuerst gezeigt wird und insgesamt auch länger zu sehen ist. Allerdings ist es schwer eine treffende Übersetzung zu finden, und eine schlechte Formulierung könnte verwirrender sein als das Auslassen des Untertitels. In diesem Fall kann daher gesagt werden, dass etwas vom Original verloren geht, die unterschwellige Bedeutung der Texte, aber auch durch eine Übersetzung nicht gewährleistet werden könnte, weshalb die Entscheidung an dieser Stelle keinen Untertitel einzufügen nachvollziehbar ist.

Beispiel 12:

Es wird eine Mauer gezeigt, an der verschiedene Flugblätter und Plakate angebracht wurden und nun von interessierten FußgängerInnen gelesen werden. Unter ihnen wird ein Mann in Nahaufnahme gezeigt, der sich diesem Plakat zuwendet.

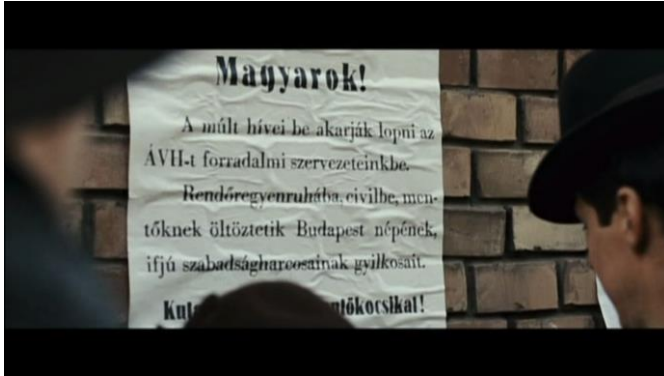


Abb. 13: Szabadság, szerelem 0:24:40

Auf dem Plakat steht sehr viel Text, allerdings wird er trotz der deutlichen Hinführung nur für einen Augenblick gezeigt, sodass nur das fett geschriebene „Magyarok!“ („UngarInnen!“³) zu lesen ist, was allerdings nur als Aufruf gilt und keinen Hinweis auf den Inhalt des Textes bietet. Es wurde kein Untertitel gesetzt, aber das Zielpublikum wurde dadurch nicht benachteiligt.

Beispiel 13:

Der Marsch zum Bem-Denkmal dauert noch an und diesmal sind mehrere Schilder zu sehen.



Abb. 14: Szabadság, szerelem 0:24:43

Aufgrund der Anzahl der Schilder und der zeitlichen Einschränkung fällt nur das Wort Bem auf, erst bei mehrmaligem Ansehen des Filmes oder bei Anhalten der DVD an dieser Stelle könnten sie genauer gelesen werden. Das lesbare Wort allein muss nicht untertitelt werden, da es sich um einen Eigennamen handelt, der wiederum auf einen geschichtlichen Hintergrund

³ Im ungarischen hat das Wort „magyarok“ kein Geschlecht, daher wurde im Deutschen die Übersetzung mit Binnen-I verwendet, um auch hier beide Geschlechter anzusprechen.

hinweist. Josef Bem war ein polnischer General, der bei der ungarischen Revolution 1848/49 Siebenbürgen für Ungarn sicherte. Die Wahl für den Austragungsort der Demonstration fiel auf den Ort des Denkmals in Budapest, das für ihn gesetzt wurde, um die polnisch-ungarische Verbindung zu verdeutlichen. Bei näherem Hinsehen ist auf der roten Tafel in der Mitte „Bem Kossuth Freundschaft Freiheit“ zu lesen. Lajos Kossuth spielte ebenfalls eine wichtige Rolle im ungarischen Unabhängigkeitskrieg. Auch in diesem Fall kann argumentiert werden, dass den englischsprachigen ZuseherInnen nichts vorenthalten wird, was in Ungarn gelesen werden kann, allerdings werden im ungarischen Zielpublikum allein beim Namen Bem Assoziationen geweckt, die wiederum nicht durch einen einzigen Untertitel ersetzt werden können. Obwohl in dieser Szene kein Dialog untertitelt wird, lassen es die zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten nicht zu, Untertitel für die Schilder einzufügen und aufgrund der Anzahl dieser, könnte die Zuordnung zu einer bestimmten Tafel nicht gewährleistet werden.

Eine Viertelminute später ist dasselbe Plakat zu sehen, wie zuvor links außen:



Abb. 15: Szabadság, szerelem 0:25:03

In diesem Fall gäbe es keine Probleme mit der genauen Zuordnung der Übersetzung, da nur dieses eine Schild gezeigt wird, allerdings spricht die Menge im Chor Parolen, die untertitelt werden, wodurch die Untertitelung des zu sehenden Textes verhindert wird.

Beispiel 14:

Es folgt eine längere Aufnahme des Aufmarsches und dem damit einhergehenden Schildermeer.



Abb. 16: Szabadság, szerelem 0:25:07



Abb. 17: Szabadság, szerelem 0:25:11



Abb. 18: Szabadság, szerelem 0:25:16



Abb. 19: Szabadság, szerelem 0:25:19

Von Minute 25:04 bis 25:19 sind nur diese Tafeln zu sehen, im Hintergrund spielt Instrumentalmusik und es werden keine Dialoge geführt. Untertitel wurden in dieser Szene nicht eingefügt. Bei den vorherigen Beispielen wurde besprochen, dass mit einer Übersetzung nicht der gesamte Inhalt des zu lesenden Textes wiedergegeben werden kann und, dass sich die Zuordnung zur entsprechenden Tafel bei mehreren Tafeln als schwierig gestalten kann. In dieser Szene treffen beide Bedenken zu, andererseits ist die Szene so lang, dass auszugsweise Untertitel eingefügt werden sollten, um zu vermeiden, dass die ZuseherInnen den Eindruck gewinnen, ihnen entgehen wichtige Informationen. Bei Abb. 16 würde sich anbieten die bereits bekannte rote Tafel zu untertiteln „Bem Kossuth Freundschaft Freiheit“, auch wenn diese nicht am besten zu lesen ist. Aufgrund der Farbe ist sie auffällig und hat Wiedererkennungswert. Da die ersten beiden Wörter ohnehin gleich bleiben, fällt auch die Zuordnung nicht schwer. In Abb. 17 ist eine längere Aufschrift zu sehen, die nicht vollständig erfasst werden kann, daher kann auch für das fremdsprachige Publikum eine Untertitelung vernachlässigt werden und auch das Schildermeer von Abb. 18 kann ohne Übersetzung gezeigt werden, da keines der zu sehenden Schilder besonders gut lesbar ist und keine besonders wichtigen Parolen vertreten sind. Bei

Abb. 19 würde es sich wiederum anbieten einen Untertitel einzufügen, da die kleinere Tafel gut leserlich ist und die Aufschrift „Éljen a magyar szabadság“, zu Deutsch „Es lebe die ungarische Freiheit“, auch kurz und prägnant z. B. frei mit „Free Hungary“ untertitelt werden könnte. Dadurch wird keine lange Lesezeit beansprucht, der Inhalt wird vollständig wiedergegeben und die Neugierde des Zielpublikums wird befriedigt.

Beispiel 15:

Bei einer weiteren Aufnahme der Demonstration erscheint die aus bereits Beispiel 11 bekannte Aufschrift „polnische ungarische Freundschaft“.



Abb. 20: Szabadság, szerelem 0:25:38

Die Tafel fällt, vor allem im Vergleich zu den anderen im Bild sichtbaren, sehr auf. Das ungarische Publikum kann die Aufschrift auch lesen und dem englischsprachigen Publikum könnte sie vertraut wirken, da sie erst eine Minute zuvor zu lesen war. Mit der Untertitelung könnte inhaltlich eine Säule der Demonstration wiedergegeben werden, nämlich die Solidarität mit Polen und wiederum die Neugierde der aufmerksamen ZuseherInnen befriedigt werden, die sich womöglich schon beim ersten Erscheinen der Tafel gefragt haben, was die Aufschrift bedeutet. Die Untertitelung wird hier aber durch mehrere Faktoren verhindert. Im Hintergrund ist eine Durchsage mit Warnhinweisen zu hören, wonach die Demonstranten aufgefordert werden die Versammlung aufzulösen. Die Durchsage wird nicht untertitelt und das hängt mit dem zweiten hinderlichen Faktor zusammen, da noch während der Durchsage der Sprechereinsatz von Karcsi beginnt, dem selbstverständlich Vorrang gewährt werden muss. Die Untertitelung der Tafel würde sich demnach einerseits mit der Durchsage überschneiden und womöglich als deren Übersetzung erachtet werden, wobei sich dies durch die Wahl von Blockbuchstaben verhindern ließe. Sie würde sich aber auch gleichzeitig mit Karcsis Sprechereinsatz überschneiden, was auf jeden Fall verhindert werden muss.

Beispiel 16:

Beim nächsten Beispiel geht es um eine der Hauptforderungen, wonach die Russen das Land verlassen sollen. Das erste Mal wurde diese Forderung bei der Versammlung der Studierenden von Imre, dem gemeinsamen Freund von Viki und Karcsi, ausgesprochen: „Why don't we tell the Russkies to go home?“ (Szabadság, szerelem 0:22:29). Seitdem wurde sie kein weiteres Mal erwähnt, bis jetzt. Die Demonstranten haben ihren Weg trotz der Warnungen durch die Durchsage zum Bem-Denkmal fortgesetzt und fordern im Sprechchor „Russkies go home! Russkies go home!“ (Szabadság, szerelem 0:25:34). Diese Forderung wird mit einer einmaligen Übersetzung versehen, durch die sich nicht zuordnen lässt, dass die Menge diesen Satz wiederholt. Währenddessen ist folgendes Plakat zu sehen:



Abb. 21: Szabadság, szerelem 0:26:55

Die Aufschrift ist nicht vollständig sichtbar und auch die Untertitelung wäre an dieser Stelle aufgrund des Dialogs noch nicht möglich. Nach den Forderungen werden wieder Schilder mit derselben Aufschrift gezeigt, diesmal sogar zwei:



Abb. 22: Szabadság, szerelem 0:27:02

Obwohl schon unzählige Schilder zu sehen waren, war bislang keines mit dieser Forderung dabei, was auf einen bewussten Einsatz hindeutet, trotzdem wurden sie nicht untertitelt. Ein Argument könnte sein, dass der Text bei Abb. 21 nicht vollständig lesbar ist und bei Abb. 22

kleiner und weiter hinten zu sehen ist. In diesem Fall weist die Positionierung nicht auf die Wichtigkeit der Aussage der Schilder hin, da sie mehr zur Unterstützung der verbal ausgesprochenen Forderung dienen. Die Aufmerksamkeit des ungarischen Publikums wird deswegen darauf ausgerichtet, diese Wirkung geht allerdings beim Zielpublikum der Untertitelung verloren. Die Ähnlichkeit des ungarischen Wortes „ruszki“ und des englischen „Russian“ in Schriftform lassen eventuell darauf schließen, dass das Zielpublikum verstehen könnte, was auf den Tafeln steht, aber es kann nicht sicher angenommen werden. Es besteht andererseits kein Anlass, darauf zu vertrauen, dass die Verbindung von den ZuseherInnen hergestellt wird, denn bei Abb. 22 steht ausreichend Zeit für die Untertitelung zur Verfügung. Wird eines der beiden Abb. 21 oder 22 mit Untertiteln versehen, assoziieren die ZuseherInnen die Schrift sofort mit der ausgesprochenen Forderung und können so die im Laufe des Filmes immer wieder aufscheinende Aufschrift deuten.



Abb. 23: Szabadság, szerelem 0:41:58

Ein Panzer fährt durch die Straßen Budapests, beim Vorbeifahren ist „Ruszkik Haza“ lesbar ein unmissverständlicher Hinweis, dass ein Ende der vorherrschenden Situation erwünscht wird.



Abb. 24: Szabadság, szerelem 01:00:06

In dieser Szene versucht Tibi Karcsi zu überzeugen wieder ins Wasserballteam einzutreten. Dass die Aufschrift auf der Hauswand zu sehen ist, könnte insofern Absicht sein, als dass Karcsi erklärt, dass es ihm wichtiger sei, sich jetzt für die Zukunft Ungarns einzusetzen, als für die Olympiade zu trainieren, obwohl das ein langjähriger Traum der beiden war.



Abb. 25: Szabadság, szerelem 01:14:52

Menschen stehen auf der Straße und sehen zu, wie die Panzer die Stadt verlassen, nachdem verkündet wurde, dass der Volksaufstand sein Ziel erreicht hatte. Die Wandaufschrift wird auch hier nicht untertitelt, allerdings wird kurz darauf das eigentlich unverständliche Gemurmel der Menge mit „Russkies go home! Russkies go home!“ (Szabadság, szerelem 01:14:55) übersetzt, dadurch geht die Nachricht im Hintergrund nicht verloren.



