



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kreativität und interlinguale Untertitelung“

verfasst von / submitted by

Beatrice Dal Bo, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 060 331 351

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Übersetzen UG 2002  
Deutsch Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, M.A



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------|
| Inhaltsverzeichnis .....                                              | i         |
| Abbildungsverzeichnis .....                                           | iii       |
| Tabellenverzeichnis.....                                              | iii       |
| Einleitung .....                                                      | 1         |
| <b>1. Kreativität im wissenschaftlichen Diskurs.....</b>              | <b>4</b>  |
| 1.1. Kreativität: das Forschungsspektrum .....                        | 4         |
| 1.1.1. Der mystische Ansatz.....                                      | 4         |
| 1.1.2. Der pragmatische Ansatz .....                                  | 5         |
| 1.1.3. Der psychodynamische Ansatz .....                              | 6         |
| 1.1.4. Der psychometrische Ansatz.....                                | 7         |
| 1.1.5. Der kognitive Ansatz.....                                      | 8         |
| 1.1.6. Der Ansatz der Sozialen Persönlichkeit .....                   | 8         |
| 1.1.7. Der Konfluenzansatz .....                                      | 9         |
| 1.2. Kreativität und Problemlösen .....                               | 9         |
| 1.2.1. Der kreative Prozess.....                                      | 12        |
| 1.2.2. Das kreative Produkt .....                                     | 14        |
| 1.2.3. Die kreative Person .....                                      | 15        |
| 1.3. Kreativität in der Translation.....                              | 17        |
| <b>2. Übersetzungsart: Interlinguale Untertitelung .....</b>          | <b>20</b> |
| 2.1. Untertitelung als eine Form der audiovisuellen Translation ..... | 20        |
| 2.1.1. Der audiovisuelle Text .....                                   | 22        |
| 2.1.2. Weitere Übertragungsarten der audiovisuellen Translation.....  | 24        |
| 2.2. Die Natur der interlingualen Untertitelung.....                  | 25        |
| 2.2.1. <i>Subtitling as a written type of translation</i> .....       | 26        |
| 2.2.2. <i>Subtitling as an additive type of translation</i> .....     | 27        |
| 2.2.3. <i>Subtitling as a synchronous type of translation</i> .....   | 28        |
| 2.2.4. <i>Subtitling as a part of a fleeting text type</i> .....      | 29        |
| 2.2.5. <i>Subtitling as a part of a polysemiotic text type</i> .....  | 30        |
| 2.2.6. <i>Subtitling as a cultural bridge</i> .....                   | 31        |

|           |                                                                   |            |
|-----------|-------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.3.      | Die Erstellung interlingualer Untertitelung .....                 | 33         |
| 2.3.1.    | Layout.....                                                       | 35         |
| 2.3.2.    | Lesegeschwindigkeit .....                                         | 37         |
| 2.3.3.    | Sprachliche und inhaltliche Aspekte .....                         | 41         |
| 2.3.4.    | Kohärenz .....                                                    | 46         |
| <b>3.</b> | <b>Probleme und Strategien im semiotischen Spannungsfeld.....</b> | <b>47</b>  |
| 3.1.      | Untertitelungsrelevante Probleme .....                            | 47         |
| 3.1.1.    | Redewendungen und Sprichwörter .....                              | 49         |
| 3.1.2.    | Wortspiele und Humor .....                                        | 49         |
| 3.1.3.    | Dialekte, Slang, Akzente und Kraftausdrücke .....                 | 52         |
| 3.2.      | Kreativität und untertitelungsrelevante Strategien .....          | 55         |
| 3.2.1.    | Transkription .....                                               | 58         |
| 3.2.2.    | Konformierung .....                                               | 62         |
| 3.2.3.    | Kondensierung .....                                               | 64         |
| 3.2.4.    | Dezimierung .....                                                 | 69         |
| 3.2.5.    | Annullierung.....                                                 | 70         |
| <b>4.</b> | <b>Interviews mit professionellen UntertitlerInnen .....</b>      | <b>74</b>  |
| 4.1.      | Fragenkatalog .....                                               | 74         |
| 4.2.      | InterviewpartnerInnen .....                                       | 75         |
| 4.3.      | Analyse und Zusammenfassung .....                                 | 79         |
| <b>5.</b> | <b>Zusammenfassung und Schlussfolgerungen .....</b>               | <b>91</b>  |
| <b>6.</b> | <b>Bibliographie.....</b>                                         | <b>93</b>  |
| 6.1.      | Sekundärliteratur .....                                           | 93         |
| 6.2.      | Filme .....                                                       | 102        |
| 6.3.      | Internetquellen mit VerfasserIn .....                             | 103        |
| 6.4.      | Internetquellen ohne VerfasserIn.....                             | 104        |
| <b>7.</b> | <b>Anhang .....</b>                                               | <b>105</b> |
| 7.1.      | FRAGENKATALOG: Dietlinde B. DuPlessis .....                       | 105        |
| 7.2.      | FRAGENKATALOG: Birgit Roberts .....                               | 108        |
| 7.3.      | FRAGENKATALOG: Cosima Ertl.....                                   | 112        |
| 7.4.      | FRAGENKATALOG: Katrin Pieper .....                                | 117        |

|                                               |            |
|-----------------------------------------------|------------|
| 7.5. FRAGENKATALOG: Jérôme Serre .....        | 121        |
| 7.6. FRAGENKATALOG: Veronika Sandkühler ..... | 129        |
| <b>Zusammenfassung .....</b>                  | <b>134</b> |

## Abbildungsverzeichnis

|                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Abbildung 1:</b> Labyrinth mit mehreren Ausgängen (vgl. vom Scheidt 2009) .....                                                         | 12 |
| <b>Abbildung 2:</b> Die Arten des Übersetzungsvorgangs in Anlehnung an Gottlieb (1997b:111) .....                                          | 27 |
| <b>Abbildung 3:</b> Der Weg für das Auge bei der Segmentierung von linksbündig ausgerichteten Untertiteln (Ivarsson/Carroll 1998:77) ..... | 41 |
| <b>Abbildung 4:</b> Der Weg für das Auge bei der Segmentierung von zentriert ausgerichteten Untertiteln (Ivarsson/Carroll 1998:77) .....   | 41 |

## Tabellenverzeichnis

|                                                                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Tabelle 1:</b> Arten von Wortspielen (Gottlieb 1997b:188) .....                                                                                   | 50 |
| <b>Tabelle 2:</b> Übersetzungsverfahren nach Gottlieb (1997b:75) übersetzt von Kristmannsson (1996:240) [Hervorhebungen durch die Verfasserin] ..... | 56 |
| <b>Tabelle 3:</b> Beispiel von Transkription aus dem Film <i>I cento passi</i> (ITA-ES) .....                                                        | 59 |
| <b>Tabelle 4:</b> Beispiel von Transkription aus dem Film <i>I cento passi</i> (IT-DE) .....                                                         | 61 |
| <b>Tabelle 5:</b> Beispiel von Transkription aus dem Film <i>I cento passi</i> (ITA-DE) .....                                                        | 62 |
| <b>Tabelle 6:</b> Beispiel von Konformierung aus dem Film <i>Good by Lenin!</i> .....                                                                | 64 |
| <b>Tabelle 7:</b> Beispiel von Kondensierung aus dem Film <i>Good bye Lenin!</i> .....                                                               | 65 |
| <b>Tabelle 8:</b> Beispiel von Kondensierung aus dem Film <i>I cento passi</i> (ITA-DE) .....                                                        | 66 |
| <b>Tabelle 9:</b> Beispiel von Kondensierung aus dem Film <i>La vita è bella</i> .....                                                               | 68 |
| <b>Tabelle 10:</b> Beispiel von Kondensierung aus dem Film <i>I cento passi</i> (ITA-DE) .....                                                       | 69 |
| <b>Tabelle 11:</b> Beispiel von Dezimierung aus dem Film <i>I cento passi</i> .....                                                                  | 70 |
| <b>Tabelle 12:</b> Beispiel von Annullierung aus dem Film <i>Die süße Gier</i> .....                                                                 | 71 |
| <b>Tabelle 13:</b> Beispiel von Annullierung aus dem Film <i>La vita è bella</i> .....                                                               | 72 |
| <b>Tabelle 14:</b> Beispiel von Konformierung aus dem Film <i>Tiger Girl</i> (Serre, Seite 125f.) .....                                              | 84 |
| <b>Tabelle 15:</b> Der Beruf der UntertitlerInnen in 5 Adjektiven .....                                                                              | 88 |



## Einleitung

Im Laufe des Studiums habe ich oft an den letzten Schritt gedacht, der mich von meinem Masterabschluss trennen würde. Jetzt ist diese Zeit gekommen, und ich sitze vor meinem Laptop und versuche eine gute Masterarbeit zu verfassen, auf welche meine Familie, Freunde und ich stolz sein können.

Die Suche nach dem Thema war nicht einfach. So viele interessante Ideen gingen mir durch den Kopf, aber über längere Zeit stellte sich keine wirklich realisierbare Idee ein. Als ich dann den Kurs „interlinguale Untertitelung“ von Frau Dr. Taban an meiner Fakultät besuchte, verstand ich, dass diese Übersetzungsart vielleicht das Thema meiner Arbeit werden könnte. Ich hatte die Möglichkeit, die Welt der herkömmlichen Übersetzungsarten kurz zu verlassen und eine neue Welt, die Welt der audiovisuellen Translation, zu entdecken. Die Leidenschaft, mit der Dr. Taban ihren KollegInnen – als solche hat sie uns immer betrachtet – die Natur und die praktische Seite der interlingualen Untertitelung vermittelte, hat mich überzeugt, mehr von dieser Tätigkeit zu erleben. Deshalb entschied ich mich, das vom Studienplan vorgesehene Pflichtpraktikum beim österreichischen Fernsehsender OKTO zu absolvieren. Dort hatte ich die Möglichkeit, Untertitel für unterschiedliche Projekte zu erstellen. Die Herausforderung lag darin, das komplexe Untertitelungsprogramm kennenzulernen und die unzähligen Parameter zu berücksichtigen. Am Anfang war ich froh, wenn ich es geschafft hatte eine einzige Minute eines Projektes in vier Stunden so gut wie möglich zu untertiteln. Während des Praktikums konnte ich das im Unterricht erworbene Wissen praktisch einsetzen, auch wenn ich mich immer wieder mit untertitelungsrelevanten Problemen auseinandersetzen musste. Ich gab nie auf, denn ich habe immer daran geglaubt, es zu schaffen, und „die Übung macht die Meisterin“.

Nachdem ich das Praktikum hinter mir hatte, besuchte ich die letzte Übung, das Forschungsseminar bei Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Cooke. Mein Interesse an der interlingualen Untertitelung wurde immer größer, und bei der Literaturrecherche stellte sich heraus, dass das Thema Kreativität sowohl im Allgemeinen als auch in Verbindung mit unterschiedlichen Arten von Texten behandelt wurde. Im Bereich der audiovisuellen Translation fand ich aber wenige Werke bzw. Artikel von WissenschaftlerInnen zu diesem Thema. Werke wie von Chaume Varela und Fontcuberta i Gel legen den Fokus auf Kreativität bei der Übersetzung von audiovisuellen Texten oder bei der Synchronisation. Deshalb fand ich es interessant, den Fokus meiner Masterarbeit auf die Relation zwischen Kreativität und interlingualer Untertitelung zu legen, wo die Brücke zwischen Kulturen und Sprachen am unteren Rand eines Bildschirms oder einer Leinwand deutlich und immer sichtbar ist.

Von Anfang an war mir klar, das würde kein leichter Spaziergang werden. Die größte Herausforderung stellte sich gleich zu Beginn ein: Der Begriff Kreativität musste gut verstanden und definiert werden. Ich musste mich in einem bis dahin für mich unbekannten Bereich bewegen. Die Ergebnisse meiner Recherche, sowie die Eigenschaften von Kreativität

als Problemlösen werden im ersten Kapitel behandelt. Der nächste Schritt, den ich tat, war, die interlinguale Untertitelung mit all ihren Facetten, Vorteilen und Nachteilen zu beschreiben. Darüber fand ich unterschiedliche Werke von vielen WissenschaftlerInnen. Henrik Gottlieb wird aber immer mein „Bezugswissenschaftler“ bleiben. Obwohl die meisten seiner bedeutendsten Werke aus den 90er Jahren stammen, konnte er die Grundlagen legen, worauf sich die nachkommende Forschung stützte. Im zweiten Kapitel habe ich versucht, die Natur und die praktische Seite dieser Sonderform der Übersetzung mit all ihren Anforderungen aufzuzeigen. Das Herz meiner Masterarbeit ist das dritte Kapitel. Dort versuche ich, meine Hypothese zu erläutern und zu begründen. Ich bin der Meinung, dass bei der Erstellung von interlingualen Untertiteln die Anwendung einer speziellen Art von Kreativität erforderlich ist. Diese Art von Kreativität ist deshalb spezifisch für die Untertitelung, da räumliche, zeitliche und ästhetische Einschränkungen sowie die Notwendigkeit der Kohärenz mit den anderen Kommunikationskanälen des Films zu beachten sind. Mittels dieser Kreativität gelingt die Lösung von untertitelungsrelevanten Problemen, die ansonsten das Genießen des Films verhindern würden.

Weltweit werden Filme produziert und später, wenn erfolgreich, kommen sie auf den internationalen Markt und werden in vielen Ländern, sei es im Kino oder im Fernsehen, gezeigt. Bevor sie aber für den internationalen Markt reif sind, muss das Problem der Sprache gelöst werden. Wenn die Sprache als Hindernis wahrgenommen wird, kommen die UntertitlerInnen ins Spiel, die die Kommunikation zwischen zwei Sprachen und Kulturen gewährleisten. Deswegen spielt die interlinguale Untertitelung zusammen mit der in ihr enthaltenen Kreativität eine wesentliche Rolle, indem sie den Film für ein weiteres Publikum verständlich macht.

Im dritten Kapitel führe ich auch konkrete Beispiele von Filmuntertiteln an. Diese stammen aus drei Spielfilmen der italienischen Filmkultur, *La vita è bella* (1996) von Roberto Benigni, *I cento passi* (2000) von Marco Tullio Giordana, *Il capitale umano* (2013) von Paolo Virzì, sowie aus dem Spielfilm *Good bye Lenin!* (2001) von Wolfgang Becker. Dabei beschränke ich mich nicht nur auf die Sprachkombination Italienisch-Deutsch, sondern führe auch ein Beispiel für Italienisch-Spanisch und eines für Deutsch-Französisch an.

Außerdem schien es mir interessant, bei professionellen UntertitlerInnen nachzufragen, wie sie ihren Beruf definieren und ob sie Kreativität mit der Tätigkeit der interlingualen Untertitelung verbinden können. Ich erkundigte mich bei Frau Dr. Taban nach möglichen Kontakten zu ihren KollegInnen. Silke Nagel, Coautorin eines von mir zitierten Werkes, vermittelte mir den E-Mail-Kontakt des *Untertitelforums*, einer Initiative von professionellen UntertitlerInnen aus unterschiedlichen Ländern mit unterschiedlichen Sprachkombinationen. Dadurch erreichte meine Anfrage nach einem schriftlichen Interview blitzschnell hunderte UntertitlerInnen. Verständnis dafür habend, dass nicht jeder bzw. jede Zeit für das Interview hat, bekam ich den ausgefüllten Fragenkatalog von immerhin sechs UntertitlerInnen zurück.



Im vierten Kapitel finden sich die Profile und die Ergebnisse der Interviews. Ihren Abschluss findet die wissenschaftliche Arbeit mit den Schlussfolgerungen im fünften Kapitel.

Nach der Ansicht der Verfasserin ist dieses Thema für die Translationswissenschaft relevant, um zu verstehen, wo die Schwerpunkte dieser Tätigkeit liegen: Kulturkompetenz, Sprachkompetenz, translatorische Fähigkeiten, technische Kompetenzen und last but not least eine Kreativität, die ermöglicht, untertitelungsrelevante Probleme zu lösen. Das würde auch dazu beitragen, die Tätigkeit der UntertitlerInnen in einem anderen Licht, d.h. als eine anspruchsvolle Tätigkeit, die ihre faire Anerkennung verdient, wahrzunehmen.

Ich möchte an dieser Stelle jenen Personen danken, welche mich in den vergangenen Monaten unterstützt haben. Ganz herzlich bedanke ich mich bei Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Cooke für Ihre hilfreiche Betreuung und konstruktive Kritik während der Verfassung dieser Masterarbeit.

Ich verdanke auch Frau Dr. Taban viele wertvolle Tipps und ihre Unterstützung bei der Suche nach möglichen InterviewpartnerInnen.

Mein Dank richtet sich auch an die InterviewpartnerInnen, die sich gerne Zeit für mich genommen haben, und interessante Informationen und Beispiele geliefert haben: Dietlinde DuPlessis, Birgit Roberts, Cosima Ertl, Katrin Pieper, Serre Jérôme und Veronika Sandkühler.

Ganz besonders möchte ich mich bei Isabelle Dani und Herbert Schenk bedanken. Danke für eure Zeit und wertvolle Arbeit als KorrekturleserIn.

Großer Dank gilt auch meinem Freundeskreis in Italien, der – aus vielen Kilometern Entfernung – mich immer wieder unterstützt hat. Ein riesengroßes Dankeschön geht an meinen FreundInnen in Wien: Talía, Joachim, Mariana, Isabella, Jessica, Giulia, Darya, Susanna und Silvia. Ihr habt mich in diesen Monaten immer wieder aufgemuntert. Ich entschuldige mich jetzt bei euch, falls ich euch mit meinen Zweifeln und Unsicherheiten keine Ruhe gelassen habe.

Il mio più grande ringraziamento lo rivolgo alla mia famiglia che ha saputo sostenermi e motivarmi in questi anni lontana da casa. Ringrazio immensamente i miei genitori per avermi dato la possibilità di rincorrere i miei sogni qui a Vienna, la mia insostituibile sorella che non ha mai smesso di credere nelle mie capacità, e Moreno per i suoi preziosissimi e utilissimi consigli sulla realizzazione di questa tesi.

# 1. Kreativität im wissenschaftlichen Diskurs

Kreativität zu definieren ist keine leichte Arbeit, sondern eine echte Herausforderung.

Im Alltag wird dieser Begriff in unterschiedlichen Situationen und Kontexten immer wieder verwendet. Assoziiert wird er oft mit Schöpfung, wo etwas Neues geschaffen wird. Kreativität wird auch mit Namen wie Shakespeare, Picasso, Darwin oder Einstein in Verbindung gebracht. Dabei fragt man sich, warum jener Mensch und nicht der andere als kreativ bezeichnet wird. So scheint Kreativität schwer begreiflich zu sein und undefinierbar, so dass nur eine Eingebung von oben oder eine plötzliche Erleuchtung eine befriedigende Erklärung darstellt.

In den folgenden Kapiteln wird aufgezeigt, wie der Begriff sich im Laufe der Zeit mit wechselnden Definitionen und Interpretationen etabliert hat.

## 1.1. Kreativität: das Forschungsspektrum

Das Ziel, Kreativität überhaupt erklären zu wollen, hat im Laufe der Jahrzehnte viele TheologInnen, PsychologInnen und WissenschaftlerInnen beschäftigt. Obwohl das Interesse an Kreativität aus der Sicht der Forschung erst in den 50er Jahren<sup>1</sup> erweckt wurde, wurde das Thema bereits vor Jahrhunderten behandelt. Darüber gab es unterschiedliche Ansichten und Interpretationen (vgl. Burjak 2009:8; vgl. Sternberg/Lubart 1999:3). In ihrem Artikel *The Concept of Creativity. Prospects and Paradigms* versuchen Sternberg und Lubart (1999) „six approaches, or paradigms, that have been used to understand creativity – *mystical, psychoanalytic, pragmatic, psychometric cognitive, and social-personality*“ [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Sternberg/Lubart 1999:4) zu beschreiben. Die Autoren selber geben zu, die Liste der Forschungsansichten sei nicht exhaustiv, aber sie sind der Meinung, dass die zitierten Ansätze als „some of the mayor highlights“ (Sternberg/Lubart 1999:4) und daher erwähnenswert seien. Für den Zweck dieser Arbeit werden im Folgenden die von Sternberg und Lubart zitierten Ansätze kurz aufgezeigt. Das dient einem besseren Verständnis des Phänomens und zeigt wie man zur gegenwärtigen Definitionsbildung des Begriffs Kreativität gekommen ist.

### 1.1.1. Der mystische Ansatz

Im antiken Griechenland beschränkte sich das Verständnis von Kreativität auf etwas Übermenschliches, sogar Göttliches. Erst durch göttliche Fügung konnte ein Mensch kreativ sein und ein kreatives Produkt schaffen (vgl. Sternberg/Lubart 1999:4). So Sternberg/Lubart

---

<sup>1</sup> In der Tat wurden in den 50er Jahren die ersten Forschungsinstitute gegründet, die sich mit dem Thema Kreativität befassten (vgl. Sternberg/Lubart 1999:3).

(1999): „The creative person was seen as an empty vessel that a divine being would fill with inspiration. The individual would then pour out the inspired ideas, forming an otherworldly product.“ (Sternberg/Lubart 1999:5)

Derselben Meinung war Platon. In seinem Werk *Ion* behauptet er, dass Gott und die Musen die einzig Verantwortlichen dafür seien, dass DichterInnen überhaupt schöpferisch und kreativ sind und dichten können. Ist man mit Verstand ausgestattet, fällt die Kreativität aus (vgl. Platon zitiert nach Boden 1992:15). Die Ansicht, dass Kreativität mit göttlicher Eingebung und Museninspiration verbunden ist, machte sie zu einem unerklärlichen Phänomen. Zu dieser Zeit wurde also auf keinen Fall hinterfragt, ob es für Kreativität eine wissenschaftliche Erklärung geben kann (vgl. Sternberg/Lubart 1999:5).

### **1.1.2. Der pragmatische Ansatz**

Laut Sternberg/Lubart (1999) ist dieser Ansatz ein weiterer Grund dafür, dass die theoretische Annäherung an das Thema Kreativität lange Zeit nicht stattfand. Das liegt daran, dass bei dem pragmatischen Ansatz die Entwicklung und Steigerung von Kreativität im Mittelpunkt standen, und nicht die Entwicklung von wissenschaftlichen Theorien (vgl. Sternberg/Lubart 1999:5f.). In den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts legte man vor allem im Wirtschafts-, Militär- und Bildungsbereich mehr Wert auf die Entwicklung von in der Praxis direkt einsetzbaren Instrumenten, welche zum Hervorbringen neuer Ideen und dadurch zum Erfolg führen sollten. Vermittelt wurde somit kein anwendbares theoretisches Wissen über das Phänomen Kreativität (vgl. Vogt 2010:85).

Edward de Bono zählt mit seinem *Lateralen Denken* (1971) zu den bekanntesten Vertretern des pragmatischen Ansatzes. Mit lateralem Denken meint er ein Denken in verschiedene Richtungen und Wege (vgl. Vogt 2010:85). Dieses verzweigte Denken charakterisiert sich durch Perspektivenwechsel und Fokusänderung (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:119). Diesbezüglich schreibt De Bono: „*Das laterale Denken baut auf dem Prinzip auf, daß jede bestimmte Art von Anschauung von Dingen nur eine von vielen möglichen Arten sind.*“ (De Bono 1971:65)

Ein weiterer Vertreter des pragmatischen Ansatzes ist Osborn mit der Technik des Brainstormings. Anhand dieser Technik werden Ideen entwickelt, die zur Lösung von Problemen dienen können. Diesbezüglich unterscheidet Osborn eine erste Phase, in der Ideen durch Einfälle entstehen. In der zweiten Phase erfolgt dann die Evaluation der hervorgerufenen Ideen, damit die bestgeeigneten Lösungen für das Problem ausgewählt werden. Zu den Werten für die Evaluation zählen Nützlichkeit und Umsetzbarkeit dieser Ideen (vgl. Vogt 2010:85f.).

Wie selbst Vogt erklärt, ist der pragmatische Ansatz mit De Bono und Osborn für die Forschung von großer Bedeutung, weil sie sich an den heutigen Begriff von Kreativität angenähert haben (vgl. Vogt 2010:85).

### 1.1.3. Der psychodynamische Ansatz

Wie Sternberg/Lubart (1999) hervorheben, ist der psychodynamische Ansatz der erste Ansatz des 20. Jahrhunderts mit einer theoretischen Fundierung. Diese Theorie basiert auf dem Verständnis von Kreativität als ein Produkt der Konfliktlösung zwischen bewusst gewordener Realität und unbewussten Antrieben (vgl. Sternberg/Lubart 1999:6). Diese Ansicht vertrat auch der Psychoanalytiker Sigmund Freud. Er war der Meinung, dass „writers and artists produce creative work as a way to express their unconscious wishes in a publicly acceptable fashion.“ (Sternberg/Lubart 1999:6) Bei dieser Theorie war es üblich, Fallstudien von weltweit berühmten Künstlern und großen Schöpfern zur Thesenuntermauerung heranzuziehen (vgl. Sternberg/Lubart 1999:6). Dabei nennen Sternberg/Lubart das Beispiel von Sigmund Freud, in dem dieser die Fallstudie von Leonardo Da Vinci<sup>2</sup> heranzog (vgl. Sternberg/Lubart 1999:6). Weisberg (1993) berichtet, dass Freud davon überzeugt war, dass nur Leonardo Da Vinci sein Kunstwerk *Mona Lisa* hatte malen können und dadurch als hervorragender kreativer Künstler in die Kunstgeschichte einging (vgl. Weisberg 1993:30). „Leonardo painted the striking smile on the *Mona Lisa* because of his early experiences and their residue of unsatisfied needs and unconscious conflicts.“ (Weisberg 1993:30) In diesem Bild und besonders in diesem geheimnisvollen Lächeln fasst sich die Kindheitsgeschichte Da Vincis, samt den persönlichen Lebenseindrücken, Unzufriedenheiten und unbewussten Konflikten, die seine Kindheit mit sich brachte, zusammen. Leonardo Da Vinci verlor seine Mutter, als er fünf war, und laut Freud suchte er eine Frau, die die Mutterrolle übernehmen sollte. Eine Rolle, die er im Leben nie fand. Die geheimnisvolle Frau, die für Da Vinci posierte, berührte ihn in seinem Innersten, weil sie mit ihrem rätselhaften Lächeln Gefühle an eine Mutter, die er nicht wirklich kannte, in ihm erweckte (vgl. Weisberg 1993:30).

Ein weiteres Beispiel von Weisberg (1993) ist die Fallstudie von Pablo Picasso, welche von der Psychologin und Kunsthistorikerin Mary Mathews Gedo<sup>3</sup> herangezogen wird, um das Kreative in Picassos Arbeit zu erklären (vgl. Weisberg 1993:31). Weisberg (1993) schreibt: „Picasso’s work can be understood through an analysis of Picasso’s early experiences and their residue in his unconscious.“ (Weisberg 1993:31) So malte Picasso in einer der vielen Vorzeichnungen seines Meisterwerks *Guernica* eine Frau mit einem Kopftuch. Diese hält ein lebloses Kind in ihren Armen (vgl. Weisberg 1993:31). Das Meisterwerk wurde vom Luftangriff und von der daraus resultierenden Zerstörung der spanischen Stadt Guernica geprägt. Damals wurde sie von der deutschen Legion Condor und der italienischen Corpo Truppe Volontarie bombardiert. Sie unterstützten nämlich den Diktator Franco während des spanischen Bürgerkriegs. Dieser Vorfall aber erweckte in Picasso auch unbewusst Erinnerungen an ein Ereignis in seiner Kindheit: 1884 war Picasso 3 Jahre alt und eines Tages erschütterte ein Erdbeben unter anderen auch das Haus seiner Eltern in der spanischen Stadt

---

<sup>2</sup> Mehr dazu Freud (1910/1964)

<sup>3</sup> Mehr dazu Gedo (1980)

Malaga. Als seine Mutter die Familie in Sicherheit bringen wollte, trug sie dabei ein Tuch auf dem Kopf (vgl. Weisberg 1993:31f.; vgl. Weisberg 2006:36ff.).