Abb. 26: Szabadság, szerelem 01:36:40

Vikis Freundin Eszter ist bei dem Versuch einen Jungen aus einem brennenden Haus zu retten gestorben und ihr Freund, der zuvor noch alle ermutigt hatte zu den Waffen zu greifen und ihre Heimat zu verteidigen, beschließt daraufhin das Land zu verlassen, weil er den Glauben an den Sieg verloren hat. Viki geht verloren und von allen verlassen, die Straße entlang. Während sie auf die Kreuzung zugeht, wechselt das Bild ständig von ihren sorgenumwobenen Gesichtszügen zu der Aufnahme der Straße, wobei die Aufschrift auf der Hauswand an der Ecke immer besser lesbar wird. Sie hat sich noch nie so sehr gewünscht, dass die Aufschrift wahr werden würde und eben nun wird sie an der Kreuzung von der ÁVÓ aufgegriffen und gefangen genommen.

In all diesen Szenen spielt es zumindest eine kleine Rolle, dass „Ruszkik haza“ zu lesen ist, wobei im Film stets auch derartige Kleinigkeiten beabsichtigt sind und somit auch im

Translationsprozess nicht vernachlässigt werden sollten. Wird dem Publikum die Bedeutung von „Ruszkik haza“ nicht beim ersten Aufscheinen bewusst, stellen sie diese Verbindung vermutlich auch im Laufe des Filmes nicht her, da weiterhin keine direkte Verknüpfung zwischen dem Gesagten und dem Geschriebenen hergestellt wird. Dadurch geht einiges an Bedeutung in den aufgezählten Szenen verloren, was durch das Einsetzen eines Untertitels bei Abb. 22 verhindert werden könnte.

Beispiel 17:

Der Demonstrationsmarsch hat sein Ziel beim Bem-Denkmal erreicht. VertreterInnen der Studierendenvereinigung stehen vor der Statue und verkündigen ihre Forderungen.



Abb. 27: Szabadság, szerelem 0:27:26

Im Hintergrund ist das berühmte Zitat von Bem zu lesen: „A hidat elfoglalom vagy elessem. Előre Magyar! Ha nincs híd nincs haza“, das aus der Zeit vom Kampf um Siebenbürgen stammt und auf Deutsch so viel bedeutet wie: „Ich besetze die Brücke oder ich falle. Vorwärts Ungar! Ohne Brücke keine Heimat“. Das gesamte Denkmal sieht folgendermaßen aus:



Szabólap.hu

Abb. 28: Bem-Denkmal

Die Statue ist jedoch erst später, bei einer Aufnahme von oben, zu sehen, in der die versammelte Menge gezeigt wird. Die ungarischen ZuseherInnen erkennen bereits durch das Zitat von Bem, dass es sich um das Denkmal handelt. Es wurde und konnte kein Untertitel gesetzt werden, da durchgehend die Forderungen verlautbart werden. Eine Übersetzung würde dem ausländischen Publikum jedoch kaum dienen, da es nicht zu erwarten ist, dass jemand das Zitat der Person von Bem zuordnen kann. Durch den Kontext und das Bild wird allerdings gewährleistet, dass das Zielpublikum das Monument dem vereinbarten Ort der Demonstration zuordnen kann.

Beispiel 18:

Die Demonstranten haben sich vor dem Parlament eingefunden, in der großen Erwartung, dass Imre Nagy, auf den sie ihre Hoffnungen setzten, sie bei der Revolution unterstützt und die Führungsrolle, die sie ihm verleihen wollen, annimmt. Unter großem Jubel erlischt der rote Stern auf der Spitze des Parlaments, kurz darauf gehen aber auch die restlichen Lichter aus, um der Demonstration ein Ende zu bereiten. Die Menge will sich dadurch nicht einschüchtern lassen und so werden Plakate und Zeitungen angezündet und als Fackel verwendet. Eine bestimmte Zeitung ist dabei zu erkennen:



Abb. 29: Szabadság, szerelem 0:30:40

Die Erstausgabe von *Szabad Nép* erschien 1942 und war die Tageszeitung der kommunistischen Partei. Beim Volksaufstand 1956 hat sich der Ton der Zeitung verändert und die Forderungen der Aufständischen wurden unterstützt, aber da das Blatt bereits zu stark mit der Partei assoziiert wurde, nahmen die BürgerInnen die Gesinnungsänderung nicht ernst (vgl. ^bhu.wikipedia.org). Angesichts dieser Hintergrundinformation erhält dieser Ausschnitt, wenn die Zeitung angezündet wird, an symbolischen Wert. Aus Zeitgründen kann hier kein Untertitel eingesetzt werden, dieser könnte jedoch diese Referenz auch nicht genau beleuchten. Interessierten ist die Zeitung womöglich geläufig, für alle anderen geht an dieser Stelle eine inhaltliche Nuance verloren.

Beispiel 19:

Die Lichter der Fackel erhellen die Umgebung und ein Plakat etwas abseits wird sichtbar:



Abb. 30: Szabadság, szerelem 0:31:09

Die Aufschrift „Vesszen az önkény, éljen a törvény“ ist ein weiterer typischer Spruch, der beim Aufstand 1956 vermehrt zu lesen war. Auf Deutsch kann er mit „Ab mit der Willkür, es lebe das Gesetz“ übersetzt werden. Damit wird der Wunsch zum Ausdruck gebracht, dass für alle dieselben Regeln gelten sollten und es keine Privilegierten geben sollte. Die Tafel wurde nicht untertitelt, obwohl es die Umstände erlauben würden. In diesem Fall dient das Schild mehr als eine Requisite, um zu verdeutlichen, dass es sich hier noch immer um eine Demonstration handelt und viel weniger darum, eine bestimmte Nachricht zu vermitteln. Das ungarische Publikum versteht dies, durch eine Untertitelung würde der Aufschrift aber wahrscheinlich zu viel Bedeutung zugemessen werden.

Beispiel 20:

Imre Nagy, auf den die Versammelten gewartet haben, erscheint am Balkon des Parlaments. Er schätzt den demokratischen Grundgedanken der jungen Leute, die die Demonstration initiiert haben, bittet jedoch die Menge friedlich nach Hause zu gehen. Zur Besänftigung stimmt er noch die ungarische Nationalhymne an (vgl. Szabadság, szerelem 0:32:08-0:32:39). Der Liedtext wird dabei nicht untertitelt, es erscheint jedoch ein Untertitel mit vier Fragezeichen.



Abb. 31 Szabadság, szerelem 0:32:14

Diese ergeben im Filmkontext keinen Sinn. Es handelt sich vermutlich um eine Notiz des/ der Translators/in, weil noch keine Entscheidung getroffen wurde, wie mit diesem Text umzugehen sei. Die Hymne spielt im späteren Verlauf nochmals eine Rolle im Film (s. Beispiel 29), bei der der Text auch tatsächlich wichtiger ist und dementsprechend wurde an dieser Stelle der Liedtext durchgehend untertitelt. Vielleicht wollte der/ die Untertitler/in im Nachhinein die Entscheidung fällen, ob der Text auch an dieser Stelle eingefügt werden sollte und hat schlussendlich darauf vergessen, was angesichts des generellen Zeitdrucks bei Untertitelungen nicht verwunderlich ist.

Die Hymne hat in Ungarn bis zum heutigen Tage einen hohen Stellenwert und wird zu vielen Anlässen gesungen. Dem Zielpublikum könnte die Hymne z. B. von Sportveranstaltungen bekannt sein, oder sie verstehen durch den Kontext, um welches Lied es sich hierbei handelt, als Erklärung könnte dennoch ein Untertitel geschaltet werden mit „Hungarian National Anthem“.

Beispiel 21:

Aufgrund der enttäuschenden Worte von Imre Nagy beschließen Vikis Freunde und Karcsi zum Rundfunkgebäude zu gehen, wo die Forderungen der Studierenden verlautbart werden sollen. Während die Menschen noch singen, schwenkt die Kamera nach einem Schnitt auf das Gebäude des ungarischen Rundfunks.



Abb. 32: Szabadság, szerelem 0:32:37

Wiederum ist die Schrift klar erkennbar, obwohl der Buchstabe GY⁴ etwas von der Fahne verdeckt ist und für das ungarische Publikum auch zeitlich rezipierbar, aber es wurde kein englischer Untertitel gesetzt. Aufgrund des vorhergehenden Dialogs kann davon ausgegangen werden, dass die Situation für das fremdsprachige Publikum eindeutig ist und auch ohne

⁴ Hierbei handelt es sich um einen Buchstaben aus dem ungarischen Alphabet, der als ein Laut gilt.

Untertitel wird das Zielpublikum durch das in beiden Sprachen gleich geschriebene Wort Radio bestätigt.

Beispiel 22:

Viele Szenen spielen auf der Straße, wo immer wieder Geschäftsschilder im Hintergrund zu sehen sind, die aber keinen inhaltlichen Beitrag zum Geschehen leisten, sondern dem Film nur Authentizität verleihen sollen. Daher würde eine Untertitelung dieser nur Verwirrung stiften.



Abb. 33: Szabadság, szerelem 0:34:17



Abb. 34: Szabadság, szerelem 0:45:35

In Abbildung 33 ist das Geschäft eines Hutmachers (links, in der Abbildung nicht gut erkennbar) und eines Polsterers (rechts „Bútorkárpitos“) zu sehen. In dieser Szene geht es lediglich um die gewaltsame Auflösung der Demonstration durch die Staatspolizei, die Geschäfte liegen zufällig gegenüber des Rundfunkgebäudes.

In der Szene von Abbildung 34 kehrt Karcsi zum Trainingslager des olympischen Wasserballteams zurück. Da er die Nacht auswärts verbracht hat, muss er Rechenschaft über sein Fernbleiben ablegen. Dabei kommt es zu einer Auseinandersetzung, weil ein Teamkamerad der Meinung ist, er gefährde das Team. Die zwei gehen aufeinander los und im Hintergrund ist der Name des Hotels „Vörös Csillag“ (Roter Stern), in dem das Team untergebracht ist, zu sehen. Obwohl die Aufschrift sogar zweimal gezeigt wird (vgl. Szabadság, szerelem 0:44:17), wird ebenfalls nicht untetitel, da es nicht zum Geschehen beiträgt. Es bestätigt sich, dass die Häufigkeit des Auftretens eines Textes allein nicht nach einer Untertitelung verlangt.



Abb. 35: Szabadság, szerelem 1:00:22



Abb. 36: Szabadság, szerelem 1:00:48

In den Abbildungen 35 ist das Schild einer Blumenhandlung („Virágbolt“) und in 36 eines Modegeschäftes („Divatáru“) zu sehen. In dieser Szene wäre eine Untertitelung selbst bei Bedarf unmöglich, da durchgehend ein Dialog zwischen Tibi und Karcsi geführt wird.



Abb. 37: Szabadság, szerelem 1:14:41



Abb. 38: Szabadság, szerelem 1:19:18

Die Abbildungen 37 und 38 sind Aufnahmen von den Straßen Budapest, als die Panzer die Stadt verlassen. Auch hier dienen die Geschäftsschilder des Lebensmittelladens („Közért“) und eines Möbelgeschäftes („Bútor“) zur authentischen Darstellung der Umgebung und müssen nicht untertitelt werden.

Aufgrund der bisher erbrachten Beispiele scheint es so, als müssten Geschäftsschilder, die auf der Straße zu lesen sind, generell nicht untertitelt werden. Nichtsdestotrotz muss jede einzelne Situation untersucht werden, wie das nächste Beispiel zeigt.

In der Stadt herrscht Ausnahmezustand. Auf den Straßen wird gekämpft. Einige Leute haben sich versammelt, um einen Panzer in die Falle zu locken und ihn außer Gefecht zu setzen. Karcsi, Viki und ihre FreundInnen werden dazu angehalten, bei der Aktion zu helfen. Sie verstellen mit einem LKW den Weg, haben aber keine weiteren Gegenstände, womit sie eine Barrikade erbauen könnten. Vikis Freundin Eszter kommt die Idee mit Pfannen Landminen

nachzuahmen, nachdem sie einen Blick über die linke Schulter geworfen hat. Während die anderen noch überlegen, was sie damit meint, läuft Eszter auf ein Gebäude zu.



Abb. 39: Szabadság, szerelem 1:08:28

Auf dem Gebäude steht „gemischte Fertigwaren“ (Vegyes Iparcikk), wodurch verständlich wird, wie Eszter auf diese Idee gekommen ist. Da das Schild nicht untertitelt wurde, geht dieser Hinweis für das englischsprachige Publikum verloren, was durchaus als inhaltlicher Verlust gewertet werden kann.

Beispiel 23:

Etwas früher im Geschehen suchen die Aufständischen die Polizei auf und fordern von ihnen, ihre Waffen an sie auszuliefern. Dass es sich um die Polizei handelt, ist zunächst nur zu erkennen, weil auf dem Gebäude, vor dem sie stehen, in großen Lettern das ungarische Wort für Polizei „Rendőrség“ steht.

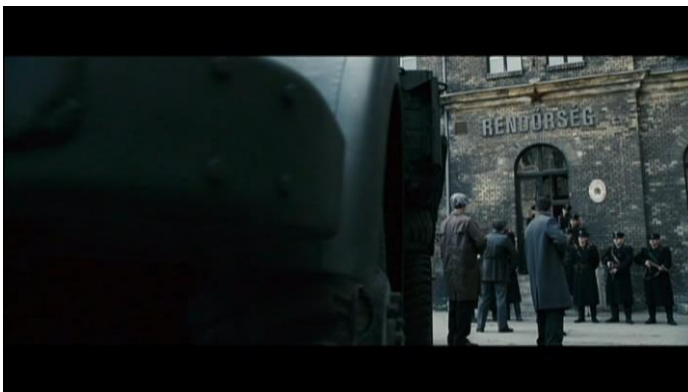


Abb. 40: Szabadság, szerelem 0:47:04

Da der Dialog sofort einsetzt, kann die Aufschrift nicht untertitelt werden, daher kann das Zielpublikum nur an der Uniform der Männer erkennen, dass es sich um eine Institution handelt. Diese Information kann eine halbe Minute später nachgeholt werden, nachdem die Polizei in die Forderung eingewilligt hat. Bevor die Waffen verladen werden, schwenkt die Kamera nochmals über das Gebäude. Bei dieser Aufnahme ist die Aufschrift etwas abgeschnitten, aber

es wird kein Dialog geführt, daher kann ein Untertitel eingesetzt werden und die Information stimmt noch mit dem Kontext überein.

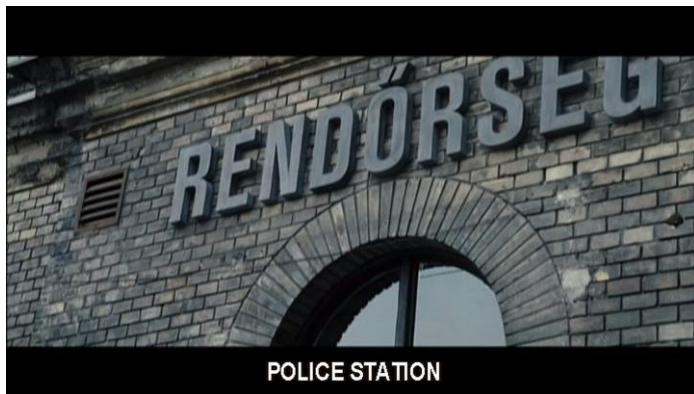


Abb. 41: Szabadság, szerelem 0:47:33

Beispiel 24:

Bei einer Aufnahme von der Straße ist ein Plakat mit einem Spendenaufruf für die Familie der Märtyrer zu sehen.

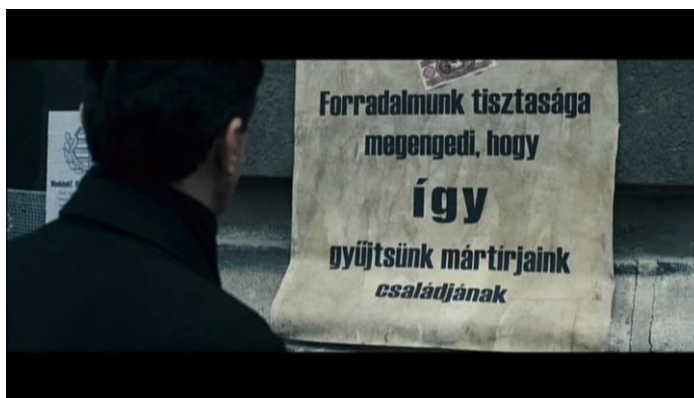


Abb. 42: Szabadság, szerelem 0:58:39

Unter dem Plakat steht ein Koffer mit Geldscheinen, in den der in Abb. 42 sichtbare Passant einen Schein legt. Durch das Bild ist anzunehmen, dass es sich um Spendengelder handelt, aber da der Text nicht untertitelt wurde, geht für das Zielpublikum die Information verloren, für wen gesammelt wird. Aufgrund der Durchsage, die davor zu hören ist, wonach Schulen vorläufig geschlossen bleiben, könnte sogar der falsche Schluss gezogen werden, dass es sich um Spendengelder für die Schule handelt. Zwar hat diese Szene keinen weiteren wichtigen Einfluss auf das Geschehen, allerdings könnte doch mit einem kurzen Untertitel die Situation geklärt werden.

Beispiel 25:

Bei einer weiteren friedlichen Demonstration wird plötzlich auf die größtenteils unbewaffnete Menschenmenge geschossen. Einige können das Feuer erwidern und als Folge dessen fallen

auch Männer aus den Reihen der Angreifer. Diese werden später auf Bäumen aufgehängt und mit einem Schild um ihren Hals als Abschreckung zur Schau gestellt. In dieser Szene wurde diese wichtige Nachricht untertitelt.



Abb. 43: Szabadság, szerelem 1:05:15

Beispiel 26:

Beim nächsten Beispiel ist die ungarische Wasserball-Nationalmannschaft auf dem Weg zur Olympiade nach Melbourne. Nach einem Szenenwechsel ist folgende Tafel zu sehen:



Abb. 44: Szabadság, szerelem 1:23:47

Zuvor wurde bereits besprochen, dass das Team mit dem Bus nach Prag fährt, von wo die Reise mit dem Flugzeug fortgesetzt wird. Wie Ivarsson & Carroll vorschlagen, müssen z. B. Ortsangaben wie hier nicht untertitelt werden, wenn das Zielpublikum sie wahrscheinlich versteht (vgl. Ivarsson & Carrol 1998:97). In diesem Fall ist aufgrund der vorherigen Erwähnung des Ortes und der Ähnlichkeit der Benennung in den beiden Sprachen davon auszugehen, dass das Zielpublikum die Aufschrift versteht, deshalb kann auf den Untertitel verzichtet werden.

Beispiel 27:

An einigen Stellen erscheinen aus verschiedenen Gründen englische Texte, die selbsterklärend nicht untertitelt werden müssen.

Nachdem sich herausgestellt hat, dass der Rückzug der sowjetischen Besatzung nur eine Täuschung war, kehren die Panzer wieder in die Hauptstadt zurück, um den Volksaufstand zu bezwingen. Die Gefechte werden immer schlimmer, sodass Ungarns Lage die Aufmerksamkeit ausländischer Medien auf sich zieht. Während die Stadt zerbombt wird, wird die US amerikanische Nachrichten Sendung „Movietone News“ zwischengeschaltet, wodurch ein Szenenwechsel zu der Wasserballmannschaft hergestellt wird, die sich die Nachrichten in Melbourne ansehen. Dabei ist am Anfang die Schlagzeile des Beitrages und am Ende der Name der Nachrichtensendung zu sehen.



Abb. 45: Szabadság, szerelem 1:24:55



Abb. 46: Szabadság, szerelem 1:25:49

Nachdem die Spieler die Nachrichten über die Lage ihrer Heimat gehört haben, sitzen sie niedergeschlagen in der Umkleidekabine und überlegen, wie ihre Zukunft nach der Olympiade aussehen wird. An der Schrift an der Wand im Hintergrund ist ersichtlich, dass es sich um das Olympiastadion handelt. Der Text ist selbsterklärend und bedarf keiner Untertitelung.



Abb. 47: Szabadság, szerelem 1:31:30

Im Anschluss werden die Spiele der ungarischen Wasserballmannschaft hintereinander wie ein einziges langes Spiel dargestellt. Dass es sich dabei um verschiedene handelt, lässt sich nur von der Punktetafel ablesen.



Abb. 48: Szabadság, szerelem 1:31:10

Eine Übersetzung ist hier nicht notwendig, genauso wenig bei den weiteren Spielen gegen „Italy“ (1:33:13), „Germany“ (1:33:33) und „USSR“ (1:38:44).

Beispiel 28:

Viki ist gefangen genommen worden und wird im Gefängnis von Uncle Feri befragt, der bereits am Anfang vom Film Karcsi vorgeladen hatte. Er macht ihr Versprechungen, sie freizulassen, wenn sie ihm nur eine Liste der VerräterInnen gäbe, mit denen sie zusammengearbeitet hat. Sie reicht ihm nach einiger Bedenkzeit einen Zettel, der ihr Schicksal besiegeln soll.

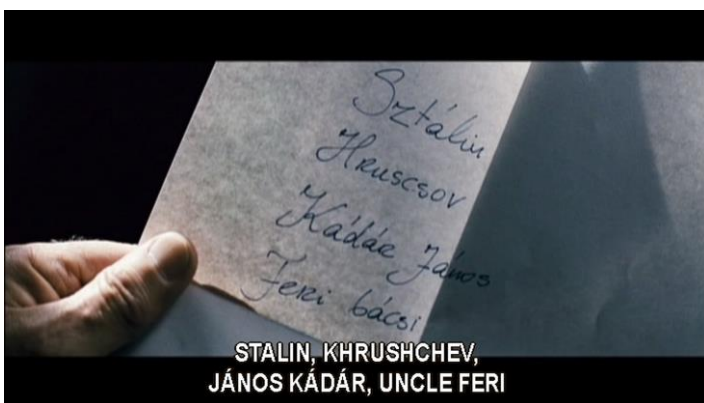


Abb. 49: Szabadság, szerelem 1:47:04

Da es sich um Namen handelt, wäre für das Verständnis eine Untertitelung nicht nötig. Allerdings verleiht die Untertitelung der Szene an Bedeutung und stellt sicher, dass das Zielpublikum die Liste liest, da sie eine essenzielle Rolle für Vikis Schicksal spielt.

Beispiel 29:

Viki wird aus der Zelle geholt und von zwei Wächtern den Gang entlang begleitet. Obwohl es nicht ausgesprochen wird, ist aufgrund der vorherigen Ereignisse darauf zu schließen, dass es sich um den Weg zu ihrer Hinrichtung handelt. Sie geht dabei an den Zellen der anderen Frauen vorbei, die ihr „God bless you“ und „God be with you“ zurufen. Eine Frau stimmt daraufhin die Hymne an, die im Ungarischen ebenfalls mit den Worten „God bless“ beginnt. Viki und die anderen Frauen singen ebenfalls mit. Die Hymne spannt den Bogen zur Siegerehrung der Olympiade, bei der die ungarische Wasserballmannschaft Gold gewinnt, wobei ab dann nicht mehr die Frauen aus dem Gefängnis, sondern der Chor im Stadion zu hören ist (vgl. Szabadság, szerelem 1:48:11-1:49:17).

Die Hymne wird, im Gegensatz zur in Beispiel 20 beschriebenen Szene, durchgehend untertitelt. Für den Text wurde die Übersetzung von William N. Loew herangezogen.

Isten, álld meg a magyart
Jó kedvvel, bőséggel,
Nyújts feléje védő kart,
Ha küzd ellenséggel;
Bal sors akit régen tép,
Hozz rá víg esztendőt,
Megbűnhődte már e nép
A múltat s jövőndöt!

Ferenc Kölcsey

O, my God, the Magyar bless
With Thy plenty and good cheer!
With Thine aid his just cause press,
Where his foes to fight appear.
Fate, who for so long did'st frown,
Bring him happy times and ways;
Atoning sorrow hath weighed down
Sins of past and future days.

William N. Loew

Es handelt sich um eine poetische Übersetzung, die dem Reimschema des Originals folgt. Bei der Untertitelung ist es nicht unbedingt notwendig eine gereimte Übersetzung zu schaffen, anstrebenswerter ist es eine singbare Version wiederzugeben (vgl. Kapitel 3.6.3), um die es sich bei dieser Version nicht handelt. Der Text wurde womöglich gewählt, weil es sich um eine anerkannte Übersetzung handelt. Die verantwortliche Person könnte allerdings einfach aus Zeitnot, die sich oftmals beim Untertiteln ergibt, darauf zurückgegriffen haben. Eine wörtlichere Übersetzung wäre vor allem bei dem Teil, den die Frauen singen, nützlich gewesen, da die Worte sehr gut zu der Situation passen und als Trost und Zuspruch interpretiert werden können. Die poetische Übersetzung passt andererseits sehr gut zum feierlichen Ereignis der Siegerehrung.