Bezüglich des psychodynamischen Ansatzes betonen Sternberg/Lubart (1999) in Anlehnung an Weisberg (1993), dass die beschränkte Orientierung dieses Ansatzes an Fallstudien bekannter Künstler und Kreativer von der Öffentlichkeit kritisiert wurde (vgl. Sternberg/Lubart 1999:6) und das „because of the difficulty of measuring proposed theoretical constructs [...] and the amount of selection and interpretation that can occur in a case study“. (Sternberg/Lubart 1999:6) Aus diesen Gründen bleibt die Kreativitätsforschung unter dem psychodynamischen Ansatz von der Hauptrichtung der Psychologie weiterhin isoliert und stiefmütterlich behandelt (vgl. Sternberg/Lubart 1999:6).

#### **1.1.4. Der psychometrische Ansatz**

Während beim psychodynamischen Ansatz Fallstudien von weltberühmten Schöpfern herangezogen werden, werden beim psychometrischen Ansatz Situationen des alltäglichen Lebens untersucht (vgl. Burjak 2009:11). Hauptvertreter dieser Ansicht ist der Kreativitätsforscher Joy Paul Guilford, welcher 1950 einen Vortrag vor der American Psychological Association hielt (vgl. El-Murad/West 2004:192). Dort nutzte er die Gelegenheit und „he drew attention to the lack of creativity research, which he attributed in part to the paucity of highly creative individuals that were available for study.“ (El-Murad/West 2004:192) Aus diesem Grund schlug Guilford eine neue Vorgehensweise zur Untersuchung der Kreativität vor: die „Bleistift-und-Papier-Tests“. Anhand dieser Tests beschäftigt man sich offen und flexibel mit einem Gegenstand und man versucht, auf möglichst viele verschiedene Verwendungsmöglichkeiten zu kommen. Es gibt also kein übliches Denkmuster, dem man folgen muss, um eine Lösung zu finden. Diese Art von Denken heißt *divergentes Denken* (vgl. Sternberg/Lubart 1999:6f.).

Sternberg/Lubart (1999) machen bezüglich des psychometrischen Ansatzes eine relevante Anmerkung: Auf den Vorschlag von Guilford bildeten sich völlig gegensätzliche Meinungen unter den ForscherInnen. Einerseits wurde der psychometrische Ansatz als positiv gesehen. Kreativität wurde nun durch diese entwickelten Tests messbar und bewertbar, welche mit „everyday people“ (Sternberg/Lubart 1999:7) als ProbandInnen durchgeführt wurden. Jedoch wurden diese Messverfahren von anderen ForscherInnen stark kritisiert (vgl. Sternberg/Lubart 1999:7). Diesbezüglich schreibt Hussy (1986), dass „[die Messverfahren] zur Erfassung des kreativen Prozesses als untauglich zu bezeichnen sind“ (Hussy 1986:78). Ferner äußert Gardner (1996) auch seine Meinung in Bezug auf die Validität dieser Tests:

Trotz einiger interessanter Befunde war die Gültigkeit (Validität) von Kreativitätstests bisher nicht zu beweisen. Das heißt, hohe Punktzahlen im Testergebnis lassen keine Rückschlüsse darauf zu, ob die Versuchspersonen in Beruf und Tätigkeit tatsächlich Kreativität entwickeln. Entsprechend fehlen

überzeugende Beweise dafür, daß Menschen, die innerhalb ihrer Disziplin oder Kultur als schöpferisch gelten, tatsächlich auch immer die von den Kreativitätstests geforderten Merkmale divergenten Denkens aufweisen. Kreativitätstests erfüllen also noch weniger als Intelligenztests die an sie gestellten Erwartungen. (Gardner 1996:39f.)

Ihrerseits spricht Burjak von Trivialität und Einseitigkeit dieser Verfahren. Sie kommt zur Schlussfolgerung, dass dieser neue Ansatz auf keinen Fall zu einer Einigkeit unter den ForscherInnen bezüglich der Eigenschaften der Kreativität führte (vgl. Burjak 2009:11).

### **1.1.5. Der kognitive Ansatz**

Die Etablierung dieses Ansatzes in der Kreativitätsforschung erfolgt am Ende des 20. Jahrhunderts. Angestrebt sind die Erfassung, Untersuchung und das Verstehen von mentalen Prozessen, die zur Erzeugung eines kreativen Produkts führen. Zahlreiche Studien wurden durchgeführt, sowie mentale Modelle aufgestellt (siehe Vier-Phasenmodell Kapitel 1.2.1.) (vgl. Sternberg/Lubart 1999:7; vgl. Burjak 2009:11f.). Dabei geht man davon aus, dass das kreative Denken Teil des menschlichen Denkens sei, wie Vogt (2010) schreibt:

Die Fähigkeit des kreativen Denkens ist eher die Regel als die Ausnahme im kognitiven Apparat des Menschen. Jeder Mensch verfügt potenziell über die kognitiven Fähigkeiten zum kreativen Denken und damit über die Möglichkeit, die im Gehirn abgelegten Informationen zur Generierung von Neuem zu nutzen. (Vogt 2010:197)

Außerdem wurden Computer programmiert, welche die mentalen Prozesse einer Person simulierten, um diese zu untersuchen und zu verstehen (vgl. Boden 1992; vgl. Sternberg/Lubart 1999:8).

### **1.1.6. Der Ansatz der Sozialen Persönlichkeit**

Wie Sternberg/Lubart (1999) betonen, gewinnt neben dem kognitiven Ansatz der Ansatz der Sozialen Persönlichkeit Aufmerksamkeit. Dabei werden die Persönlichkeitsvariablen und die motivationalen Aspekte untersucht, denn sie gelten als Quellen der Kreativität. Außerdem wird der soziokulturelle Kontext von den Forschungen nicht ausgeschlossen (vgl. Sternberg/Lubart 1999:8f.). Die Betrachtung des sozialen und kulturellen Umfeldes hilft dabei zu sehen, inwieweit dieses die mentalen Prozesse und somit die Entwicklung von kreativen Produkten beeinflussen kann (vgl. Burjak 2009:12).

Sternberg/Lubart (1999) merken an, dass der kognitive und der Soziale Persönlichkeits-Ansatz sich lange Zeit gegenseitig ignoriert haben, auch wenn sie sich parallel entfaltet haben (vgl. Sternberg/Lubart 1999:9). Diesbezüglich schreiben Sternberg/Lubart (1999) über mögliche Gründe für dieses die beiden Ansätze betreffenden Hinwegsehens:

In many psychology departments, cognitive and social psychologists seek to maintain their separate identities because of resource considerations [...]. Furthermore [...] most of the prominent journals are unidisciplinary in approach. Cognitive psychology journals take cognitive work as social psychology journals take research with social-personality variables. (Sternberg/Lubart 1999:9)

### 1.1.7. Der Konfluenzansatz

Viele kürzlich durchgeführte Studien über das Phänomen Kreativität haben versucht, die verschiedenen Ansätze zusammenzubringen. Kreativität wird nun als eine Summe des Zusammenspiels von mehreren Komponenten verstanden. Dabei werden die mentalen Prozesse, die zur Schaffung von kreativen Produkten führen, sowie die daraus resultierenden kreativen Produkte analysiert (vgl. Sternberg/Lubart 1999:10f.). Berücksichtigt wird auch der Ansatz von Amabile/Tighe (1993), welcher Kreativität als das Zusammenspiel von „motivation“, „domain-relevant knowledge and abilities“ und „creativity-relevant skills“ (Amabile/Tighe 1993:14ff.) beschreibt (Mehr dazu siehe unter 1.2.3.).

Kreativität wird nicht mehr mit passiver göttlicher Eingebung oder Museninspiration verbunden. Es gibt keine auserwählten Menschen, die von einer Muse geküsst werden und kreative Idee bekommen. Plötzliche Erleuchtungen kommen nie aus dem Nichts, sondern sie sind die Folge von Denkprozessen (vgl. Boden 1992:30f.).

Dank dem Konfluenzansatz erfolgte die Integration der Kreativitätsforschung in den Bereich der Psychologie (vgl. Burjak 2009:13).

## 1.2. Kreativität und Problemlösen

Wie im Abschnitt 1.1. beschrieben wurde, wurde Kreativität im Laufe der Jahrzehnte aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Ziemlich einig sind sich ForscherInnen aus der Kreativitätsforschung darüber, dass Kreativität mit Problemlösen zu tun hat (vgl. Burjak 2009:14). Wie Brodbeck (1999<sup>2</sup>) selbst betont, ist „»Problemlösen« [...] eine, nicht die *einzig* Form, in der sich menschliche Kreativität äußert.“ (Brodbeck 1999<sup>2</sup>:31) Nichtsdestoweniger ist es aber die Art von Kreativität, die in dieser Arbeit behandelt wird.

Wenn man versucht, eine Definition des Begriffs Problem und dessen Natur zu geben, erweist sich die folgende Definition als passend:

[E]in Problem (...) [ist] dadurch gekennzeichnet (...), dass

- a) ein *Ausgangszustand* vorliegt, welcher
- b) in einen erwünschten *Ziel- oder Endzustand* überführt werden soll, jedoch
- c) Schwierigkeiten, Hindernisse oder *Barrieren* existieren, die einer direkten und momentanen Überführung des Ausgangszustandes in den Endzustand im Wege stehen.“ [Hervorhebungen durch die Verfasserin] (Hansmann zitiert nach Heiden 2005:449)

Weiteres schreibt Weisberg (1993):

*A problem*, as psychologists define the term, occurs when the present situation, or *problem state*, is not the one that the individual wants to be in – the goal. The problem solver can carry out moves or operators to try to change the problem state into a goal. (Weisberg 1993:93)

Burjak (2009) schildert die Situation wie folgend: Wenn eine Person ein Problem hat, denkt sie darüber nach, wie dieses bestmöglich gelöst werden könnte. Mit der Situation ist sie unzufrieden und sobald sie auf irgendeine Art und Weise über diese Barriere hinwegkommt, heißt es, dass diese Person eine Lösung gefunden und das erwünschte Ziel erreicht hat. Die Lösung ist also das Ergebnis eines kreativen Denkprozesses (vgl. Burjak 2009:14). Wie Burjak (2009) weiter behauptet, ist kreatives Denken nicht nur beim Überwinden von extrem anspruchsvollen Problemen erforderlich, wie es beispielsweise die globale Erwärmung, das Wasserversorgungsproblem oder das Problem der Arbeitslosigkeit sind. Bereits bei einfachen Problemen des täglichen Lebens wird Kreativität benötigt (vgl. Burjak 2009:14). Burjak (2009) führt das Beispiel des Platzschaffens für neue Bücher in einem bereits vollen Bücherregal an (vgl. Burjak 2009:14). Ein weiteres konkretes Beispiel wäre der Umzug einer Frau aus einer großen Wohnung in eine kleinere. Sie hat nun weniger Platz zur Verfügung. Sie steht also vor einem Alltagsproblem und denkt sich, dass dies einer Lösung bedarf. In diesem Fall ist kreatives Denken unbedingt erforderlich, um allen Sachen einen Platz in der neuen kleineren Wohnung zu geben. Ist die gefundene Lösung erfolgreich, kann diese als kreative Leistung gesehen werden (vgl. Burjak 2009:14).

Somit hat die Frau das Problem als solches erkannt und definiert. Unter Definieren versteht man die Ansammlung von Informationen, sowie die Analyse des unerwünschten Problems aus verschiedenen Blickwinkeln. Ziel dabei ist es, herauszufinden, vor genau welchem Problem man steht. Anhand der gesammelten Informationen versteht die Frau, welchen Spielraum sie hat, um zu agieren und somit ihr Ziel zu erreichen. Sie beginnt Strategien für die Lösung des Problems auszuarbeiten. Sternberg (1988) fasst diesen Prozess in einem dreidimensionalen Modell – „three facet model of creativity“ – zusammen. Dabei spricht er von „metacomponents“:

- „Recognizing the existence of a problem“;
- „Problem definition“;
- „Formulation of a strategy and mental representation for problem solution“.

(Sternberg 1988:132ff.).

Wie bereits erwähnt, muss man vor keinen großen Problemen stehen, um auf Kreativität zurückzugreifen. Kognitions- und Kommunikationsforscherin Ingar Brick (1997) sieht aber einen Unterschied zwischen „außergewöhnlichen“ und „normalen“ Problemen (vgl. Burjak 2009:14f.).



This fact helps distinguish between normal, as opposed to extraordinary, problem-solving, where the problem as well as the expectations that control the inquiry are well-defined, and the steps by which the solution can be reached are wellknown. Extra-ordinary problem-solving occurs in situations where one cannot get to the solution by using the available tools. The problem stands in need of a creative solution. (Brinck 1997:7)

Laut Brinck findet Kreativität bei außergewöhnlichen Problemen ihre Anwendung, denn sie haben keine übliche Lösung. Das heißt, dass der Weg zur Lösungsfindung nicht Schritt für Schritt vorgegeben ist, was aber bei „normalen“ Problemen der Fall ist (vgl. Burjak 2009:15). In diesem Zusammenhang spricht Rickards von „open-ended problem“ und „close-ended problem“ (Rickards 1997:11). Die erstgenannte Art von Problemen schließt all jene Probleme ein, für die es unterschiedliche Lösungen gibt. Die zweitgenannte Art von Problemen schließt all jene Probleme ein, die eine eindeutige Antwort für ihre Lösung haben (vgl. Rickards 1997:11).

Auf diese Weise stellt man das oben erwähnte Beispiel des Umzugs in eine kleinere Wohnung dem Problem eines Druckers mit leeren Tintenpatronen gegenüber. Beim ersten Beispiel gibt es für die Findung einer Problemlösung „keinen vorgezeichneten Weg“ (Burjak 2009:15), es liegt kein „Patentrezept“ (Burjak 2009:15) vor. Dafür ist das kreative Denken gefragt. Hingegen gibt es auf das Problem mit dem Drucker bereits eine eindeutige logische Antwort. Vermutlich würde jeder Mensch in diesem Fall neue Tintenpatronen kaufen gehen und die leeren ersetzen. So gilt das Problem als gelöst.