Beispiel 30:

Der Film endet nach Abklang der Hymne mit dem Bild der ungarischen Nationalmannschaft.



Abb. 50: Szabadság, szerelem 1:50:02

Zuletzt wird die vorletzte Strophe von Sándor Márais Gedicht „Mennyből az angyal” wiedergegeben. Der ungarische Dichter emigrierte bereits 1948 in die USA und hoffte 1956 nach Ungarn heimkehren zu können. Das Gedicht entstand nachdem der Aufstand niedergeschlagen wurde und erzählt von seinem Schmerz und der verlorenen Hoffnung, seine Heimat jemals wieder betreten zu dürfen. Das Gedicht wurde somit zum Sinnbild der Verzweiflung vieler UngarInnen, da sie sich mit diesen Worten identifizieren können.

Der Text wurde bei dieser DVD nicht untertitelt, was auf die ZuseherInnen befremdlich wirken kann, da der Text eine halbe Minute über das Bild läuft (vgl. Szabadság, szerelem 01:50:00-01:50:34). Auf einer DVD mit österreichischer Synchronfassung, mit Verweis auf die Internationalen Filmfestspiele in Berlin, wird hingegen statt des ungarischen Originals eine englische Übersetzung dargeboten und diese mit deutschen Untertiteln versehen.



Abb. 51: Children of Glory 1:50:25

Es ist anzunehmen, dass die Wichtigkeit des Gedichtes erkannt wurde, jedoch gab es hierzu noch keine Übersetzung, die verwendet werden konnte. Wahrscheinlich wurde das Gedicht schließlich für die Berlinale angefertigt, da der Film hier einem sehr großen Publikum präsentiert wurde, wodurch eine poetische Übersetzung leistbar geworden ist.

Das Originalgedicht und die Übersetzung lauten wie folgt:

Nem érte azt a sok ember,
Mi áradt itt meg, mint a tenger?
Miért remegtek világrendek?
Egy nép kiáltott. Aztán csend lett.
De most sokan kérdik: mi történt?
Ki tett itt csontból, húsból törvényt?
És kérdik, egyre többen kérdik,
Hebegve, mert végképp nem értik –
Ők, akik örökségbe kapták -:
Ilyen nagy dolog a Szabadság?

Sándor Márai

The people just gaze there, mystified,
What drives this ocean's almighty tide?
Why has the cosmos run a-riot?
A nation rose. Then all was quiet.
But people ask: what is we say?
Whose flesh and bones
Have changed there the law?
People born free in their native land
Falter because they can't understand
The fact that we will always recall:
Freedom is the greatest gift of all.

Péter Zolmann

5. Valami Amerika

Die ungarische Komödie *Valami Amerika* feierte am 31.01.2002 Premiere und erlangte mit 526.000 ZuseherInnen den vierten Platz unter den meistgesehenen Filmen des Jahres 2002 und war damit nicht nur der beliebteste ungarische Film in diesem Jahr, sondern wird auch zu den besten Filmen des Jahrzehnts gezählt (vgl. www.magyararancs.hu). Die Regie wurde von Gábor Herendi geführt, von dem auch das Drehbuch stammt (vgl. www.port.hu). Herendi arbeitet nicht nur als Regisseur und Drehbuchautor, sondern auch als Produzent (*Poligamy*) und Schauspieler (*Kontroll*) (vgl. www.gaborherendi.hu). Aufgrund des überragenden Erfolges kam 2008 ein zweiter Teil unter dem Titel *Valami Amerika 2* heraus (vgl. www.port.hu). Der Erfolg des Filmes konnte im Ausland nicht wiederholt werden.

5.1 Inhalt

Tamás ist ein Werbe- und Video-Clip-Produzent, der in die Filmbranche wechseln möchte, um sein Drehbuch „Guilty City“ zu verfilmen. Den Dreh kann er allerdings nicht finanzieren. Die E-Mail vom amerikanischen Filmproduzenten Alex Brubeck, in der er sein Interesse für Tamás Film bekundet, kommt ihm daher sehr gelegen und er glaubt nun, seinen Traum verwirklichen zu können. Als Alex nach Budapest kommt, um Tamás persönlich kennenzulernen, bittet Tamás seine Brüder Ákos, einen erfolgreichen und sexsüchtigen Unternehmer, und András, den jüngsten der Brüder, ein Poet, der in jeder Hinsicht erfolglos ist, um Hilfe. Sie wollen Alex beeindrucken, indem sie die Zeit, die er in Budapest verbringt, möglichst aufregend gestalten. Alex verbirgt solange wie möglich seine wahre Identität und verspricht, die Hälfte der Produktionskosten zu tragen. Die andere Hälfte, das sind in diesem Fall 60 Millionen Forint, müssen die Brüder besorgen. Hier stellt sich ihnen die Frage, wie weit sie dafür gehen wollen.

Geldsorgen gehen meistens mit einem Gefühlschaos einher. Dabei kommen die Frauen ins Spiel. Eszter, die langjährige Freundin von Tamás, fühlt sich vernachlässigt und sucht beim charmanten Alex Trost. Timi, die einfach gestrickte Sängerin und Ákos Freundin, ist nicht leicht zufrieden zu stellen, sei es beim Video-Clip-Dreh oder im

Privatleben. Und sogar die Putzfrau Terka, die die Männer wie ihre eigene Mutter achten, verursacht Aufruhr, als sie sich ein spezielles Stück Kuchen genehmigt.

Am Ende erfahren die Protagonisten, dass Alex Brubeck in Wahrheit ungarischer Herkunft ist, aber schon in jungen Jahren das Land verlassen hat. Nicht nur Eszter fühlt sich von ihm hintergangen. Alex reist mit dem Geld, das die Brüder für den Dreh beschafft haben, ab und lässt sie im Regen stehen. Tamás und Eszter finden wieder zusammen und so ist zumindest die Beziehung gerettet, wenn auch der Film nicht verwirklicht werden konnte (vgl. ^cwww.port.hu, ^dwww.imdb.com, www.valamiamerika.hu).

Besetzung:

Tibor Szervét– Alex Brubeck

Csaba Pindroch– Tamás

Győző Szabó– Ákos

Ferenc Hujber– András

Eszter Ónodi– Eszter

Szonja Oroszlán– Timi

Ila Schütz– Terka

5.2 Beispiele

Beispiel 1:

Der Film beginnt mit einem Vorspann, der vollständig untertitelt wird.



Abb. 52: Valami Amerika 0:00:13



Abb. 53: Valami Amerika 0:00:20

Zuerst wird das Filmstudio vorgestellt und der Filmtitel eingeblendet, wobei dieser auch untertitelt wird und nicht im Bild durch die englische Übersetzung ersetzt wird.

Anschließend wird Alex Brubeck gezeigt, wie er im Auto fährt und die Namen der SchauspielerInnen laufen über die Windschutzscheibe. An dieser Stelle wurde ein Untertitel zu früh gesetzt:



Abb. 54: Valami Amerika 0:00:29

Szervét Tibor ist der im Bild zu sehende Schauspieler in seiner Rolle als Alex Brubeck und nicht der Drehbuchautor, wie es der Untertitel beschreibt. Nach den SchauspielerInnen werden die Mitwirkenden genannt, allen voran der Drehbuchautor, wo der Untertitel fehlt:



Abb 55: Valami Amerika 0:00:55

Alle weiteren werden anschließend richtig untertitelt:



Abb. 56: Valami Amerika 0:00:59

Es folgen noch „főgyártásvezető - PRODUCTION MANAGER“ (Valami Amerika 0:01:03) und „fényképezte – DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY“ (Valami Amerika 0:01:06). „co-producer“ (Valami Amerika 0:01:10) und „producer“ (Valami Amerika 0:01:14) wurden verständlicherweise nicht untertitelt.

Die Untertitel werden in Blockbuchstaben gehalten, wobei dies laut Empfehlung von Ivarsson und Carroll, die Untertitel dem Text im Bild anzugleichen (vgl. Kapitel 3.6.1), nicht nötig wäre. Da es sich bei den Texten um ein einzelnes Wort mit Doppelpunkt handelt, fällt die Zuordnung leicht.

Beispiel 2:

Das Titellied des Films begleitet den gesamten Vorspann. Der Text setzt bei Sekunde 41 ein, wird allerdings nicht untertitelt. Das Lied „Valami Amerika“ wurde, wie es der Titel bereits verrät, von der ungarischen Band Bon Bon für diesen Film geschrieben. Dabei handelt es sich um ein Poplied, dessen textlicher Inhalt nicht zum Filmgeschehen

beiträgt, weshalb die Untertitelung vernachlässigt werden kann (vgl. Valami Amerika 0:00:00-0:02:03).

Beispiel 3:

Das Titellied endet als Alex bei der ungarisch-österreichischen Grenze ankommt und seinen Reisepass vorweisen muss.



Abb. 57: Valami Amerika 0:01:40

Sein Reisepass ist mehrmals gut sichtbar, allerdings muss hier kein Untertitel gesetzt werden, da es sich um einen amerikanischen Pass handelt, auf dem „Passport“ zu lesen ist.

Beispiel 4:

Zu sehen ist ein Innenhof an einem verregneten Tag, ein Regal und zwei Kisten mit Broten. An der Hauswand hängt eine Tafel, die abgeschnitten im Bild zu sehen ist und dadurch nur „KSÉG“ lesbar ist. Das ungarische Publikum erkennt dadurch, dass es sich um das Wort „pékség“, also Bäckerei handeln muss.



Abb. 58: Valami Amerika 0:02:58

Die Tafel wurde nicht untertitelt, da ein Streitgespräch aus dem Inneren des Hauses zu vernehmen ist und kurz darauf wird der jüngste der drei Brüder, András, auf die Straße geschleudert. Durch das Gespräch und das Bild wird auch dem ausländischen Publikum vermittelt, um welches Geschäft es sich handelt, von der András eben gefeuert wird, deshalb kann hier von einer Untertitelung abgesehen werden.

Beispiel 5:

Das zweite Lied im Film ertönt beim Videoclipdreh zum Timis neuem Album. Das Lied mit dem Titel „Tépj szét“ wird von der Schauspielerin selbst gesungen und wurde, wie das Titellied, für diesen Film geschrieben. Die Aufnahme wechselt immer wieder von Timi und ihren Tänzerinnen, zu Tamás, der sich weniger auf den Dreh konzentriert (s. Beispiel 6) und der Filmcrew, welche die Frauen anfeuern. Die Szene wird auf mehrere Sequenzen aufgeteilt, da sie mit mehreren Szenen vermischt wird. Das Lied wird daher mit Unterbrechungen wiedergegeben (vgl. Valami Amerika 0:05:32-0:06:13, 0:07:09-0:07:29 und 0:09:39-0:10:14). Es werden keine Dialoge geführt, während die Musik spielt, insofern stünde der Untertitelung nichts im Wege, allerdings wurde die Entscheidung getroffen, keine zu setzen. Der Liedtext trägt inhaltlich nicht zum Filmgeschehen bei. Es handelt sich abermals um einen typischen Popsong, weshalb von der Untertitelung des Liedtextes abgesehen werden kann.

Beispiel 6:

Tamás erhält am Morgen des Videoclipdrehs die E-Mail von Alex Brubeck, in der er sein Interesse am Film bekundet und seine finanzielle Unterstützung anbietet. Timi macht ihn auf den Erhalt beim Dreh aufmerksam, worauf er seine Neugierde nicht bändigen kann und sie liest, anstatt sich auf seine Aufgabe als Regisseur zu konzentrieren. Die Nachricht wird zum ersten Mal bei 0:06:01 gezeigt:

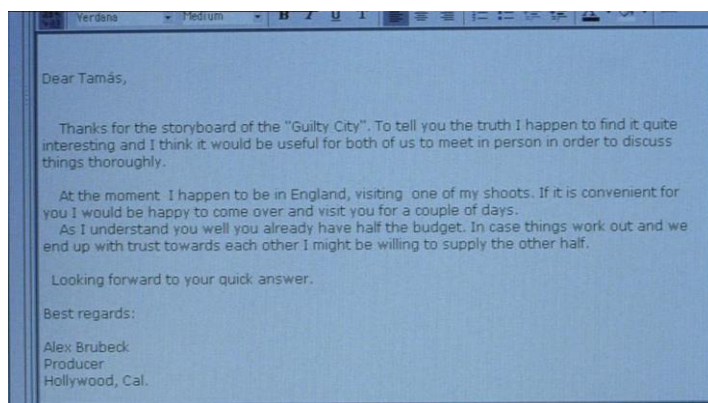


Abb. 59: Valami Amerika 0:06:01

An dieser Stelle wird sie nur kurz eingeblendet und kann daher nicht vollständig gelesen werden. Der Text wird aber eine Minute später erneut und länger eingeblendet (vgl. Valami Amerika 0:07:18). Spätestens beim dritten Mal (vgl. Valami Amerika 0:12:01) kann der Inhalt vollständig erfasst werden. Da die E-Mail auf Englisch ist, muss hier kein Untertitel gesetzt werden.

Beispiel 7:

Nachdem András aus der Bäckerei entlassen wurde, sitzt er am nächsten Tag auf einer Parkbank, von Tauben umringt, mit einer Zeitung in der Hand.



Abb. 60: Valami Amerika 0:07:46

Die Schrift in der Zeitung ist zu klein, um gelesen werden zu können. Allein das vertraute Format verrät den ZuseherInnen, dass es sich um Stellenanzeigen handeln muss, daher benachteiligt das Fehlen eines Untertitels die englischen ZuseherInnen nicht.

Beispiel 8:

Bei einem Geschäftsmeeting steht Ákos, der Älteste der Brüder, vor einer Flipchart, als er seinen Vortrag beginnt.



Abb. 61: Valami Amerika 0:09:06

Über dem Diagramm auf der Flipchart steht eine Überschrift, die allerdings nicht sonderlich gut leserlich ist, allerdings ist der Text inhaltlich irrelevant. Die Flipchart dient an dieser Stelle allein als Requisite. Andererseits begrüßt Ákos an dieser Stelle die Anwesenden, wodurch eine Untertitelung ohnehin verhindert wird.

Beispiel 9:

Als Tamás die gute Nachricht erhält, dass er mit Alex Hilfe seinen Film verwirklichen kann, schreibt er noch während des Videoclipdrehs eine SMS, die zu sehen ist, während er sie verfasst (vgl. Valami Amerika 0:09:53) und nochmals kurz bevor er sie sendet:



Abb. 62: Valami Amerika 0:10:13

Die Beleuchtung des Displays erschwert es, die gesamte Nachricht zu lesen: „Siess hozzám, nagy hírem van!“ zu Deutsch „Beeile dich, zu mir zu kommen, ich habe große Neuigkeiten!“. Allerdings können die Wörter „hozzám“ (zu mir) und „hírem van“ (ich habe Neuigkeiten) problemlos gelesen werden, wodurch auch die Kernaussage für das ungarische Publikum verständlich ist. Diese Nachricht wird nicht Untertitelt, obwohl es keine zeitlichen oder räumlichen Einschränkungen zu beachten gibt. Zu hören ist ausschließlich Timis Lied, das, wie bereits in Beispiel 5 erläutert, nicht Untertitelt wird.

Der Inhalt der SMS wird zwar bei diesem Beispiel übergangen, aber kurz danach klingelt das Handy von Ákos:



Abb. 63: Valami Amerika 0:10:24

Die Nachricht wird vollständig untertitelt, obwohl „From: Tamás“ auch aus der Originalnachricht abgelesen werden könnte. Das ist wichtig, um einen kohärenten Text zu schaffen und erleichtert den LeserInnen dadurch das Abgleichen mit dem Original. Der Wortlaut stimmt nicht mit der Nachricht überein, die zuvor Tamás geschrieben hat. Vermutlich hat er die erste SMS an András geschickt, dies wird aber im Film nicht aufgelöst. Das könnte auch der Grund für die Entscheidung gewesen sein, die erste Nachricht nicht zu übersetzen, um mögliche Verwirrungen zu vermeiden.

Beispiel 10:

András steht vor einem Restaurant, mit der Zeitung aus der vorherigen Szene in der Hand, und blickt von der Zeitung zu einem blauen tanzenden Affen und schließlich zu einem Schild hoch.



Abb. 64: Valami Amerika 0:10:29

Erst durch den Restaurantnamen erfahren die ZuseherInnen, weshalb jemand im blauen Affenkostüm davor tanzt und es stellt sich bald heraus, dass sich András für die Stelle des Animators bewirbt.

Bevor er die Gaststätte betritt, wird nochmals der Affe gezeigt, wobei im Hintergrund Plakate zu sehen sind.



Abb. 65: Valami Amerika 0:10:33

Auf zwei von ihnen steht nochmals der Restaurantname, der bereits bekannt ist. Bei den anderen handelt es sich um Werbeplakate für die bekannten Getränkehersteller *Unicum*, *Coca Cola* und *Lipton*, die dem Zielpublikum einerseits wahrscheinlich geläufig sind, andererseits nicht zum Filmgeschehen beitragen und somit sinnvollerweise nicht untertitelt wurden.

Beispiel 11:

Tamás und Eszter streiten zum wiederholten Male miteinander. Nach dieser Szene werden die Soproni Ászok, eine Gesangsgruppe bestehend aus vier Sängern, in einer Bar gezeigt, die „Hableány“, ein Lied über die ideale Frau, singen. Es wurden keine Untertitel gesetzt. Das Lied knüpft mit dem Text an der letzten Szene bei den Schwierigkeiten mit der Freundin an und bietet durch das Ensemble und das Bild einen Übergang zu der Szene in der Bar. Hier treffen sich die drei Brüder, um eine Strategie zu entwickeln, wie sie die eine Hälfte für die Produktionskosten beschaffen können.

Am Anfang werden nur die Soproni Ászok gezeigt und die ganze Aufmerksamkeit ist ihnen gewidmet (vgl. Valami Amerika 0:12:44-0:13:08). Wie bereits erwähnt, wird an dieser Stelle über den Liedtext ein inhaltlicher Übergang geboten, wodurch sich eine Übersetzung argumentieren ließe. Nach dieser Viertelminute endet das Lied nicht, aber der Fokus wird abwechselnd vom Dialog (vgl. Valami Amerika 0:13:08-0:13:17), wobei die Musik auch leiser im Hintergrund zu hören ist, zu den Sängern (vgl. Valami Amerika 0:13:17-0:13:23) und wieder zum Dialog geleitet (vgl. Valami Amerika 0:13:23-0:14:17), wobei beim letzten Wechsel nur mehr der instrumentale Ausklang zu hören ist. Dadurch ergäbe sich nur die Möglichkeit das Lied zwischen 0:12:44-0:13:08 und 0:13:17-0:13:23 zu untertiteln. Die Entscheidung, keine Untertitel zu setzen, könnte mit dem Argument getroffen worden sein, dass das Publikum nicht überfordert werden sollte durch die abwechselnden Untertitel für den Dialog und den Liedtext. Die unterschiedliche Gestaltung der Untertitel, also durch Kursivsetzung des Liedtextes, ermöglicht es der Verwirrung vorzubeugen und der Inhalt gesamtheitlich wiederzugeben. Durch die getroffene Entscheidung geht in diesem Fall für das Zielpublikum ein im Original gut gelungener Übergang verloren.

Beispiel 12:

Die drei Brüder treffen Alex im Hotel und begleiten ihn auf sein Zimmer. Auf dem Weg dorthin bleibt Alex neben einem Wegweiser auf dem Gang stehen, der dadurch zwei Sekunden im Bild zu sehen ist.



Abb. 66: Valami Amerika 0:19:05

Die Tafel hat keinen Einfluss auf das Geschehen. Sie trägt durch ihr Aufscheinen in der Szene lediglich zur Authentizität des Drehortes bei. Außerdem wurden, wie in Hotels üblich, ohnehin englische Ausdrücke gewählt, um die Verständlichkeit für die meist ausländischen Gäste zu erleichtern, somit kann das Zielpublikum auch ohne Untertitel selbst feststellen, dass es sich um nebensächliche Informationen handelt.

Beispiel 13:

Nach der Besprechung winkt sich Ákos vor dem Hotel ein Taxi heran, das ihn in die Stadt bringen soll. Als das Taxi zum Stehen kommt, fällt das beleuchtete Taxischild einem Aufgrund des Kontrastes zum dunklen nächtlichen Hintergrund ins Auge.



Abb. 67: Valami Amerika 0:24:28

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass ein Text auf der Leinwand nicht allein aus dem Grund untertitelt werden darf, weil er auffällig im Bild zu sehen ist. In diesem Fall wird ohnehin keine Untertitelung benötigt, da der Schriftzug international verständlich ist. Sollte an dieser Stelle jedoch etwas Unverständliches stehen, wäre eine Untertitelung aber ebenso unpassend, sogar störend, denn die Szene erklärt sich dem Zielpublikum durch den Kontext und vor allem durch Ákos Geste des Heranwinkens.

Beispiel 14:

Tamás sitzt am Abend nach dem ersten Treffen mit Alex vor dem Laptop und bearbeitet das Drehbuch zu seinem Film „Guilty City“.

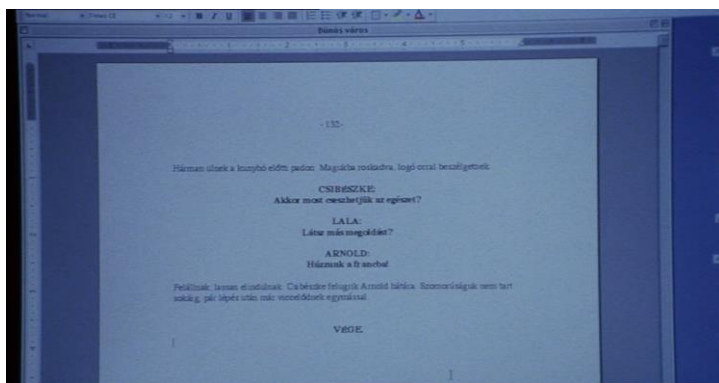


Abb. 68: Valami Amerika 0:24:56

Der Text ist zu klein, um gelesen werden zu können. Es kann nur über das Format der Schluss gezogen werden, dass es sich um einen Dialog handeln muss. Aus diesem Grund muss an dieser Stelle kein Untertitel gesetzt werden.

Die Aufnahme wechselt zu Tamás konzentrierten Gesichtsausdruck und wieder zurück zum Bildschirm, als ein Programmfenster aufgeht, das erfragt, ob die Datei gelöscht werden soll.

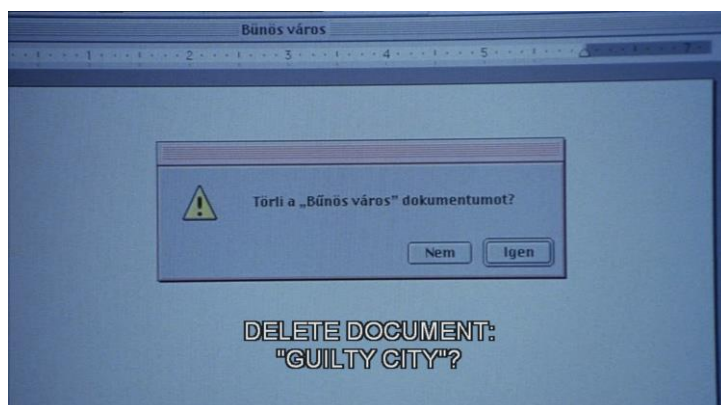


Abb. 69: Valami Amerika 0:25:01

Der Fenstertext ist gut lesbar und auch wichtig für die Filmhandlung, denn Tamás ist dabei das gesamte Drehbuch seines Filmes zu löschen, weshalb eine Untertitelung unumgänglich ist und an dieser Stelle auch richtig eingesetzt wurde.

Als Tamás schließlich eine Auswahl trifft, wird diese nicht Untertitelt. Dadurch erfährt das Zielpublikum nicht sofort, ob er den Befehl bestätigt oder abbricht.

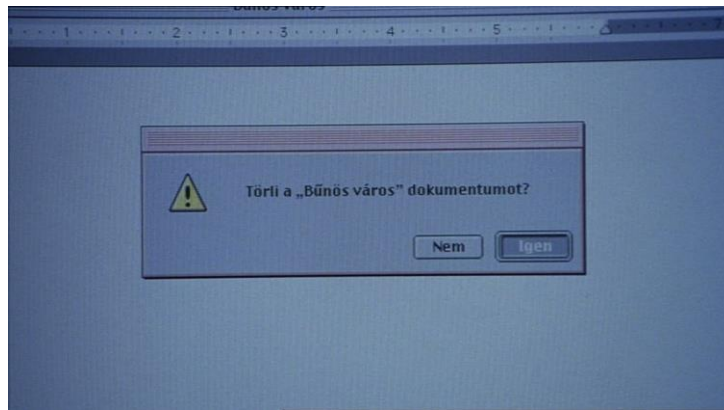


Abb. 70: Valami Amerika 0:25:03

Nach einem erneuten Kameraschwenk zu Tamás und zurück zum Bildschirm geht allerdings noch ein Fenster auf, wodurch die Spannung aufgelöst wird.