Jetzt, wo der Begriff „Problem“ in allen seinen Facetten definiert wurde, kann ein weiterer Aspekt der Kreativität präsentiert werden. Im Zusammenhang mit dem Problemlösen kann man Kreativität aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Diese sind:

- Der Prozess
- Das Produkt
- Der Mensch

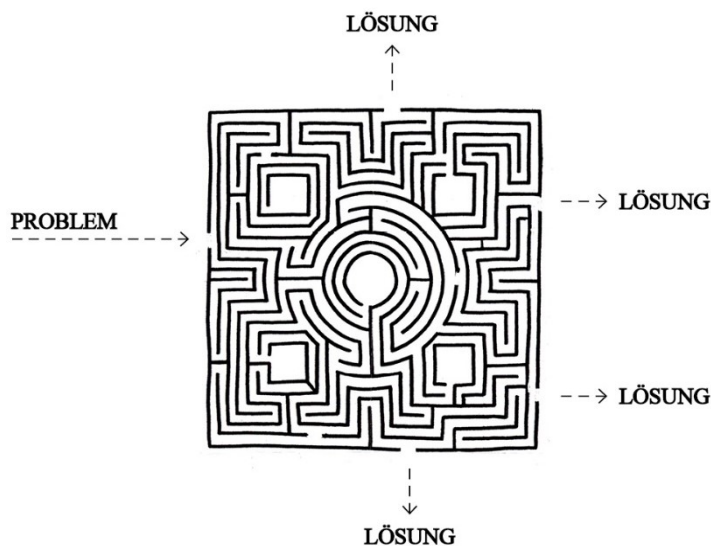
Diese Unterteilung erfolgt in Anlehnung an das Modell<sup>4</sup> von Rhodes (1961). Brodbeck (1999<sup>2</sup>) ist aber der Meinung, dass diese Unterscheidung eigentlich nicht immer möglich sei. Sie führt aber zu einem besseren Verständnis des Kreativitätsbegriffs (vgl. Brodbeck 1999<sup>2</sup>:42f.). Diese Unterteilung wurde aufgrund der optimalen Übersicht, die man bekommt, auch von Burjak (2009) übernommen.

---

<sup>4</sup> Rhodes schlug das Modell der „4 P's of creative expression“ vor. Mehr dazu Rhodes (1961)

### 1.2.1. Der kreative Prozess

Betrachtet man die Kreativität aus dieser Sicht, sollte der kreative Prozess laut Brinck „[...] involve[s] an active search, emanating from the effort of the individual.“ (Brinck 1997:5) Mit anderen Worten, man stößt weder durch Zufall noch durch Inspiration von Gott oder Musen auf mögliche Lösungen. Die Lösungsfindung ist aktiv, das heißt, die Lösung wird bewusst herbeigeführt (vgl. Burjak 2009:16). Sie ist „die Frucht langer, vielfach harter, bisweilen sogar verzweifelter Arbeit.“ (Brodbeck 1999<sup>2</sup>:43) Der kreative Prozess zur Lösungsfindung beginnt bereits mit der Wahrnehmung und dem Verstehen des Problems als Hindernis zum erwünschten Ziel. Wichtig ist dabei das Verstehen, um das kreative Nachdenken einzuleiten. Beide kognitive Tätigkeiten – Verstehen und Nachdenken – stellen die Quelle für Kreativität dar (vgl. Brodbeck 1999<sup>2</sup>:20f.). Der Weg zur Problemlösung ist aber nicht geradlinig (vgl. Burjak 2009:17). Weil der Weg bis zur Lösung auch nicht klar ist, erscheint hier die Metapher des Labyrinths mit mehreren Ausgängen passend.



**Abbildung 1:** Labyrinth mit mehreren Ausgängen (vgl. vom Scheidt 2009)

Die vielen Ausgänge stehen für die verschiedenen Möglichkeiten, das Problem zu lösen. Dabei steht man am Eingang des Labyrinths und man sieht nur das Problem. Beim Betreten des Labyrinths möchte man einen der Ausgänge finden, welcher aber nicht sofort sichtbar ist. Man muss verschiedene Gänge, auch Sackgassen, entlanggehen, ehe man den passenden Weg findet. Manchmal stellen sie sich als irrtümliche Versuche heraus, die doch nicht zur Lösung führen. Deswegen sind neue Versuche notwendig, bis man es geschafft hat, aus dem Labyrinth auszubrechen, oder anders gesagt, bis man die Lösung gefunden hat (vgl. Burjak 2009:18). Diesbezüglich behauptet Sternberg (1988): „many problems can be solved in multiple ways. Often, some of these ways are more creative than others.“ (Sternberg 1988:134)

Der kreative Prozess kann auch mit einer „Landkarte des Geistes“ (Boden 1992:66) verglichen werden. Boden (1992) verwendet dieses Bild, um den Problemlösungsprozess zu beschreiben. Burjak (2009) spricht über den Weg zur Lösungsfindung von „keine[r] durchgängig breite[r], eben planierte[r] Straße, sondern manchmal sogar [von] ein[em] steinige[n] Pfad, dessen Begehung [...] einige Mühe kostet [...]“ (Burjak 2009:18), da Berge in die Quere kommen. Außerdem kann es passieren, dass man ein paar Schritte zurück machen muss, weil die genommene Richtung doch zu keiner optimalen Lösung führt (vgl. Burjak 2009:16f.). Man muss neue Wege finden, damit man ans erwünschte Ziel kommt (vgl. Boden 1992:66f.).

Burjak (2009) zieht folgende Schlussfolgerung: Nachdem festgestellt wurde, dass der kreative Problemlösungsprozess weder linear abläuft noch eine breite, eingeebnete Straße ist, ist das 1926 von Wallas entwickelte Vier-Phasen-Modell, welches später von Guilford erweitert wurde, nicht als absolut gültig zu sehen (vgl. Burjak 2009:19). Das Vier-Phasen-Modell teilt den kreativen Prozess in vier Phasen ein:

- Phase der Präparation oder Vorbereitungsphase (Informationen werden gesammelt)
  - Phase der Inkubation (das Problem wird in Ruhe gelassen; man hofft auf eine Eingebung „von oben“)
  - Phase der Illumination (man erlebt Aha-Momente, in denen Ideen wie aus dem Nichts auftauchen)
  - Phase der Verifikation (Die Machbarkeit und Umsetzbarkeit der Ideen wird überprüft)
- (vgl. [www.creativ-o.it](http://www.creativ-o.it) 2008; vgl. Burjak 2009:19).

An diesem Modell kann kritisiert werden, dass es den Eindruck erweckt, dass der Prozess Phase für Phase linear abläuft, was aber nicht der Fall ist. Außerdem besteht die fälschliche Vorstellung, dass die Lösung „von oben“ käme. Es kann passieren, zu glauben, dass die in der Vorbereitungsphase gesammelten Informationen über das Problem für die Ausarbeitung des bestgeeigneten Lösungsansatzes ausreichen würden. Dann, nach der Überprüfung der Machbarkeit des Lösungsansatzes, stellt man aber fest, dass diese Informationen nicht ausführlich genug waren. Deswegen werden weitere Informationen gebraucht. Nach diesem Modell kommen die sogenannten Aha-Momente vor. Dabei glaubt man, die Lösung zur Beseitigung des Problems gefunden zu haben. Abgesehen davon, dass diese Aha-Momente sich aber auch als Täuschungen erweisen können, stellt dieses Modell den kreativen Problemlösungsprozess als einen unbewussten Prozess vor. Wie bereits erklärt, wird aber jeder Versuch bewusst gewagt, und hinter jedem Aha-Moment steht eine Denkarbeit. Es wird aktiv ausprobiert, mit dem Risiko, dass die Versuche missglücken oder doch erfolgreich sind (vgl. [www.creativ-o.it](http://www.creativ-o.it) 2008; vgl. Burjak 2009:19).

### 1.2.2. Das kreative Produkt

Neuartigkeit und Angemessenheit sind zwei von der heutigen Kreativitätsforschung anerkannte Merkmale, welche dem kreativen Produkt zugeschrieben werden (vgl. Burjak 2009:20). Die Neuartigkeit erklärt sich durch die Tatsache, dass es das entstandene kreative Produkt vorher nicht gab. Hingegen bezieht sich seine Angemessenheit auf die Erfüllung von bestimmten Vorgaben und Zwecken (vgl. Burjak 2009:20; vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:17; vgl. Amabile & Tighe 1993:9). Weiteres ist das kreative Produkt nicht nur als etwas Konkretes und Greifbares zu sehen. Das Produkt kann auch in Form einer Leistung oder eines Zustands vorkommen (vgl. Burjak 2009:20). Neben Neuartigkeit und Angemessenheit ist Akzeptanz ein weiteres Merkmal, welches der kreativen Leistung zugeschrieben wird. Diese sollte in einem bestimmten Raum und Zeit mit bestimmten Erwartungen, Werten und Einstellungen von ExpertInnen übereinstimmen, um überhaupt als solches anerkannt zu werden (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:17f.). Auf diese Weise steht es einer anderen Person oder Gruppe, und nicht den ErzeugerInnen bzw. LeisterInnen zu, das Produkt als kreativ zu definieren und zu akzeptieren (vgl. Burjak 2009:21). Hierzu schreibt Casti (1997):

A creative act [...] is like the proverbial tree falling in the forest: it cannot be creative unless it is recognized as a creative act by someone besides its creator. In particular, creativity is not creativity unless it is deemed so by a relevant social institution. Such an institution may be nothing more than a small group of knowledgeable peers. (Casti 1997:118)

Amabile (1983) geht noch einen Schritt weiter und behauptet:

A product or response is creative to the extent that appropriate observers independently agree it is creative. Appropriate observers are those familiar with the domain in which the product was created or the response articulated. Thus, creativity can be regarded as the quality of products or responses judged to be creative by appropriate observers, and it can also be regarded as the process by which something so judged is produced. (Amabile 1983:31)

Amabile behauptet, dass die Anerkennung und Akzeptanz eines kreativen Produktes vor allem von den ExpertInnen abhängt, die sich im Bereich, in dem das kreative Produkt entstanden ist, auskennen. Das liegt daran, dass genau die ExpertInnen des Bereiches über das Fachwissen verfügen, um ein Produkt als kreativ beurteilen zu können (vgl. Amabile 1983:31).

Dabei ergibt sich die Frage: Was beeinflusst die Beurteilung eines Produktes als kreativ? Ein Produkt könnte als kreativ beurteilt werden, wenn es etwas Wertvolles und Nützliches darstellt, und mit positiven Einwirkungen auf die Gesellschaft und die Kultur verbunden ist, in der das kreative Produkt hervorgebracht wird (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:19). Brodbeck räumt (1999<sup>2</sup>) zwar ein, dass ein kreatives Produkt niemals mit negativen Einwirkungen assoziiert werden kann (vgl. Brodbeck 1999<sup>2</sup>:18). Seinerseits behauptet Pope (2006) ebenfalls, dass ein kreatives Produkt mit Adjektiven wie „healthful and ‘healing’ rather than harmful and

destructive“ assoziiert wird (Pope 2006:76). Das heißt, dass die kreative Arbeit vielmehr eine heilsame Wirkung, als eine zerstörerische Eigenschaft hat.

### 1.2.3. Die kreative Person

Welche Eigenschaften haben kreative Personen? Wer ist kreativ? Solche Fragen können durch den Kopf eines Menschen gehen, vor allem da viele Menschen die falsche Vorstellung haben, dass nur KünstlerInnen kreativ sein können. „Der Grund, weshalb diese Menschen nicht »so klug«, »so kreativ« sind, ist [...], daß sie genau dies von sich glauben und »normales Verhalten« als Routine festhalten.“ (Brodbeck 1999<sup>2</sup>:24) Der Schlüsselpunkt ist hier die Tatsache, dass „[k]reative Menschen an ihre Fähigkeiten [glauben]. Sie wissen, daß sie *leben* und deshalb kreativ sind.“ (Brodbeck 1999<sup>2</sup>:24)

Fromm (1999) kommt direkt auf den Punkt und sagt:

Kreativität im hier gebrauchten Sinne ist keine Eigenschaft, die nur besonders begabte Menschen oder Künstler erreichen können, sondern eine Haltung, die jeder Mensch erreichen sollte und auch erreichen kann. Erziehung zur Kreativität ist gleichbedeutend mit der Erziehung zum Leben. (Fromm 1999:407)

Demnach kann jeder kreativ sein. Kreativität ist also keine Eigenschaft, die man entweder von Geburt her hat oder nicht. Demzufolge gibt es also keine gänzlich nicht-kreativen Menschen. Jeder ist in der Lage, seine Kreativität im Laufe des Lebens durch Erziehung und Erfahrung weiter zu entwickeln und zu fördern. Jeder kann sie aktivieren, um ein kreatives Produkt bzw. eine kreative Leistung zu schaffen (vgl. Burjak 2009:24).

Sternberg (1988) vertritt ebenfalls die Auffassung von Fromm und außerdem räumt er ein, dass gewisse kognitive Eigenschaften für die Förderung kreativer Handlungen jedoch von Vorteil seien (vgl. Sternberg 1988:143). Diesbezüglich setzten Amabile/Tighe (1993) drei grundlegende Komponenten voraus, die jeder Mensch braucht, um in einem bestimmten Bereich kreativ zu sein und kreative Produkte bzw. Leistungen zustande zu bringen. Diese Aspekte sollen die Kreativität begünstigen:

- bereichsspezifische Fähigkeiten („domain-relevant skills“)
- kreative Fähigkeiten („creativity-relevant skills“)
- Motivation („motivation“)

(vgl. Amabile/Tighe 1993:14ff.).

Unter den bereichsspezifischen Fähigkeiten versteht man das ExpertInnenwissen, worüber man in einem bestimmten Bereich verfügt, um kreativ handeln zu können. Diese Komponente schließt das Wissen ein, das in Bildungsinstitutionen oder auf andere Art erworben wurde. Von besonderem Gewicht sind ebenfalls die auf dem betreffenden Gebiet gesammelten

Erfahrungen sowie weitere technischen Fähigkeiten (vgl. Amabile/Tighe 1993:14ff.). Dafür plädiert Brinck (1997):

[...] the individual has rather detailed knowledge, [...], and also has experience of working in the domain from earlier occasions. She [or he] should probably as well have some kind of background knowledge that gives a broader basis for solving the problem that she [or he] has encountered. (Brinck 1997:6)

Brinck (1997) behauptet also, dass neben dem Fachwissen und den gesammelten Berufserfahrungen auf dem Gebiet, ein Hintergrundwissen beim Problemlösen eine Rolle spielt, genauer gesagt als breites Fundament, worauf sich das kreative Handeln stützen kann. Ohne ein umfangreiches und differenziertes Wissen und ohne Erfahrung auf einem Sachgebiet ist ein Mensch nicht einmal in der Lage, das Problem als solches zu erkennen, und demzufolge das vorhandene Wissen so zu adaptieren bzw. neu zu ordnen, um eine Lösung zu finden (vgl. Brinck 1997:6).

Mit kreativen Fähigkeiten sind all jene kognitiven Eigenschaften sowie Charaktereigenschaften gemeint, die für das kreative Handeln und somit für das Hervorbringen neuer und nützlicher Ideen förderlich sind (vgl. Amabile/Tighe 1993:15). Dazu zählen „independence and non-conformity, orientation toward risk-taking, [...], perseverance, ability to break cognitive set, [...]“. (Amabile/Tighe 1993:15)

Die dritte Komponente laut Amabile/Tighe ist Motivation. Diese unterscheidet sich in „intrinsic“ und „extrinsic“ (Amabile/Tighe 1993:15f.). Normalerweise koexistieren beide Arten von Motivation, jedoch tendiert meist eine Art dazu, die andere zu dominieren (vgl. Amabile/Tighe 1993:15f.). Laut Amabile/Tighe (1993) zielt die intrinsische Motivation hauptsächlich darauf ab, zu einer Problemlösung zu kommen, denn die Herausforderung stellt sich für die Person als persönlich anregend, interessant dar. Mit anderen Worten löst man das Problem um seiner selbst Willen. Hingegen stellt in der extrinsischen Motivation das Erreichen eines externen Ziels den Antrieb dar, eine Tätigkeit auszuüben. Ein externes Ziel ist zum Beispiel, wenn man einen Preis oder einen Wettbewerb gewinnen kann (vgl. Amabile/Tighe 1993:15f.). Für Amabile/Tighe sind Menschen kreativer, wenn die Motivation vorwiegend durch persönliches Interesse, Spaß, Genugtuung und die Herausforderung selbst – die sogenannten intrinsischen Impulsgeber – statt durch extrinsische Impulsgeber gegeben ist (vgl. Amabile/Tighe 1993:15f.).

Dazu schreibt Tanja Heiden (2005): „Motivation ist die eigentliche Triebkraft, die kognitive Ressourcen überhaupt erst zu kreativen Ideen und Handlungen bringt.“ (Heiden 2005:452)

### 1.3. Kreativität in der Translation

Für die Übersetzungswissenschaft und -praxis wagte Kußmaul in den 90er Jahren den ersten Versuch, sich mit Kreativität und Übersetzen empirisch zu beschäftigen und diese Relation zu analysieren. Durch diesen Versuch zeigt er auf, wie wichtig Kreativität bei Übersetzungsprozessen ist (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>). In seinem Werk *Kreatives Übersetzen* (2007<sup>2</sup>) kommt er zu der Schlussfolgerung, dass Kreativität „ein graduierbarer Begriff“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:28) ist. Er ist der Auffassung, dass man den erforderlichen Gebrauch von Kreativität in drei Hauptabstufungen gliedern kann. In der niedrigsten Abstufung sind Textstellen der Übersetzung zu finden, in denen die Kreativität überhaupt keine Rolle spielt. Sie ist nicht erforderlich, da das Ausgangssprachliche Muster mit einem gleichen Muster in der Zielsprache übersetzt werden kann (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:29). Dabei kann man diese Abstufung auch anders betrachten: An diesen Textstellen ist es schwierig, ein gewisses Maß an Kreativität feststellen zu können. Weiteres behauptet Kußmaul (2007<sup>2</sup>), dass zur mittleren Abstufung sämtliche Textstellen gehören, in denen die Kreativität in einem gewissen Maß benötigt wird, da das Muster, wenn auch in der Zielsprache vorhanden, sich vom Ausgangssprachlichen Muster unterscheidet. In der obersten Abstufung befinden sich die Textstellen, in denen mehr Kreativität erforderlich ist, da das Muster in der Zielsprache überhaupt nicht vorhanden ist, und deswegen müssen die Vorstellungen des Ausgangstextes anders ausgedrückt werden (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:29). Auf diese Weise behauptet Kußmaul (2007<sup>2</sup>), dass „[k]reative Formulierungen [...] keine ‘Ornamente’ [sind], die wir unseren Übersetzungen hinzufügen [...]“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:31), sondern sie entstehen vielmehr in Folge einer notwendigen und auch obligatorischen Veränderung des Ausgangstextes, um ein Problem zu lösen (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:31). Die Veränderungen des Ausgangstextes werden dabei vorgenommen, „sei es aus Gründen des Sprachsystems, der Sprachnormen, des Reim- und Metrikzwangs oder bestimmter pragmatischer Gegebenheiten.“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:31) Ihre Neuartigkeit und Angemessenheit wird legitimiert, in dem sie für ExpertInnen des Bereichs etwas Nützliches und Wertvolles darstellen (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:19).

Das Entscheidende bei einer Übersetzung ist dabei das Glücken (Funktionieren) der Kommunikation. Die Leser müssen in ihrer Situation und Kultur mit einer Übersetzung etwas anfangen können. [...] [Das] gelingt oft gerade dadurch, daß semantisch oder pragmatisch gegenüber dem Ausgangstext verändert wird, d.h. dadurch, daß die Übersetzerin/der Übersetzer kreativ wird. (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:42)

Kußmaul spricht von Freiräumen, in denen der Übersetzer bzw. die Übersetzerin kreativ werden können. Das ist möglich, wenn man auf den Zweck der Übersetzung schaut (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:32). Dabei lehnt er sich an die Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans Vermeer (1991<sup>2</sup>) an. Die Kernpunkte dieser Theorie sind:

(1) Ein Translat ist skoposbedingt. [...]

- (2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache. [...]
- (3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht-umkehrbar eindeutig ab. [...]
- (4) Ein Translat muß in sich kohärent sein. [...]
- (5) Ein Translat muß mit dem Ausgangstext kohärent sein. [...]
- (6) Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“).“ (Reiß/Vermeer 1991<sup>2</sup>:119)

Nach dieser Theorie ist der Zweck (Skopos) entscheidend für die Produktion eines angemessenen Zieltextes und gleichfalls für die Herstellung einer reibungslosen interkulturellen Kommunikation. Dadurch gilt der Ausgangstext nur als „Informationsangebot“ für die Verfassung des Zieltextes, welcher in einer bestimmten Zielkultur und -situation als angemessen akzeptiert wird und den kulturellen Gegebenheiten und Erwartungen entspricht (vgl. Reiß/Vermeer 1991<sup>2</sup>:83). Dabei können einige Probleme auftreten, und als solche von dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin erkannt werden. Hier agiert er/sie als eigenverantwortlich handelnder Experte bzw. handelnde Expertin<sup>5</sup>, indem er/sie auf die eigenen fachlichen, sprachlichen Kompetenzen und auf das eigene Kulturwissen der Ausgangs- und Zielsprache zurückgreift, um die Sprach- und Kulturbarrriere zu überwinden und die interkulturelle Kommunikation zu retten (Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari 1984) (vgl. Griesel 2007:84f.). Zum Schluss ist nicht zu unterschätzen, dass der angefertigte Text eine Kohärenz sowohl innerhalb des Textes als auch gegenüber dem Ausgangstext aufweisen muss. Dieser Aspekt muss nicht als Hindernis für die Anwendung der Kreativität verstanden werden, sondern als Referenzrahmen für die vorzunehmenden kreativen Änderungen im Text. Hier legitimiert wieder der Skopos die gezielten Änderungen des Übersetzers bzw. der Übersetzerin.

In späterer Folge beschäftigten sich weitere WissenschaftlerInnen systematisch und empirisch mit der translatorischen Kreativität. Die These von Kußmaul wurde beispielsweise von Anna Burjak kritisiert. In ihrer Diplomarbeit *Kreativität und Übersetzen – Warum Übersetzen kreatives Handeln ist* (2009) nimmt sie einen anderen Standpunkt zum Thema ein. Sie ist der Meinung, dass „Übersetzen *per se* eine kreative Tätigkeit ist“ [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Burjak 2009:67). Eines ihrer Argumente ist, dass „ÜbersetzerInnen [...] mit ihren Texten etwas Neues in eine Kultur [bringen], andernfalls wäre eine Übersetzung nicht notwendig gewesen.“ (Burjak 2009:69)

Das Phänomen der Kreativität wird tendenziell mit literarischen Texten assoziiert (vgl. Byrne 2006). So wird im Werk *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies* (2006) von Loffredo/Perteghella das Thema Kreativität beschränkt

---

<sup>5</sup> Als Experte bzw. Expertin sind seine/ihre translatorischen Entscheidungen begründbar und das translatorische Handeln ist dadurch auch nachvollziehbar und diskutierbar (vgl. Griesel 2007:84).



auf die Relation zu literarischen Übersetzungen behandelt. In der Einführung schreiben Loffredo/Perteghella (2006):

This book explores the relationship between translation and creative writing through the discussion of cutting-edge literary translation practices, new teaching and training methodologies, and research currently undertaken in the field of translation studies. (Loffredo/Perteghella 2006:1)

Unter den Beiträgen dieses Werkes ist der Artikel von Jean Boase-Beier *Loosening the grip of the text: theory as an aid to creativity* (2006) erwähnenswert. Dabei behauptet er, dass „constraints as a source of creativity“ (Boase-Beier 2006:47) gesehen werden sollten.

Das Phänomen der Kreativität wurde auch in unterschiedlichen Textsorten untersucht. Nida (1998) und Nord (2005) beschäftigen sich mit religiösen Texten, Kaindl (2005) mit Populärmusik, Byrne (2006) mit technischen Texten und Pommer (2008) mit Rechtstexten. Im Bereich der audiovisuellen Translation sind zwei Wissenschaftler zu erwähnen: Frederic Chaume Varela (1998) und Joan Fontcuberta i Gel (2001). Beide beschäftigen sich mit der Kreativität im audiovisuellen Bereich im Allgemeinen. Seinerseits befasst sich Chaume Varela in seinem Artikel *Textual Constraints and the Translator's Creativity in Dubbing* (1998) mit der Übertragungsform Synchronisation. Ebenfalls erwähnenswert ist der Artikel von Beatrix Kersten *Übersetzen im Korsett. Was beim Untertiteln zählt* (2013). Dabei definiert sie Untertiteln als eine kreative übersetzerische Tätigkeit, bei welcher Vorgaben unterschiedlicher Art die UntertitlerInnen einschränken (vgl. Kersten 2013:111f.). Vor allem auf die Beiträge von Chaume Varela und Kersten wird im Laufe dieser Arbeit Bezug genommen.

## 2. Übersetzungsart: Interlinguale Untertitelung

Im vorigen Kapitel wurden die verschiedenen Sichtweisen auf das Thema Kreativität im Laufe der Forschungsgeschichte behandelt. Wie man vom Titel her ahnen kann, liegt aber der Fokus dieser Masterarbeit nicht bei der Relation zwischen Kreativität und Übersetzen im Allgemeinen, sondern bei der Relation zwischen *Kreativität* und *interlingualer Untertitelung*. Hier scheint es geboten zu sein, den Begriff interlinguale Untertitelung in der Translation einzuordnen und näher zu definieren.

### 2.1. Untertitelung als eine Form der audiovisuellen Translation

Der Begriff interlinguale Untertitelung gilt als Unterbegriff der „audiovisuellen Translation“. Dieser Oberbegriff wurde in den 90er Jahren von Gambier (1996) geprägt.

Die Entstehung der Untertitelung geht auf die Erfindung eines neuen Mediums, nämlich des Films, zurück. Am 28. Dezember 1895 fand in Paris die erste öffentliche Filmvorführung statt: Die Brüder Lumière gingen damit in die Film- und Kinogeschichte ein. Anfangs gab es nur Stummfilme. Im Laufe der Zeit waren die Stummfilme aber nicht immer „stumm“. Einerseits begleiteten Pianisten oder ganze Orchester musikalisch den Ablauf des Filmes, und andererseits wurde der Film mit sprachlichen Elementen in Form von Texttafeln zwischen den Bildsequenzen versehen. Musste man die Zwischentitel in eine andere Sprache übersetzen, wurden diese aus dem Film herausgeschnitten und durch Zwischentitel in der gewünschten Zielsprache ersetzt (vgl. Nagel 2009:26f.). Im Film von Robert W. Paul *Our new general servant* (GB 1898) wurden zum ersten Mal die Zwischentitel verwendet (vgl. Robertson 1993:162), während Edwin S. Porter in seinem Film *Uncle Tom's cabin* (USA 1903) die ersten schriftlichen Erzähltafeln verwendete (vgl. Nagel 2009:27). Mit der Zeit fügte man immer mehr Text den Zwischentiteln hinzu, und schon bald kam man auf die Idee, die sogenannten Dialog-Tafeln synchron und unterhalb des entsprechenden Filmbilds wiederzugeben. Auf diese Weise wurde der Begriff Untertitelung geprägt (vgl. Gottlieb 2002:195f.). Uneins sind sich die ExpertInnen über den ersten vorgeführten Film mit durchgehenden Untertiteln. Robertson (1993) erwähnt den mit Untertiteln versehenen Stummfilm *Ben Hur* (USA), welcher 1925 in den Kinos aufgeführt wurde (vgl. Robertson 1993:162). Die Untertitelung wurde eine Zeitlang von der Translationswissenschaft vernachlässigt und ignoriert (vgl. Nagel 2009:49). Gottlieb betont, dass diese Übersetzungsform lange als „an ugly duckling“ (Gottlieb 1997b:111) gesehen wurde; Nagel spricht von einem „Stiefkind der Translationswissenschaft“ (Nagel 2009:49).