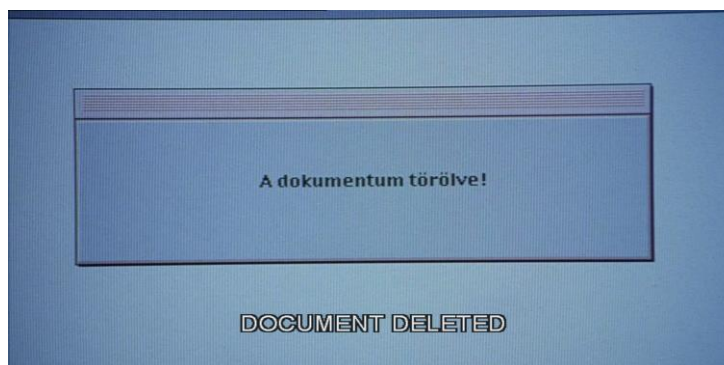


Abb. 71: Valami Amerika 0:25:08

Da das vorherige Fenster für das Zielpublikum nicht Untertitelt wurde, hält die Spannung für sie länger an, als für das ungarische Publikum. Eine Auflösung ist jedoch spätestens an dieser Stelle unverzichtbar, um dem Geschehen inhaltlich folgen zu können, denn anschließend erfährt das Publikum, dass es sich um einen Alptraum von Tamás gehandelt hat.

Beispiel 15:

Eszter begegnet Alex zufällig beim Fleischhauer und als er sie nach Hause begleitet, hilft er ihr die Haustür aufzubrechen, da sie sich ausgesperrt hatte. In diesem Moment entwickeln sie füreinander eine tiefgehende Sympathie und verabreden ein Treffen für

nächste Woche. Alex setzt sich ins Taxi und fährt durch die Straßen Budapests. Die melancholische Stimmung der Szene wird durch das Lied „Lonely Angel’s Land“ von Jamie Winchester unterstrichen. Es ist das einzige englischsprachige Lied in diesem Film und muss deswegen nicht untertitelt werden.

Beispiel 16:

Ákos feiert eine Party in seiner Wohnung um Alex zu zeigen, wie gut Ungarn feiern können. Das Wohnzimmer ist voll mit tanzenden Gästen und ungarische Partymusik dröhnt durch die Räume. Die Musik soll an dieser Stelle die aufgeheizte Stimmung zu fortgeschrittener Stunde unterstreichen, was auch dem fremdsprachigen Publikum durch den Rhythmus der Lieder vermittelt wird. Eine Untertitelung ist daher nicht notwendig (vgl. Valami Amerika 0:53:25-1:01:04).

Zwischendurch ertönt ein sehr bekanntes ungarisches Lied mit dem Titel „Afrika“ von KFT, dessen Text jeder kennt und dementsprechend singen auch alle Gäste mit (vgl. Valami Amerika 0:54:38-0:55:07 und 0:55:33-0:55:54). Das Lied wird durch einen Dialog unterbrochen, aber auch die Zeit davor und danach muss nicht dazu genutzt werden, Untertitel zum Liedtext einzublenden, denn dieser trägt nicht zum Geschehen bei, er würde sogar ablenken und dazu verleiten, einen tieferen Sinn hinter dem doch sehr einfachen Text zu suchen.

Das bereits bekannte Lied aus Beispiel 15 wird ebenfalls nochmals eingespielt (vgl. Valami Amerika 0:57:01-1:01:00), das für eine romantischere Stimmung sorgt. Auch an dieser Stelle muss das Lied wegen des bereits englischen Textes nicht übersetzt werden.

Beispiel 17:

Am Abend nach der Party treffen sich die drei Brüder mit Alex in der bereits bekannten Bar. Die Szene beginnt abermals mit einem Blick auf die kleine Bühne, wo diesmal Wunderbar mit ihrem Lied „Bikanyakú bűnöző“ auftritt (vgl. Valami Amerika 1:09:26-1:13:40). Das Lied beginnt passend mit dem Verweis auf sichtbare Venen um aufgedunsene Augen herum, die als Folge einer durchzechten Nacht zu deuten sind. Allerdings kann zwischen dem restlichen Liedtext und der Szene keine Verbindung hergestellt werden. Außerdem dient auch dieses Lied, wie das in Beispiel 11, hauptsächlich als Hintergrundmusik zum Dialog. Einzig die Übersetzung des Einstiegs (vgl. Valami Amerika 01:09:26-1:09:53) wäre zu argumentieren, da es hier einen Bezug

zum Filmgeschehen gibt, aber bei der Untertitelung muss vor allem darauf geachtet werden, dass eine Einheit geschaffen wird. Deshalb wäre die teilweise Übersetzung dieses Liedes kontraproduktiv und somit kann die Entscheidung der Translatorin/ des Translators keine Untertitel zu setzen nachvollzogen werden.

Beispiel 18:

Nachdem die drei Brüder und Alex sich einen Spaß in der Bar mit der Kellnerin und ihrem Freund erlaubt haben, sitzen sie gemeinsam im Auto. Das Erlebnis hat die Gruppe zusammengeschweißt und die Brüder singen grölend das ungarische Lied „Szóljon hangosan az ének“, das es im Radio spielt, mit (vgl. Valami Amerika 1:13:53-1:14:10). Alex will sie aber leider von seinem Musikgeschmack überzeugen und legt aus Rigoletto „La donna è mobile“ ein, um anschließend selbst lauthals mitzusingen (vgl. Valami Amerika 1:14:10-1:14:40). Bei einer roten Ampel lässt einer der Brüder das Fenster herunter, damit die Fußgänger Alex Gesang hören und ihn auslachen. Dabei entgleitet Alex ein ungarischer Fluch und somit fliegt sein Geheimnis auf.

Die beiden Lieder wurden nicht untertitelt, wie auch das italienische Opernlied im Ungarischen nicht übersetzt wurde. Der Liedtext des ungarischen Liedes würde zur Situation passen, da hier, kurz gesagt, das Leben gepriesen wird. Der Operntext handelt allerdings von der Untreue der Frauen und dazu ist im Film kein Bezug herzustellen. Sinn der Szene war es die unterschiedlichen Musikgeschmäcker darzustellen, was auch ohne Untertitel beim Zielpublikum ankommt. Auf keinen Fall sollte an dieser Stelle ein Lied untertitelt werden, weil es inhaltlich passt, und das andere nicht, denn das würde bei den ZuseherInnen nur für Verwirrung sorgen.

Beispiel 19:

Die Haushälterin Terka räumt nach der Party in Ákos Wohnung zusammen, wobei sie sich zunächst ärgert, dass nichts vom Essen übergeblieben ist, entdeckt aber ein paar Brownies und bequemt sich mit ihnen vor den Fernseher, um ihre Lieblingsserie anzusehen. Dabei handelt es sich allerdings um Hasch-Brownies, die bald ihre Wirkung zeigen. Sie tanzt ausgelassen auf der Couch und singt zu der bereits sehr laut aufgedrehten Musik mit (vgl. Valami Amerika 1:16:58-1:17:15). Untertitel wurden hier keine gesetzt. Da sich die Nachbarschaft wegen der lauten Musik beschwert hatte, werden Polizei und Rettung gerufen. Während sie von einem Sanitäter untersucht wird, singt sie wieder das Lied, ohne die Musik im Hintergrund, allerdings wird hier sehr

wohl untertitelt, da diese Äußerung hier zum Dialog gezählt wird (vgl. Valami Amerika 1:19:05-1:19:17). Da sie ziemlich erschöpft ist, kann die Melodie nicht sofort mit dem zuvor gehörten Lied in Verbindung gebracht werden. Das ungarische Publikum erkennt den Zusammenhang allerdings sofort über den Text. In diesem Sinne wäre es eine Erleichterung für das Publikum auch in der ersten Szene das Lied zu untertiteln.

Beispiel 20:

Die drei Brüder betreten gemeinsam mit Alex den Club „Stone“, um Timis erstem Auftritt beizuwohnen. Im Lokal treten nacheinander Bands auf, deren Lieder nicht untertitelt werden. Grund dafür sind einerseits die nebenbei geführten Dialoge, die eine Untertitelung verhindern, andererseits ergeben die Liedtexte für die ZuseherInnen keinen Mehrwert, somit würde eine Untertitelung die Texte zu sehr in den Mittelpunkt rücken und für Verwirrung sorgen.

Beispiel 21:

Während Eszter mit Alex den geplanten Ausflug macht, ist Tamás auf dem Video-Clip-Dreh zu Timis zweitem Lied „Vetkőzés“ (vgl. Valami Amerika 1:29:47-1:32:18). Das Bild wechselt daher immer wieder vom Dreh zum Ausflug. Während das Lied spielt, findet kein Dialog statt, auch nicht zwischen Eszter und Alex. An dieser Stelle fungiert das Lied als Hintergrundmusik, deshalb ist eine Untertitelung nicht notwendig, so wie es auch der/ die Translator/in befunden hat.

Beispiel 22:

Ákos sorgt sich um András, weil er nie eine feste Arbeit oder ein sicheres Dach über dem Kopf hat und nun ist er unauffindbar. Gemeinsam mit Tamás machen sie sich auf die Suche und finden ihn auf der Brücke. Ihr erster Gedanke ist, dass er springen will. Ákos geht zu ihm, doch András ist davon nicht begeistert. Er beschwert sich darüber, dass er bei seinen Brüdern immer an letzter Stelle steht und sie sich nur bei ihm melden, wenn sie Hilfe benötigen. Daraufhin packt er Ákos bei den Beinen und wirft ihn über die Brücke in die Donau. Während er erleichtert die Brücke überquert, auf deren anderen Seite seine neue Freundin auf ihn wartet, ist ein Auszug aus „Valami Rap“ des ungarischen Rappers Szasza zu hören (vgl. Valami Amerika 1:44:34-1:44:41). Da es sich um einen Rap handelt, wird in kurzer Zeit sehr viel Text gesungen, der in Untertiteln nur schwer vollkommen wiedergegeben werden kann. Inhaltlich fügt sich

der Text ideal ein, denn er gibt die Veränderung der Person von András wieder, der sich vom ewigen Verlierer zum glücklich Verliebten gewandelt hat. Da der Dialog zwischen ihm und seiner Freundin das Lied unterbricht, kann der Untertitel auch nicht verlängert werden. Womöglich hat der Translator/ die Translatorin deshalb befunden, dass der Grundgedanke des Liedes in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit nicht vermittelt werden könnte und hat sich daher für die Auslassung entschieden, wodurch wieder ein gut gewählter Übergang für das Zielpublikum verloren geht.

Beispiel 23:

Alex verkündet Eszter, dass er Budapest verlässt und das Filmprojekt aufgibt. Sie glaubt zunächst, dass er sie mitnehmen will, aber er erklärt ihr, dass er nie im Sinn hatte, eine romantische Beziehung mit ihr einzugehen. Verzweifelt kehrt sie in ihre gemeinsame Wohnung mit Tamás zurück, um ihre Sachen zu packen, denn die einzige Lösung, die sie noch sieht, besteht darin, Tamás zu verlassen. Dabei entdeckt sie aber eine für sie bestimmte Nachricht auf Tamás Laptop. Durch diese Liebeserklärung wird ihr bewusst, dass sie Tamás noch immer liebt und wie albern sie sich verhalten hatte.

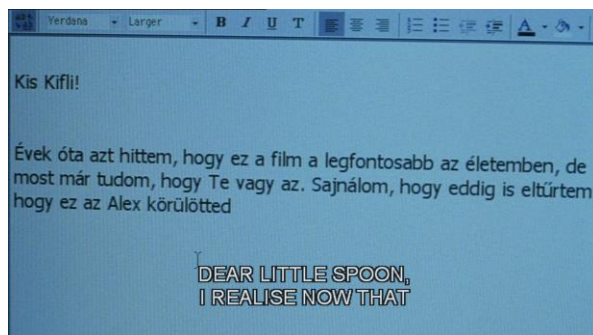


Abb. 72: Valami Amerika 1:45:50

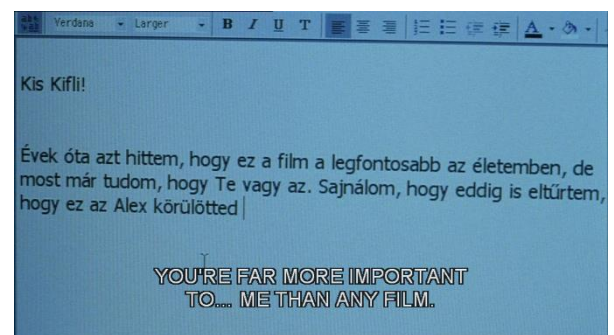


Abb. 73: Valami Amerika 1:45:53

Die Nachricht ist unerlässlich für die Auflösung des Gefühlschaos. Sie konnte zwar, vermutlich aus Zeitgründen, nicht vollständig untertitelt werden, aber das Wichtigste wurde übersetzt. Lediglich der letzte unvollständige Satz fehlt, in dem sich Tamás dafür entschuldigt, dass er bislang Alex Nähe zu Eszter geduldet hatte. Der Untertitel in Abbildung 73 dürfte ursprünglich anders aufgeteilt und die drei Punkte bei der Bearbeitung nicht gelöscht worden sein. Diese sind im Original nicht zu lesen und sind auch überflüssig.