Doch zurück zur Entstehung der audiovisuellen Translation, die bereits in den 1920er Jahren erfolgte. Damals wurden die ersten Tonfilme gedreht. Mit der Tonfilm-Ära mussten nun die

Filmproduktionen der jeweiligen Länder übersetzt werden, um überhaupt ins Ausland exportiert werden zu können. Mit der Einführung der Tonfilme entstand also der Bedarf, diese in eine oder mehrere Sprachen zu übertragen (vgl. [www.translationromani.net](http://www.translationromani.net) 2011). Auf die verschiedenen Übertragungsarten wird im Kapitel 2.1.2. näher eingegangen.

Im Laufe der Literaturrecherche zum Thema audiovisuelle Translation wurde nach einiger Zeit deutlich, dass viele unterschiedliche Begriffe dabei verwendet werden, u.a. „screen translation“, „film translation“, „screen translation“ und „audiovisual translation“. Díaz Cintas/Remael räumen aber ein, dass „[...] one of the terms, audiovisual translation (AVT), has been gaining ground in recent years and is fast becoming the standard referent.“ (Díaz Cintas/Remael 2007:12) Auf jeden Fall liegt die Präferenz für eine Bezeichnung vielmehr darin, welche Aspekte der Typologie von Translation man hervorheben möchte. Beispielweise erklärt Orero (2004), dass er die Bezeichnung audiovisuelle Translation bevorzugt, denn:

[...] Screen Translation would leave out for example translations made for theatre or radio, and the term multimedia is widely perceived as related to the field of IT. *Audiovisual Translation* will encompass all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and hard of hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired. [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Orero 2004:VIIIf.)

Seinerseits gibt Gottlieb (2008) eine eigene Definition von „screen translation“ und zwar „[...] *the translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences.*“ (Gottlieb 2008:206) In Übereinstimmung mit der gerade angeführten Definition sind laut Gottlieb (2008) folgende Übersetzungsprodukte zu verstehen:

- 1) Films displayed on ‘silver screens’ in cinema theaters,
- 2) Broadcast televised material on TV screens,
- 3) Non-broadcast (DVD, video games, etc.) material on TV or computer screens,
- 4) Online audiovisual material on computer screens.

(Gottlieb 2008:206)

Wird das Augenmerk auf „transcient“ – im Sinne von laufenden Bildern – gerichtet, fallen folgende Übersetzungen nicht unter diese Definition:

- Teletext-Seiten auf Fernseh Bildschirm;
- Webseiten, E-Mail, usw.;
- Theater- und Operübertitelung.

(vgl. Gottlieb 2008:206)

„Film translation“ ist eine Bezeichnung, die laut Karamitroglou (2000) zu unpräzise ist, und bei der man sofort an Spielfilme denkt. Daher werden Kurzfilme, TV-Serien oder Dokumentarfilme durch diese Bezeichnung automatisch ausgeschlossen (vgl. Karamitroglou 2000:1f.).

Für die vorliegende wissenschaftliche Arbeit wird der Begriff audiovisuelle Translation verwendet, um den Akzent auf die multisemiotische Dimension und besonders auf die audiovisuelle Dimension der Kommunikationsform zu setzen. Dabei ergibt sich die folgende Frage: Welche Arten von Text werden in der audiovisuellen Translation übersetzt?

### **2.1.1. Der audiovisuelle Text**

Im Bereich der audiovisuellen Translation steht der audiovisuelle Text im Mittelpunkt.

Katharina Reiß (1986<sup>3</sup>) war die erste Wissenschaftlerin, die den klassischen Textbegriff im Hinblick auf die multimediale Dimension erweiterte. Sie führte den Begriff audio-medialer Text ein. In ihrem Werk *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (1986<sup>3</sup>) unterscheidet sie vier verschiedene Kategorien von Texttypen: inhaltsbetonte, formbetonte, appellbetonte und audiomediale Texte. Reiß ist der Meinung, dass es unerlässlich sei, vor Beginn des Übersetzungsprozesses den zu übersetzenden Text einem dieser Texttypen zuzuordnen. Diese Zuordnung führt zu einem besseren Verständnis des Textes und zu einer bestgeeigneten Wahl der Übersetzungsmethoden und –strategien (vgl. Reiß 1986<sup>3</sup>:31ff.). Weiters erwähnen Reiß/Vermeer (1991<sup>2</sup>) in einem ihrer Werke:

Je nachdem, welchem Texttyp ein konkreter Text zuzuordnen ist, ändert sich das übersetzerische Verhalten im Blick auf einzelne Elemente dieses Textes, der bei angestrebter Funktionsgleichheit in Ausgangs- und Zielkultur ja auch in der Translation denselben Texttyp verkörpern soll. (Reiß/Vermeer 1991<sup>2</sup>:213)

Bei inhaltsbetonten Texten sollte man also auf die Informationen, bei formbetonten Texten auf die Form, und bei appellbetonten Texten auf den Effekt, den der Text auslösen möchte, achten (vgl. Reiß 1986<sup>3</sup>:32ff.). Wie bereits erwähnt, nennt Reiß eine vierte Kategorie: die audiomedialen Texte (vgl. Reiß 1986<sup>3</sup>:49). Diese definiert sie wie folgt:

Audio-mediale Texte [...] leben nicht vom Sprachgeschehen allein, sondern sie sind lediglich mehr oder weniger Elemente eines größeren Ganzen. Kennzeichnend für sie ist ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art. Erst im Verein mit ihnen ergibt sich das Ganze der zu realisierenden literarischen Mischform. (Reiß 1986<sup>3</sup>:49)

Weiterhin weist Reiß (1986<sup>3</sup>) darauf hin, dass diese Kategorie allerdings keine wirkliche Kategorie, wie die anderen drei genannten Texttypen, ist: Die audiomedialen Texte sind vielmehr ein Mischtyp. Das liegt daran, dass diese Texte von Fall zu Fall unterschiedliche Funktionen (inhaltsbetont, formbetont oder appellbetont) haben können. Abgesehen von der Funktion der Sprache ist bei der Übersetzung von audiomedialen Texten auf das Zusammenspiel von weiteren Ausdrucksformen, die Teile eines größeren Ganzen sind, zu achten. Erst wenn diese Interdependenzen zwischen den Ausdrucksformen jeglicher Art

beachtet werden, kann man den audiomedialen Text verstehen und adäquat übersetzen (vgl. Reiß 1986<sup>3</sup>:50).

In diesem Zusammenhang bezieht sich Taban auf den audiovisuellen Text als ein „multisemiotischer Komplex“ (Taban 2015:62), denn der Informationsgehalt wird nicht nur durch den Dialog (Sprache) vervollständigt, sondern im Film<sup>6</sup> entsteht der Inhalt auch aus dem simultanen Zusammenwirken von weiteren Ausdrucksformen, u.a. Schrift, Musik und Geräuschen, Mimik und Gestik (vgl. Delabastita 1989:196 zitiert nach Taban 2015:62). Erst in der Gesamtheit seiner Ausdrucksformen hat der Film eine Bedeutung.

Einerseits ist der audiovisuelle Text als ein multisemiotischer Komplex zu sehen und andererseits charakterisiert er sich grundsätzlich dadurch, dass er polysemiotisch ist. Polysemiotisch heißt, dass mehrere Kommunikationskanäle zur Übermittlung des Inhalts an das Publikum im Film simultan verwendet werden (vgl. Gottlieb 1998:245; 2008:41). Gottlieb schreibt:

In films and television programmes, the translator has four simultaneous channels to consider:

- a) the verbal auditory channel, including dialogue, background voices and sometimes lyrics
- b) the non-verbal auditory channel, including music, natural sound and sound effects
- c) the verbal visual channel, including superimposed titles and written signs on the screen
- d) and the non-verbal visual channel: picture composition and flow.

(Gottlieb 1998:245)

Anhand dieses Modells kann man deutlich verstehen, wie die Informationen des Films auf die verschiedenen Kanäle verteilt sind. Durch den verbal-auditiven Kanal werden Dialoge, Stimmen im Hintergrund und manchmal auch Liedtexte übermittelt; durch den nicht-verbal-auditiven Kanal werden Musik und etwaige Geräusche wie Tier- oder Wettergeräusche wiedergegeben; durch den verbal-visuellen Kanal werden schriftliche Bildelemente wie u.a. Orts- und Straßennamen, Geschäftsnamen oder Schilder mit Informationen zu Sehenswürdigkeiten dargestellt; durch den nicht verbal-visuellen Kanal Bildkomposition und Bildfluss (vgl. Gottlieb 1998:245).

Weiters weist Chaume Varela darauf hin, dass “[e]l concepto de texto audiovisual (y traducción audiovisual) se encuentra en oposición paradigmática con los conceptos de texto escrito (y traducción escrita) y texto oral (y traducción oral o interpretación) [...]”<sup>7</sup> (Chaume Varela 2004:16) Je nachdem welche Übertragungsart der audiovisuellen Translation ausgewählt wird, wird beispielsweise ein schriftlich fixiertes Übersetzungsangebot aus einem

---

<sup>6</sup> Unter der zusammenfassenden Bezeichnung „Filme“ sollen alle Arten von bewegten Bildern auf beliebigen Datenträgern subsumiert werden, d.h. also Spielfilme, Dokumentaraufnahmen, [...] Videoclips, Fernsehproduktionen [...], unabhängig von der jeweiligen Aufzeichnungsart (optisch, elektromagnetisch oder opto-elektronisch) (Leenings 1997<sup>4</sup>:509)

<sup>7</sup> „Der Begriff audiovisueller Text (und audiovisuelle Übersetzung) steht den Begriffen schriftlicher Text (und schriftliche Übersetzung) und mündlicher Text (und mündliche Übersetzung oder Dolmetschung) paradigmatisch gegenüber.“ [eigene Übersetzung]

verbalen Filmdialog erstellt, oder ein verbaler Filmdialog von einem in der Postproduktion übersetzten Verbaltext ersetzt (vgl. Nagel 2009:45ff.).

Aus translatorischer Sicht stellt der bereits erwähnte multisemiotische und polysemiotische Charakter des audiovisuellen Textes eine Herausforderung für die ÜbersetzerInnen dar, denn während der Übersetzer bzw. die Übersetzerin bei der Übersetzung von monosemiotischen Texten, wie nicht-illustrierten Büchern, die Kontrolle über den einzigen Kommunikationskanal hat, hat er/sie bei der Übersetzung von polysemiotischen Texten keine Kontrolle über alle Kommunikationskanäle, die zur Übermittlung der Informationen beitragen (vgl. Gottlieb 1997b:89). In den kommenden Abschnitten wird deutlich gemacht, was das Ganze für die interlinguale Untertitelung bedeutet.

### **2.1.2. Weitere Übertragungsarten der audiovisuellen Translation**

Wie bereits erwähnt, ergab sich nach der Einführung der Tonfilme die Notwendigkeit, die audiovisuellen Texte in anderen Sprachen zu übertragen, damit diese im Ausland gezeigt werden konnten und für das Publikum anderer Länder verständlich waren. In diesem Abschnitt wird kurz auf die einzelnen Übertragungsformen eingegangen, um deren Hauptmerkmale aufzuzeigen. Dies soll helfen, einen kleinen Überblick über die audiovisuelle Translation zu schaffen, bevor der Schwerpunkt dieser Arbeit, die interlinguale Untertitelung, näher beschrieben wird.

Neben der Untertitelung zählen zu den gängigen Übertragungsarten die Synchronisation und das *voice over*. Bei der Synchronisation wird der Zieltext in mündlicher Form übertragen und der Ausgangstext kann man nicht mehr hören, weil er komplett ausgeblendet ist. In der Postproduktion bekommt jeder Schauspieler bzw. jede SchauspielerIn eines Films von sogenannten SynchronsprecherInnen eine neue Stimme, Intonation und Lautstärke (vgl. Döring 2006:24). Auf diese Weise gewinnen die ZuschauerInnen den Eindruck, dass die SchauspielerInnen in der für sie verständlichen Zielsprache sprechen, ganz so als wäre der Film ein heimisches Filmprodukt (vgl. Nagel 2009:47). Bei dieser Übertragungsart muss der Zieltext eine gewisse Synchronität mit dem Originaltext erfüllen. Herbst (1994) nennt die Lippensynchronität als eine der wichtigen Anforderung im Übersetzungsprozess und spricht von vier Typen der Lippensynchronität. Die qualitative Lippensynchronität (1) ergibt sich aus der Auswahl von bestimmten Lauten in der Zielsprache, die durch ihre Artikulation Lippenpositionen und -bewegungen der Ausgangssprache entsprechen. Die quantitative Lippensynchronität (2) fokussiert sich auf die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen. Dabei wird die Art und Geschwindigkeit der Bewegungen nicht berücksichtigt. Von großer Bedeutung ist die Lippensynchronität in Bezug auf das Sprechtempo der SchauspielerInnen sowie auf die Lautstärke und die Deutlichkeit der Artikulation (3) Nicht zuletzt ist die paralinguistische Synchronität (4) ausschlaggebend. Diese ergibt sich aus der Synchronität von Gesten und Lippenbewegungen. Das bedeutet, dass bei der Erstellung der

Synchronisation darauf geachtet werden muss, wie schnell oder langsam, und wie laut oder leise die Figuren sprechen. Je deutlicher die SchauspielerInnen Wörter und Sätze artikulieren, desto schwieriger ist die Lippensynchronität (vgl. Herbst 1994:32ff.).

*Voice over* ist eine Art der Übertragung, die hauptsächlich bei Interviews oder Dokumentarfilmen zum Einsatz kommt (vgl. Herbst 1994:18). Im Vergleich zur Synchronisation findet beim *voice over* eine Überlagerung der Originalstimme des Dialogs und der Übersetzerstimme statt. So ist die Originalstimme nicht komplett ausgeblendet, sondern in reduzierter Lautstärke die ganze Zeit noch zu hören. Musik und sämtliche Geräusche bleiben auch im Hintergrund und sind leiser (vgl. Döring 2006:21). Snell-Hornby meint, dass die Lippensynchronität nicht wie bei der Synchronisation zu berücksichtigen ist (vgl. Snell-Hornby/Hönig/Kußmaul/Schmitt 1998:265).

Weitere innovative Übertragungstechniken, welche aber bei der audiovisuellen Translation weniger zur Anwendung kommen sind der freie Kommentar, die Übertitelung, die Sichtübersetzung und die Audio-Deskription (vgl. Gambier 2003:174-177).