Beispiel 24:

In Ákos Wohnung kommt es zu einem großen Wiedersehen. Tamás und Eszter treffen hier aufeinander und versöhnen sich, Ákos kehrt durchnässt von seinem Sprung in die Donau nach Hause zurück und verzeiht ebenfalls András für seinen Streich. Ákos verkündet daraufhin stolz, dass er die Hälfte der Produktionskosten beisammen hat, kann das Geld jedoch nicht finden. Über eine Nachricht am Anrufbeantworter stellt sich heraus, dass Timi das Geld genommen und mit Alex verschwunden ist. András entdeckt in der Zwischenzeit ein Bild von Alex in der Zeitung und den dazugehörigen Artikel. Dieser warnt vor einem ungarischen Betrüger, der sich als der amerikanische Alex Brubeck ausgibt.



Abb. 74: Valami Amerika 1:49:33

Tamás nimmt András die Zeitung aus der Hand und der Artikel wird den ZuseherInnen lange genug gezeigt. Da Tamás aber den gesamten Artikel laut vorliest, muss und kann kein eigener Untertitel für den Text im Bild gesetzt werden.

Beispiel 25:

Der am Boden liegende András entdeckt in der Zwischenzeit die Lottozahlen, die auf der Rückseite der Zeitung zu lesen sind und kann dabei kaum glauben, dass seine Zahlen, über die sich seine Familie immer lustig macht, schließlich gezogen wurden.



Abb. 75: Valami Amerika 1:49:59

Das Zielpublikum könnte durch das international verwendete Wort Lotto und die darunter stehenden Zahlen bereits auf den Informationsgehalt der Zeitung schließen, trotzdem wurde an dieser Stelle ein englischer Untertitel gesetzt. Dieser lenkt die Aufmerksamkeit verstärkt auf die Zeitung und beweist, dass es sich um eine besonders wichtige Information handelt, die niemandem entgehen sollte.

6. Schlusswort

Ausgehend von der funktionsorientierten Translationstheorie von Hans Vermeer und Justa Holz-Mänttari wurden in der vorliegenden Arbeit Filmuntertitel abseits des Dialogs auf ihre Skoposadäquatheit untersucht. Hans Vermeers Skopostheorie löste die ausgangs- und zieltextorientierte Sichtweise der Translationswissenschaft durch die ziel- und zweckgebundene Übersetzung ab, wobei er Übersetzung nicht mehr als bloße Sprachvermittlung verstanden hatte, sondern mehr als kulturellen Transfer. Dank Holz-Mänttari wandelte sich dabei auch die Rolle der ÜbersetzerInnen, die nunmehr als ExpertInnen gelten und als BotschaftsträgerInnen für fremden Bedarf handeln.

Die Rolle der TranslatorInnen änderte sich ganz besonders im Hinblick auf Filmübersetzungen. Wo früher die technischen Aufgaben der Untertitelung von einer auf diesem Gebiet bewanderten Person übernommen wurden, sind nun vermehrt die UntertitlerInnen selbst für das Setzen von Untertiteln verantwortlich. Das hängt einerseits mit der mittlerweile in der Translationswissenschaft anerkannten Textsorte multimedialer Text zusammen, andererseits mit der gesamtheitlichen Sichtweise des Translationsprozesses. Seitdem die Wichtigkeit des richtigen Umgangs mit multimedialen Texten erkannt wurde, werden an den Universitäten verstärkt damit verbundene Kurse angeboten, wie Untertitelung und Synchronisation von Filmen, im Rahmen derer die Nutzung der gängigen Programme erklärt wird. Dadurch sind die TranslatorInnen auf diesem Feld geübter als frühere Generationen. Andererseits wird ihnen nun ihre ExpertInnenhandlung anerkannt, wozu auch der technische Aspekt des Übersetzens zu zählen ist.

Nach den translationswissenschaftlichen Grundlagen wurde auf die Geschichte der Untertitelung und deren Stellenwert eingegangen. Dies verdeutlicht, wie sich der Filmbegriff in Laufe der Zeit geändert hat, aufgrund dessen sich auch die Filmübersetzung gewandelt hat. Es wurde bald erkannt, dass eine wörtliche Übersetzung nicht zielführend ist und dass das eigentliche Ziel der Filmuntertitelung sein sollte, dieselbe Wirkung beim Zielpublikum zu erzielen, wie bei den Zuschauern des Filmes in der Originalsprache.

Dazu ist es in erster Linie wichtig das Zielpublikum und seine Bedürfnisse zu kennen. Je nachdem muss die geeignete Form der Untertitel, seien es inter-, intra- oder bilinguale, gewählt werden, deren Definitionen als nächstes in der Arbeit folgen.

Welche Möglichkeit und Schwierigkeiten mit der Untertitelung zusammenhängen behandelte der nächste Teil der Arbeit, in denen die technischen und formalen Aspekte der Untertitelung, aber auch die Untertitelungsstrategien erläutert wurden. Bei den später folgenden Beispielen stellte sich bald heraus, dass die formalen Aspekte oft einschränkend im Übersetzungsprozess fungierten, da sie in jeder Situation Vorrang genossen.

Im theoretischen Teil der Arbeit wurde zuletzt der Umgang mit Filmuntertiteln abseits des Dialogs behandelt, unterteilt in Anbetracht nach Text und Musik. Bei der Behandlung der Filmbeispiele wurde verglichen, ob die hier angeführten Vorschläge befolgt wurden.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es Filmausschnitte aus den ungarischen Filmen *Szabadság*, *Szerelem* und *Valami Amerika* dahingehend zu untersuchen, ob Untertitel abseits des Dialogs skoposadäquat gesetzt wurden, beziehungsweise, ob sich deren Auslassung durch die Einhaltung von technisch formalen Aspekten argumentieren lassen. Im Zuge der Untersuchung sollte die jeweils zu bearbeitende Szene erläutert und die Funktion des Textes auf der Leinwand, beziehungsweise der Musik, untersucht werden. Danach sollte in Anbetracht der formalen Gegebenheiten entschieden werden, ob eine Untertitelung als notwendig erachtet wird und ob deren Umsetzung möglich ist.

Zuerst wurden die Filmausschnitte von *Szabadság*, *szerelem* untersucht. Vor allem bei den Szenen von den Demonstrationen war viel Text im Bild zu sehen, wobei an diesen Stellen die Entscheidung besonders schwer zu fällen war, ob eine Übersetzung eingefügt werden sollte, denn in vielen Fällen waren die technischen Umstände restriktiv. Es scheint, als wäre eine Grundsatzentscheidung getroffen worden sein, dass die Schilder nicht untertitelt werden, da sich in den meisten Szenen dazu ohnehin keine Möglichkeit bot. Durch eine teilweise Übersetzung einzelner Schilder hätte dem Zielpublikum allerdings ein genaueres Bild von der Demonstration vermittelt werden können. Diese Beispiele, ebenso wie Beispiel 22, als Eszter aufgrund des Ladens mit gemischter Fertigware auf die Idee mit den Pfannen kommt, zeigen, dass jeder einzelne Text in jeder einzelnen Situation neu evaluiert werden muss, um eine profunde

Entscheidung treffen zu können. Es kann durchaus auch vorkommen, dass derselbe Text in einer Szene nicht übersetzt wird, die Unterlassung ebendieser Übersetzung in einer anderen Szene jedoch ein schwerwiegender Fehler wäre.

Die Entscheidung in Beispiel 5 die Tafel „ungarische Volksrepublik“ im Bahnhof nicht zu untertiteln, konnte nicht nachvollzogen werden und auch die Auslassung des Gedichts hat den Verlust von einem schönen Ausklang des Filmes bewirkt. Allerdings wurde an den meisten Stellen der Bedarf nach einem Untertitel erkannt, wie die Übersetzung des Aufrufes zum Generalstreik in Beispiel 10, der Aufschrift der Polizei in Beispiel 23 oder der Tafel der gehängten Menschen in Beispiel 25. Selbst in Beispiel 28 wurden Untertitel gesetzt, obwohl die Namen auf der Liste auch für das Zielpublikum verständlich gewesen wären. Somit wurde allerdings die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen bewusst auf die Liste gelenkt, um die Wichtigkeit zu betonen. Insgesamt konnten, aufgrund der translatorischen Entscheidungen, die wichtigen Inhalte transportiert werden, sodass die Wirkung auch beim Zielpublikum erhalten bleibt.

Bei *Valami Amerika* waren viele Texte im Bild zu sehen, die vom ungarischen Publikum selbst nicht gelesen werden können, somit wurden diese beim Übersetzungsprozess übergangen. Der/ die Übersetzer/in des Filmes hat in den meisten Fällen richtig abgewogen, welche Information in der Szene und somit für das Publikum zum Verständnis wichtig sind. Ausnahmen gab es allein bei der Liedübersetzung. Es scheint, als wäre auch hier eine Grundsatzentscheidung getroffen worden sein, keine Lieder zu übersetzen. Nach der szenenweisen Evaluierung stellte sich heraus, dass dieser Umgang in den meisten Fällen aus unterschiedlichen Gründen gerechtfertigt war, wenn die Musik, beispielsweise, zur Unterstreichung der Stimmung eingesetzt wurde oder mehr oder weniger nur im Hintergrund zu hören war. In einigen Szenen wurde ein bestimmtes Lied als ein passender Übergang gewählt, sodass der Liedtext inhaltlich mit dem Filmgeschehen stimmig war. Dies hätte teilweise aus technisch formalen Gründen nicht übernommen werden können, in anderen Szenen wiederum doch. Eine Entscheidung für den gesamten Film zu treffen ist auch in dieser Hinsicht nicht zu argumentieren, denn wenn die Gesamtwirkung erhalten werden kann, sollte dies versucht werden, so zum Beispiel bei den Beispielen 19, als die Reinigungsdame singt oder bei 22, wo das Raplied die Veränderung von András symbolisiert.

Als Resümee kann festgestellt werden, dass die Untertitel abseits des Dialogs zwar für das Verständnis in beiden Filmen ausreichend beachtet wurden, es jedoch Verbesserungsbedarf gibt. Denn das Ziel der Filmuntertitelung sollte es sein, dieselbe Wirkung beim Zielpublikum, wie bei denen der Originalsprache mächtigen zu erzielen. Daher sollte eine möglichst wirkungsgetreue Übersetzung angestrebt werden, zu dem die Übersetzung von Texten abseits des Dialogs ebenfalls dazugehören.

Bibliographie

Primärliteratur

Children of Glory. DVD. 2010. EU: Schröder Media

Szabadság, szerelem. DVD. 2006. Budapest: GIBS Kft./ FLASHBACK Kft.

Valami Amerika. DVD. 2001. Budapest: Skyfilm Stúdió Kft.

Sekundärliteratur

Bosseaux, Charlotte. 2011. *The translation of song*. In: Malmkjaer, Kirsten. *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford: Oxford Univ. Press S. 183-197

Buffagni, Claudia & Garzelli, Beatrice. 2012. *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*. Bern: Lang

Bühler, Karl. 1965. *Sprachtheorie*. Stuttgart: Fischer

Bullerjahn, Claudia. 2001. *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner

Cedeño, Rojas. 2007. *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Cooke, Mervyn. 2010. *A history of film music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press

De Linde, Zoé & Kay, Neil. 1999. *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline. 2007. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome Publisher.

Díaz Cintas, Jorge. 2009^a. *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Díaz Cintas, Jorge. 2009^b. *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters.

Dizdar, Dilek. 1999². *Skopostheorie*. In: Snell-Hornby, Mary et. al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl. S. 104-107

Dries, Josephine. 1995. *Dubbing and subtitling*. Düsseldorf: Europäisches Medieninstitut.

Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, translation & idioms*. University of Copenhagen: PhD Thesis, Main Volume.