Der freie Kommentar ist eine nützliche Technik, um einen bereits vorgegebenen Text für ein neues Publikum verständlich zu machen. Das erfolgt durch zusätzlichen Informationen und Erläuterungen in Form von Kommentaren (vgl. Gambier 2003:174).

Die Technik der Übertitelung wird hauptsächlich bei Opern- und Theateraufführungen angewendet. Im Gegensatz zu der Untertitelung ist der gesprochene oder gesungene Text bei der Übertitelung nicht unterhalb, sondern oberhalb der Bühne, auf einem dafür geeigneten Display zu lesen (vgl. Gambier 2003:176).

Bei der Sichtübersetzung geht es um die mündliche Übersetzung eines bereits vorhandenen Drehbuches in eine weitere Sprache (vgl. Gambier 2003:176).

Die Audio-Deskription ist eine Übertragungstechnik, die speziell für Personen mit Sehbeeinträchtigung angewendet wird. Dabei wird die Handlung in mündlicher Form ausführlich beschrieben und das Geschehen detailliert erzählt. Das ermöglicht blinden und sehbehinderten Menschen, die Handlung samt visueller Vorgänge besser zu verstehen (vgl. Gambier 2003:176f.).

## **2.2. Die Natur der interlingualen Untertitelung**

Die interlinguale Untertitelung wird von Taban als eine „(hoch komplexe) Sonderform des Übersetzens“ (Taban 2015:91) definiert. Das ist darauf zurückzuführen, dass der audiovisuelle Text dabei übersetzt wird, und demzufolge „texttypspezifische Anforderungen mit sich bringt.“ (Schrandt 2013:11)

Um die Besonderheiten der interlingualen Untertitelung besser darstellen zu können, ist die folgende Definition von Untertitelung nach Gottlieb zu beachten:

„Subtitling can be defined as a (1) *written*, (2) *additive*, (3) *synchronous* type of translation of a (4) *fleeting* and (5) *polysemiotic* text type.“ [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Gottlieb 1997a:311)

Im Folgenden werden diese fünf Merkmale beschrieben, sowie die Funktion der Untertitelung als (6) Brücke zwischen zwei Sprachen und Kulturen betrachtet. Die Analyse dieser Aspekte ist für die Hypothese der vorliegenden Arbeit relevant, weil gerade die Berücksichtigung all dieser Besonderheiten dazu führt, dass der Untertitler bzw. die Untertitlerin durch die Anwendung von bestimmten gut durchdachten Strategien die texttypspezifischen Anforderungen erfolgreich überwindet.

### ***2.2.1. Subtitling as a written type of translation***

Durch diesen ersten Aspekt lässt sich die Untertitelung von den traditionellen Übersetzungsformen sowie von weiteren Übertragungsarten der audiovisuellen Translation unterscheiden.

Laut Gottlieb (2008) können zwei Arten von Übersetzungen unterschieden werden: Die „*isomesic translation*“ (Gottlieb 2008:210) und „*diamesic translation*“ (Gottlieb 2008:210). Dazu gibt Gottlieb (2008) folgende Definitionen: Bei den isomesischen Übersetzungen wird der Sprachmodus der Ausgangssprache, sei es mündlich oder schriftlich, in der Zielsprache erhalten. Übersetzungen isomesischer Natur sind beispielsweise Übersetzungen technischer oder literarischer Art, in denen die Schriftlichkeit beibehalten wird; sowie in der Synchronisation oder beim Dolmetschen, in denen die Mündlichkeit beibehalten wird. Hingegen wird bei den diamesischen Übersetzungen der Sprachmodus innerhalb desselben semiotischen Systems gewechselt. Der Wechsel erfolgt entweder vom Schriftlichen zum Mündlichen oder vom Mündlichen zum Schriftlichen (vgl. Gottlieb 2008:210). Genau zu dieser Art von Übersetzungen gehört die interlinguale Untertitelung, welche Gottlieb als „[...] the dominant type of diasemic translation found in the mass media<sup>8</sup>.“ (Gottlieb 2008:210) definiert. Dabei wird der Sprachmodus vom Mündlichen zum Schriftlichen geändert. Bei der interlingualen Untertitelung findet aber nicht nur ein Wechsel des Sprachmodus, sondern auch ein Sprachtransfer, nämlich aus einer Ausgangssprache A in eine Zielsprache B, statt. Deshalb spricht Gottlieb dabei von einem „diagonalen“ Übersetzungsvorgang (vgl. Gottlieb 1997b:111). Auf dieser Weise unterscheidet sich die interlinguale Untertitelung von traditionellen Übersetzungen und von der intralingualen Untertitelung. Bei den traditionellen Übersetzungen, wie beispielsweise den technischen Übersetzungen oder bei der Synchronisation, wird der Übersetzungsvorgang als „horizontal“ bezeichnet. Das heißt, dass die Sprache gewechselt aber der Sprachmodus beibehalten wird (vgl. Gottlieb 1997b:110).

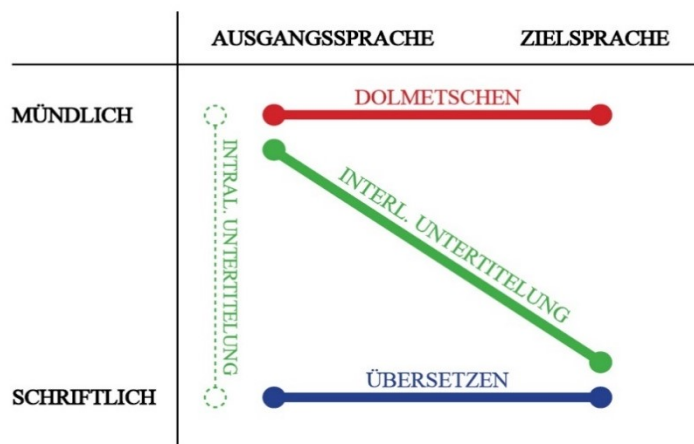
---

<sup>8</sup> Ein zusätzliches Beispiel, jedoch mit weniger Renommee als die interlinguale Untertitelung, ist das *voice over* von schriftsprachlichen Zeichen in Filmen in einer Fremdsprache (vgl. Gottlieb 2008:210).



Bei der intralingualen Untertitelung wird der Übersetzungsvorgang als „vertikal“ eingestuft (vgl. Gottlieb 1997b:111), „[...] in the sense that it involves taking speech down in writing, changing mode but not language.“ (Gottlieb 1998:247) Die intralinguale Untertitelung ist vor allem als eine Übertragungstechnik bekannt, die speziell für Personen mit Hörbeeinträchtigung angewendet wird. Dabei wird den Hörgeschädigten<sup>9</sup> auch ermöglicht, der Handlung anhand von Untertiteln, die in derselben Sprache des Originaldialogs verfasst wurden, besser folgen zu können. Neben dem Dialog werden in den Untertiteln Informationen über die Art von Musik und Geräuschen, die im Film vorkommen, eingefügt. Die intralinguale Untertitelung wird aber auch allgemein für Sprachvarietäten innerhalb einer nationalen Sprache oder als didaktische Unterstützung für das Erlernen von Fremdsprachen verwendet (vgl. Caimi 2002:26).

Das folgende Diagramm in Anlehnung an Gottlieb (1997b:111) soll die Arten von Übersetzungsvorgängen veranschaulichen.



**Abbildung 2:** Die Arten des Übersetzungsvorgangs in Anlehnung an Gottlieb (1997b:111)

### 2.2.2. Subtitling as an additive type of translation

Die Besonderheit der interlingualen Untertitelung liegt in ihrer additiven Form. Bei dieser Übertragungsform wird der Originaldialog nicht ersetzt, im Sinne von entfernt, damit Platz für den in die Zielsprache übersetzten Dialog geschaffen wird. Vielmehr geht es um das Hinzufügen des übersetzten Dialogs in schriftlicher Form (vgl. Nagel 2009:49; vgl. Schrandt 2013:7). Der Originaldialog in mündlicher Form bleibt erhalten (vgl. Nagel 2009:49). Dazu schreibt Gottlieb (1997a): „verbal material is added to the original, retaining the source-language discourse“ (Gottlieb 1997a:311).

<sup>9</sup> Diese Bezeichnung umfasst sowohl schwerhörige als auch gehörlose und/oder ertaubte Menschen (vgl. Hezel 2009:147).

Die Koexistenz von Ausgangstext in mündlicher Form und Zieltext in schriftlicher Form führt dazu, dass den ZuschauerInnen bewusst wird, dass sie durch die interlingualen Untertitel einen Dialog verstehen können, welcher in einer für sie ansonsten unverständlichen Fremdsprache aufgenommen wurde.

Die Untertitelung als additiver Text zum Original ist ein relevanter Aspekt für die Hypothese dieser Arbeit. Es ist wesentlich, dass der Untertitler bzw. die Untertitlerin beim Untertiteln nur beschränkt vom Original abweichen und somit frei und kreativ handeln kann. Sein/Ihr kreatives Übersetzerisches Handeln erfolgt immer unter Berücksichtigung des Originaldialogs und der weiteren akustischen und visuellen Informationen, die den ZuschauerInnen vermittelt werden.

### **2.2.3. *Subtitling as a synchronous type of translation***

Die zum Film hinzugefügten Untertitel erscheinen synchron mit dem in mündlicher Form dargebotenen Originaldialog und das ohne Verzögerung<sup>10</sup>. Durch das gleichzeitige Erscheinen der interlingualen Untertitel und des Originaltextes lässt sich auch erklären, warum die Untertitel vom Original abhängig sind. Mit anderen Worten können sie nicht für sich allein stehen und eine alleinige Bedeutung haben (vgl. Schrandt 2013:15). In der Tat klassifiziert sie Gottlieb als die extreme Form von „*inclusive translation*“ (Gottlieb 1997a:309), denn in der Übersetzung werden die nonverbalen Elemente und der Originaldialog in gewissem Maße beibehalten (vgl. Gottlieb 1997a:309).

Die Synchronität von Untertiteln und Originaldialog kann als Nachteil bzw. als Einschränkung, aber auch als Vorteil bzw. Unterstützung gesehen werden (vgl. Schrandt 2013:15). Diesbezüglich sprechen Díaz Cintas/Remael (2007) von der interlingualen Untertitelung als eine „*vulnerable translation*“ (Díaz Cintas/Remael 2007:57). Die Verletzbarkeit dieser besonderen Art der Übersetzung ist darauf zurückzuführen, dass die ZuschauerInnen über eine Art inhaltliche Kontrollmöglichkeit verfügen (vgl. Kersten 2013:112). Diese Kontrollmöglichkeit ergibt sich nur für die zielsprachigen ZuschauerInnen von Filmen in Originalversion mit Untertiteln und nicht für ZuschauerInnen von synchronisierten Filmen (vgl. Gottlieb 2008:219). Beim *voice over*, in dem der Originaldialog nur am Anfang und am Ende zu hören ist, ist die Überprüfbarkeit der Übersetzung seitens der zielsprachlichen ZuschauerInnen begrenzt (vgl. Sandrelli 1996:428 zitiert nach Gottlieb 2008:223). Den Inhalt können die zielsprachigen ZuschauerInnen beim Lesen der Untertitel kontrollieren, vor allem, wenn sie einige Kenntnisse in der Originalsprache haben. Die Kontrollmöglichkeit entsteht aber auch, wenn bestimmte Wörter der Ausgangssprache gut erkennbar sind. Dabei ist Englisch ein sehr gutes Beispiel, denn oft werden viele englische Wörter auch im Alltag in der Zielkultur verwendet. Auf diese Weise können die

---

<sup>10</sup> Für Ausnahmen siehe Abschnitt 2.3.2.

ZuschauerInnen das Original und die Übersetzung vergleichen, beurteilen und kritisieren (vgl. Schrandt 2013:16). Daraus ergibt sich ein sogenannter Feedback-Effekt, auch „gossiping effect“ (Törnqvist 1995:49) genannt. Gerade kritische Laien können beim Lesen der Untertitel immer wieder behaupten, Fehler entdeckt zu haben, dass die Übersetzung dem Gesagten nicht in der gewünschten Weise entspricht, oder dass einige Informationen fehlen (vgl. Schrandt 2013:16). Um den negativen Feedback-Effekt zu vermeiden oder zumindest zu reduzieren, muss der übersetzerische Spielraum gut einkalkuliert werden, und demzufolge die bestpassende Strategie angewendet werden. Nicht zu unterschätzen sind aber die sichtbaren nonverbalen Elemente (wie Gestik, Mimik oder Gegenstände, worauf im Dialog Bezug genommen wird, usw.), die mit den Untertiteln synchron dargeboten werden (vgl. Schrandt 2013:16).

Wie bereits gesagt, stellt die Synchronität von Untertiteln, Originaldialog und Bild aber auch einen Vorteil für den Übersetzungsprozess dar. Das liegt daran, dass man oft auf kurze und prägnante Übersetzungslösungen zurückgreifen kann (vgl. Schrandt 2013:16). Hinderer (2009) räumt zwar ein, dass Originaldialoge und Bilder „von den ZuschauerInnen als Interpretationshilfe für die Untertitel herangezogen werden und so die in den Untertiteln enthaltenen Informationen ergänzen [können].“ (Hinderer 2009:268) Derselben Auffassung ist Chaume Valera. Darüber äußert er sich wie folgt: „[...] los espectadores son capaces de construir el significado real del filme a partir de la suma entre la información que reciben a través de los subtítulos y la información acústica y visual que perciben del filme original.“<sup>11</sup> (Chaume Varela 2004:138f.)

Der Aspekt der Synchronität von Untertiteln und Originaldialog ist für die Hypothese dieser Arbeit relevant. Das kreative Handeln des Untertitlers bzw. der Untertitlerin kann diesen Aspekt nicht ignorieren, es muss daran angepasst werden.