Hillman, Roger. 2011. *Spoken word to written text. Subtitling*. In: Malmkjaer, Kirsten. *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford: Oxford Univ. Press S. 379-393

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia

Holz-Mänttari, Justa. 1986. *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell-Hornby, Mary. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag S. 348-374

Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the media. A handbook of an art*. Stockholm: Transedit

Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.

Jüngst, Heike. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto

Kovačič, Irena. 1996. *Subtitling strategies: A flexible hierarchy of priorities*. In: Heiss, Christine. *Traduzione multimediale per il cinema, la television e la scena*. Bologna: Ed. CLUEB, Cooperativa Libr. Univ. Ed. S. 297-305

Kracauer, Siegfried. 1997. *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton Univ. Press

- Kreuzer, Anselm. 2009. *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Larsen, Peter. 2007. *Film music*. London: Reaktion Books
- Levý, Jiří. 1967. *Translation as a decision making process*. In: Jakobson, Roman. *To honor Roman Jacobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday 11 October 1966*. The Hague: Mouton S. 1171-1182
- Lissa, Zofia. 1965. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel
- Low, Peter. 2005. *Pentathlon Principle*. In: Gorlée, Dinda L. *Song and significance. Virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam: Rodopi S. 191-211
- Luyken, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Inst. for the Media
- Neves, Josília. 2010. *Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing*. In: Bogucki, Łukasz. *Perspectives on audivisual translation*. Frankfurt am Main: Lang S. 123-146
- Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer
- Risku, Hanna. 1999². *Translatorisches Handeln*. In: Snell-Hornby, Mary et. al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verl. S.107-111
- Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies. An integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Snell-Hornby, Mary. 1996. „*All the world's a stage*“: *Multimedial translation – constraint or potential?* In: Heiss, Christine. *Traduzione multimediale per il cinema, la television e la scena*. Bologna: Ed. CLUEB, Cooperativa Libr. Univ. Ed. S.29-45

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The turns of translation studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: Benjamin

Snell-Hornby, Mary. 2007. *Theatre and opera translation*. In: Kuhiwczak, Piotr. *A companion to translation studies*. Clevedon: Multilingual Matters

Vermeer, Hans J. 1990². *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg

Internetquellen

Alvir, Olja. 2012. *Serien-Remakes: Russische Beleuchtung*. In:
http://dastandard.at/1338559500464/How-I-Met-Your-Mother-Serien-Remakes-Russische-Beleuchtung?ti=-AGc5ujXN0g31uu-jWMCppNRojk5S0LOpJDkqKcxH694ocT17LwQjg9tIQvkrS-bEcDbSXfEm7m8s0AloEOFTn5VnMpb0YJjd-s38uhE9_TyYQWI2J3TXNz1QOBkZvIibcCSmGpGgtgF_4KyIsyc_DE02ik.
(eingesehen am 20.11.2014)

Behrens, Ulrich. 2003. *Berüchtigt*. In:
<http://www.filmzentrale.com/rezis/beruechtigtub.htm> (eingesehen am 07.03.2015)

Gerhards, Jürgen & Hess, Doris. 2014. *Fernsehen auf Englisch*. In:
<http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2014-04/sprachen-lernen-fernsehen-auf-englisch> (eingesehen am 15.03.2015)

Huber, Zoltán. 2013. *Szinkron vagy felirat? Betűhangolás*. In:
http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=11531 (eingesehen am 15.03.2015)

Jakobson, Roman. 1959. *On linguistic aspects of translation*. In: Jakobson, Roman et. al. *Language in Literature*. Harvard University Press
<http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf> (eingesehen am 19.08.2015)

- Kaefer, Oliver. 2013. *Warum sind US-Remakes so schlecht?* In:
<http://www.zeit.de/kultur/film/2013-12/oldboy-remake-spike-lee> (eingesehen am 23.04.2015)
- Knowles Marshall, Jane. 1988. *America in Film and Fiction*. In:
<http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1988/4/88.04.04.x.html> (eingesehen am 04.08.2015)
- Lemercier, Fabien. 2007. International premiere for Children of Glory. In:
<http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=72542> (eingesehen am 19.08.2015)
- Mayoral, Robert & Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad. 1988. *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives on Translation*. In:
<http://www.erudit.org/revue/meta/1988/v33/n3/003608ar.pdf> (eingesehen am 26.11.2014)
- Media Consulting Group. 2009. *Studie über die Verwendung von Untertiteln. Das Potenzial von Untertiteln zur Förderung des Fremdsprachenlernens und zur Verbesserung der Fremdsprachenbeherrschung*. Im Auftrag der Europäischen Kommission, Generaldirektion Bildung und Kultur. In:
http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/resume-de.pdf (eingesehen am 23.03.2015)
- Spiró, György. 1996. *Csajdavék*. In: http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=361 (eingesehen am 07.03.2015)
- Vajda, Judit. 2006. *Szabadság, szerelem. A fiatalok forradalma – a fiatalok mozija*. In: <http://magyar.film.hu/filmhu/premier/szabadsag-szerelem-premier-kritika.html> (eingesehen am 19.08.2015)
- <http://www.bild.de/digital/multimedia/so-gehts-channel/untertitel-beim-fernsehen-34900926.bild.html> (eingesehen am 30.06.2015)

http://de.wikipedia.org/wiki/Children_of_Glory (eingesehen am 27.01.2013)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Fansub> (eingesehen am 30.06.2015)

<http://derstandard.at/1285199389626/Urteil-Fehlende-Untertitel-diskriminieren>
(eingesehen am 30.06.2015)

<http://www.empireonline.com/reviews/ReviewComplete.asp?FID=135502>
(eingesehen am 19.08.2015)

http://www.gaborherendi.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2&lang=hu (eingesehen am 23.09.2015)

<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2006/10/20061030-1.html>
(eingesehen am 30.06.2015)

^a<http://hu.wikipedia.org/wiki/Kopaszkutya> (eingesehen am 27.01.2013)

^bhttps://hu.wikipedia.org/wiki/Szabad_N%C3%A9p (eingesehen am 29.08.2015)

<http://kundendienst.orf.at/service/technik/untertitel.html> (eingesehen am 27.02.2015)

http://hvg.hu/kultura/20070329_sztrajk_szinkronszeneszek (eingesehen am 28.05.2015)

^ahttp://www.imdb.com/name/nm0883351/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (eingesehen am 18.08.2015)

^b<http://www.imdb.com/name/nm0000390/> (eingesehen am 18.08.2015)

^c<http://www.imdb.com/title/tt0082627/synopsis> (eingesehen am 27.01.2013)

^d<http://www.imdb.com/title/tt0303184/> (eingesehen am 26.01.2013)

<http://www.language-trainers.de/blog/2013/10/10/wie-aus-nazis-drogenhaendler-wurden/> (eingesehen am 28.05.2015)

http://magyarnarancs.hu/kulpol/kulturalis_hirek-62993 (eingesehen am 23.09.2015)

<http://www.nytimes.com/2012/04/01/arts/television/comparing-the-killing-to-the-show-forbrydelsen.html> (eingesehen am 15.01.2015)

http://www.opont.hu/kultura3.php?k_hirAzn=628&k_hirFl=200611&k_hirKat=1&k_tip=k (eingesehen am 18.08.2015)

<http://port.hu/article/8377> (eingesehen am 24.06.2015)

^ahttp://www.port.hu/goda_krisztina/pls/w/person.person?i_pers_id=130643
(eingesehen am 18.08.2015)

<http://port.hu/article/8377> (eingesehen am 24.06.2015)

^bhttp://www.port.hu/kopaszkutya/pls/w/films.film_page?i_film_id=1400 (eingesehen am 27.01.2013)

^chttp://www.port.hu/valami_amerika/pls/w/films.film_page?i_film_id=43664
(eingesehen am 26.01.2013)

^chttp://www.port.hu/valami_amerika_2/pls/w/films.film_page?i_film_id=96853
(eingesehen am 26.01.2013)

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/dvds-film-untertitel-helfen-beim-sprachenlernen-a-660578.html> (eingesehen am 28.06.2015)

<http://www.szabadsagszeremafilm.hu/page.php?page=tortenet&l=hu> (eingesehen am 27.01.2013)

<http://www.theguardian.com/film/2008/mar/16/drama.periodandhistorical> (eingesehen am 19.08.2015)

<http://www.valamiamerika.hu/> (eingesehen am 26.01.2013)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Untertitelungs- und Synchronisationsländer In:

<http://www.newsreach.co.uk/knowledge-centre/news/content-marketing/dubbing-business/> (eingesehen am 21.03.2014)

Abb. 2-27: Szabadság, szerelem

Abb. 28: Bem-Denkmal In:

https://www.kozterkep.hu/~/5592/Bem_Jozsef_szobor_Budapest_1934.html#photo-23177 eingesehen am 29.08.2015

Abb. 29-50: Szabadság, szerelem

Abb. 51: Children of Glory

Abb. 52-75: Valami Amerika

Abstract

Der vorliegenden Arbeit liegt die funktionsorientierte Translationstheorie von Hans Vermeer und Justa Holz-Mänttari zugrunde, aus deren Aspekt Filmuntertitel abseits des Dialogs behandelt wurden. Ziel der Arbeit war es anhand zwei ungarischer Spielfilme zu untersuchen, ob Filmuntertitel abseits des Dialogs skoposadäquat gesetzt wurden, oder ob deren Auslassung durch technische Aspekte begründet werden konnte.

Die Arbeit besteht aus sechs Kapiteln, wobei es sich beim ersten um die Einleitung und beim letzten um das Schlusswort handelt. Im zweiten Kapitel werden die für die Arbeit relevanten translationswissenschaftlichen Grundlagen umrissen. Dabei werden bereits Vorkenntnisse vorausgesetzt. Im dritten Kapitel wird die Geschichte der Untertitelung behandelt und ihr heutiger Stellenwert in Europa, verglichen mit der Synchronisation. Im selben Kapitel werden die verschiedenen Arten der Untertitelung definiert und festgesetzt, mit welchen Untertiteln sich diese Arbeit beschäftigt. Dem folgen die technischen Aspekte, die bei der Filmübersetzung zu berücksichtigen sind, wie auch die Strategien, die zum Einsatz kommen. Im Anschluss wird der in der Literatur vorgeschlagene Umgang mit Texten im Bild und der Übersetzung von Filmmusik behandelt. Kapitel vier und fünf beschäftigen sich mit den ausgewählten Filmen *Szabadság, szerelem* und *Valami Amerika*. In beiden Kapiteln wird zunächst der zu behandelnde Film vorgestellt und mögliche Auszeichnungen wurden angeführt. Dem folgt eine kurze Inhaltsangabe. Danach wurden die einzelnen Szenen chronologisch nacheinander bearbeitet, sofern es sich nicht angeboten hat, mehrere Szenen zusammenzufassen. Dazu wurde die Szene umrissen, um den LeserInnen einen Kontext bieten zu können und der Text beziehungsweise der Liedtext auf seinen Skopos untersucht. Schließlich wurde in Anbetracht der formalen Aspekte, die eingehalten werden müssen, entschieden, ob eine Untertitelung nötig und auch möglich wäre und mit der Entscheidung des Translators/ der Translatorin verglichen. Im Schlusswort sind die aus beiden Filmen gewonnenen Ergebnisse zusammengefasst zu lesen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Zita Ragoncza
Adresse: Gymnasiumstraße 22/5, 1180 Wien
E-Mail: zitaragoncza@gmx.at
Geburtsdatum, -ort: 19.06.1989, Budapest

Schul- und Berufsbildung

2015-dato PH Niederösterreich Lehramt Neue Mittelschule (Englisch,,Biologie)
2010-2015 MA Übersetzen (Ungarisch, Englisch) Universität Wien
2007- 2010 BA Transkulturelle Kommunikation (Ungarisch, Englisch)
Universität Wien
1999-2007 Bundesgymnasium Babenbergerring Wiener Neustadt
(humanistischer Zweig)

Sprachen

Deutsch Bildungssprache
Ungarisch Muttersprache
Englisch kompetente Sprachverwendung
Spanisch Grundkenntnisse
Latein Schulkenntnisse
Altgriechisch Schulkenntnisse

Berufserfahrung

2013- dato Übersetzerin und im Sales Service bei Creditline Investement Service
2011 Deutschlehrerin beim SV Wiesen
2010-2011 Übersetzerin von Werbemitteilungen am Festivalgelände Wiesen

Andere Tätigkeiten

2007-2013 verschiedene Studentenjobs (Schankkraft am Festivalgelände Wiesen,
im Jazzpub Wiesen, beim SVM Mattersburg, Concession bei Cineplexx)

Besondere Kenntnisse

EDV: Microsoft Office, SDL Trados, SDL Multiterm
Instrument: Querflöte