#### ***2.2.4. Subtitling as a part of a fleeting text type***

Durch seine Flüchtigkeit unterscheidet sich die interlinguale Untertitelung von literarischen oder fachlichen Übersetzungen und gleichzeitig ähnelt sie sich sehr dem Dolmetschen. Der Leser bzw. die Leserin eines Buches kann beispielsweise zurückzublättern, falls er/sie etwas nicht verstanden hat. Das heißt also, dass er/sie selbst den Rhythmus und das Tempo des Lesens bestimmen kann (vgl. Schrandt 2013:16). Bei der Untertitelung können die ZuschauerInnen in einem Kinosaal Tempo und Rhythmus des Lesens jedoch nicht bestimmen (vgl. Gottlieb 1997a:311). Sandrelli (2006) schreibt: „[...] i ritmi della visione del film e

---

<sup>11</sup> „Die ZuschauerInnen sind in der Lage, die Bedeutung des Films aus der Zusammenstellung der Informationen in den Untertiteln und die akustischen sowie visuellen Informationen im Original aufzubauen.“ [eigene Übersetzung]

dell'apparire/sparire dei sottotitoli sfuggono al controllo dello spettatore.“<sup>12</sup> (Sandrelli 2006:482) Da Rhythmus und Tempo des Dialogs und der Untertitel sozusagen vom Film vorgegeben werden, müssen die Untertitel kurz und bündig sein. Dadurch garantiert man den ZuschauerInnen, dass sie die interlingualen Untertitel innerhalb der ihnen zur Verfügung gestellten Zeit wahrnehmen und lesen können, bevor diese nach einigen Sekunden wieder verschwinden (vgl. Schrandt 2013:16).

Der Aspekt der Untertitelung als flüchtiger Text ist für die Hypothese dieser Arbeit von hoher Bedeutung, denn er hebt hervor, dass das übersetzerische Handeln eines Untertitlers bzw. einer Untertitlerin sich vom Handeln eines literarischen Übersetzers bzw. einer literarischen Übersetzerin unterscheidet. Demzufolge ist eine spezifische Kreativität verlangt, um mit der Flüchtigkeit der interlingualen Untertitel erfolgreich umzugehen.

### ***2.2.5. Subtitling as a part of a polysemiotic text type***

Wie bereits im Abschnitt 2.1.1. erwähnt, werden in einem audiovisuellen Text vier Kommunikationskanäle zur Übermittlung von Informationen verwendet. Allerdings kann beim Übersetzungsprozess nur ein Teil der gesamten Botschaft, nämlich der verbal-sprachliche Teil, bearbeitet und in die Zielsprache transferiert werden. Die anderen Elemente grafischer und optischer Form bleiben aber unverändert (vgl. Taban 2015:16; vgl. Gottlieb 1997b:89). Darüber hinaus sollte also die Interaktion der interlingualen Untertitelung mit den anderen verbalen sowie nonverbalen Kommunikationskanälen harmonisch, und nicht störend, wirken.

Durch das Hinzufügen der interlingualen Untertitel, wird das Gleichgewicht innerhalb des Films anders aufrecht gehalten (vgl. Gottlieb 1997b:90). Somit ist die Untertitelung als eine diasemiotische Übersetzung („*diasemiotic translation*“) (Gottlieb 2008:210) zu sehen. Das heißt, dass die Kommunikationskanäle im Vergleich zum Ausgangstext anders verwendet werden (vgl. Gottlieb 2008:46), „while the number of the channels [...] is the same as in the original text.“ (Gottlieb 2008:46). Um konkreter zu werden, es wird dabei der Schwerpunkt vom verbal-auditiven Kanal auf den verbal-visuellen Kanal verlagert. Daher ist der verbal-visuelle Kanal nicht mehr der am wenigsten semantisch beladende Kommunikationskanal, sondern er gewinnt dadurch an Bedeutung (vgl. Gottlieb 1997b:90).

Der entstandene Zieltext ist nicht nur die interlinguale Untertitelung, sondern der polysemiotische Gesamttext. Dieser besteht aus dem polysemiotischen Ausgangstext und den zielsprachigen Untertiteln (vgl. Schrandt 2013:17). Das unterscheidet die Untertitelung von der Synchronisation, in der die Originaldialoge durch Dialoge in der Zielsprache ersetzt werden. Dadurch haben die vier Kommunikationskanäle in der neuen synchronisierten

---

<sup>12</sup> „Der Rhythmus des Films und das Ein- und Ausblenden der Untertitel stehen nicht unter der Kontrolle des Zuschauers bzw. der Zuschauerin.“ [eigene Übersetzung]

Version dieselbe semantische Bedeutung wie in der Originalversion. Mit anderen Worten, es wird das originale Gleichgewicht innerhalb des audiovisuellen Textes – sei es ein Film oder eine TV-Serie – beibehalten (vgl. Gottlieb 1997b:89). Gottlieb definiert die Synchronisation als eine isosemiotische Übersetzung („*isosemiotic translation*“) (Gottlieb 2008:210).

Der Aspekt der Untertitelung als Teil eines polysemiotischen Texttyps ist für die Hypothese dieser Arbeit relevant. Das übersetzerische Handeln bei polysemiotischen Texten unterscheidet sich vom übersetzerischen Handeln bei monosemiotischen Texten. Die Kreativität, die beim Untertiteln zur Lösung von Problemen angewendet wird, berücksichtigt genau diesen Aspekt.

### ***2.2.6. Subtitling as a cultural bridge***

Kapsaskis (2008) schreibt über die Untertitelung: „The role of [interlingual] subtitling is to facilitate access to audiovisual products in a foreign language“ (Kapsaskis 2008:42) Das heißt, dass die interlingualen Untertitel eine Brücke zwischen zwei Sprachen ermöglicht. Jede Sprache ist wiederum an eine Kultur gebunden, sie ist „eine Erscheinungsform von Kultur“ (Witte 2000:16). Dabei definiert Christiane Nord (1997) Kultur als

[...] eine Gemeinschaft oder Gruppe von Menschen, deren Verhalten und Handeln sich an gemeinsamen Normen, Konventionen und Bewertungen ausrichtet und sich dadurch von den Formen des Verhaltens und Handelns anderer Gruppen und Gemeinschaften unterscheidet. (Nord 1997:152)

Weiters schreibt Maletzke (1996): „Kultur ist die Art und Weise, wie die Menschen leben und was sie aus sich selbst und ihrer Welt machen.“ (Maletzke 1996:16) Innerhalb einer Gesamtkultur sind aber auch untergeordnete Subkulturen zu finden. Eine Subkultur lässt sich durch „subkulturspezifische“ Merkmale von anderen Subkulturen unterscheiden (vgl. Maletzke 1996:17). Ein vergleichbares Konzept der Subkulturen wird von Vermeer (1990<sup>2</sup>) verwendet. Dabei benutzt er folgende Begriffe: Para-, Dia- und Idiokulturen (vgl. Vermeer 1990<sup>2</sup>:36f.).

(1) Die Kultur einer Gesamtgesellschaft (wobei ich nicht ein für allemal definiere, was eine Gesamtgesellschaft sein soll; es kann sich zum Beispiel um die mitteleuropäische Gesellschaft, die deutsche Gesellschaft, die bundesrepublikanische Gesellschaft handeln); ich nenne eine Kultur dieses Umfangs „Parakultur“.

(2) Die Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft (zum Beispiel die Kultur der Baiern innerhalb der deutschen Gesellschaft, die Kultur eines Heidelberger Fußballklubs); man nennt eine Kultur dieses Umfangs „Diakultur“.

(3) Die Kultur eines Individuums (innerhalb eines gegebenen Zeitraums); eine Kultur dieses Umfangs heiße „Idiokultur“. (Vermeer 1990<sup>2</sup>:36f.)

In einem Film spielt sich die Handlung in einem mehr oder weniger konkreten Raum ab. Dieser Raum ist oft auch geographisch beschreibbar. Die Protagonisten sind Teil einer sprachlichen Gemeinschaft und ihr Verhalten und Handeln richtet sich nach Normen und Regeln, die spezifisch für diese Gemeinschaft und ihre Kultur sind. In dieser Hinsicht ist es klar, dass manche Situationen und Aussagen, die den Angehörigen der Ausgangssprache und -kultur vertraut und verständlich sind, für das Zielpublikum hingegen nicht selbstverständlich sind (vgl. Tomaszewicz 1993:223 zitiert nach Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 25.07.2016).

Auch wenn „[g]li spettatori sono consapevoli di assistere ad un'opera straniera [...]“<sup>13</sup> (Sandrelli 2006:487) gilt, ist es grundlegend, bei der Erstellung von interlingualen Untertiteln die Intention zu haben, eine „Wirkungsgleichheit zu erzielen.“ (Pieper 2009:342) Das bedeutet, dem Zielpublikum sollte je nach Filmgenre ermöglicht werden, anhand der interlingualen Untertitel die selben Reaktionen zu erleben, wie die ZuschauerInnen der Ausgangssprache<sup>14</sup>. Die zielsprachlichen ZuschauerInnen sollten bei einer Filmkomödie an den selben humorvollen Stellen lachen, wie die ausgangssprachlichen ZuschauerInnen; bei einer dramatischen Liebeszene erschüttert sein, in einem Krimi über die unerwartete Ermordung einer Figur schockiert sein und mit Trauer reagieren, egal, ob diese Szenen in Wien oder in New York spielen (vgl. Pieper 2009:342). Außerdem sollten die ZuschauerInnen über die Untertitel verstehen, ob die Figuren einer bestimmten Diakultur angehören und einen bestimmten Dialekt sprechen, vor allem, wenn das eine große Bedeutung für die Handlung des Films hat.

Bezüglich kultureller Referenzen führt Whitman (2001) ein sehr schönes Beispiel aus dem Film *Good Morning Vietnam* (1987) an. Robin Williams spielt die Rolle von Adrian Cronauer, einem unkonventionellen Radiomoderator, der für die Radiosendung der US Army in Vietnam arbeitet. In einer Szene wagt er eine impertinente Anmerkung vor seinem Vorgesetzten. Dieser deutet auf die winkelförmigen Rangabzeichen auf seinen Ärmeln hin und fragt Cronauer: „See that? Three up and three down. What does that mean to you?“ Williams antwortet: „The end of an inning?“ (vgl. Whitman 2001:151). Dabei steckt in der Antwort von Cronauer ein Bezug auf die amerikanische Kultur, nämlich auf das amerikanische Baseballspiel. Wie Whitman erklärt, sagt ein Baseballmoderator ‘three up and three down’, wenn drei Spieler aus der Offense an den Schlag gehen und einer nach dem anderen ‘out’ sind (vgl. Whitman 2001:151). Bei dieser Szene besteht die Herausforderung bei der Erstellung passender Untertitel in der Präsenz einer kulturellen Referenz, wodurch der

---

<sup>13</sup> „die ZuschauerInnen sind sich dessen bewusst, dass sie einen fremdsprachigen Film anschauen [...]“ [eigene Übersetzung]

<sup>14</sup> Diesbezüglich führt Paulina Piotrowska in ihrer Masterarbeit *Zum Übersetzen von sog. Kulturspezifika in Spielfilmen. Illustriert anhand des Beispiels von Good Bye, Lenin!* (2012) ein Beispiel an. Sie behauptet, dass im Originaltext verwendete kulturelle Referenzen manchmal gerade für das Publikum der Ausgangssprache als nur begrenzt unterhaltsam empfunden werden, während sie beim Zielpublikum andere Reaktionen auslösen können. Dabei erklärt sie, dass neben dem Verständnis der Sprache weitere Faktoren zum Auslösen einer Reaktion beitragen (vgl. Piotrowska 2012:51).

Hauptdarsteller in der Situation witzig hinüberkommt, sowie in der Tatsache, dass die Antwort von Cronauer Bezug auf das Bild der Rangabzeichen auf den Ärmeln seines Vorgesetzten nimmt. Wie kann der Untertitler bzw. die Untertitlerin dieselbe lustige Reaktion in den ZuschauerInnen der Zielsprache auslösen? Whitman (2001) schreibt: „Here what is needed is some creative leaps.“ (Whitman 2001:150). Auf diese Weise wurden für die italienische und deutsche Version die folgenden Lösungen gefunden (vgl. Whitman 2001:150):

Tre sopra e tre sotto. Che cosa significa per te?  
Un'ammucchiata?<sup>15</sup>

Drei oben und drei unten. Was bedeutet das für Sie?  
Ein kleiner Gruppensex?

(Whitman 2001:152)

### **2.3. Die Erstellung interlingualer Untertitelung**

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt die Natur der interlingualen Untertitelung beschrieben wurde, gilt es nun, einen Blick auf die praktische Seite dieser Sonderform der Übersetzung zu werfen, also auf ihre Erstellung.

Wenn man das Berufsprofil eines Untertitlers bzw. einer Untertitlerin beschreiben möchte, ist folgende Definition von Gottlieb (2002:211) nützlich:

Ein guter Untertitler [muss] nicht nur ein guter Übersetzer sein [...], sondern [braucht] auch das musikalische Ohr eines Dolmetschers, die nüchterne Urteilsfähigkeit eines Nachrichtenredakteurs und den Sinn eines Designers für Ästhetik [...]. Um die Untertitel auch synchron mit dem Leinwandgeschehen zu präsentieren, braucht er überdies die sichere Hand eines Chirurgen und das Zeitgefühl eines Schlagzeugers. (Gottlieb 2002:211)

Hier betont Gottlieb die Multitaskingfähigkeit eines Untertitlers bzw. einer Untertitlerin. Sein/Ihr Profil umfasst nicht nur eine übersetzerische Expertenkompetenz, welche herkömmliche professionelle ÜbersetzerInnen charakterisiert, wie profunde Kenntnisse der Ausgangs- und Zielsprache sowie der Ausgangs- und Zielkultur, sondern auch eine Terminologie- und Recherchekompetenz (vgl. Schrandt 2013:37), Stressresistenz und die Fähigkeit, unter Zeitdruck arbeiten zu können, Selbstevaluierungsfähigkeit und das Können, die getroffenen übersetzerischen Entscheidungen zu begründen, und die Verantwortung für ihre Arbeit zu tragen (vgl. Gambier 2003:178; Nagel 2009:99). Sämtliche Kompetenzen und Fähigkeiten reichen noch nicht aus. Um das Profil professioneller UntertitlerInnen zu vervollständigen, verlangt man von ihnen außerdem ein Filmverständnis, ein technisches

---

<sup>15</sup> „Drei oben und drei unten. Was bedeutet das für dich? Ein Gruppensex?“ [eigene Übersetzung]

Verständnis und die Beherrschung der verwendeten Untertitelungsprogramme (vgl. Gambier 2003:178; vgl. Gottlieb 2002:211; vgl. Nagel 2009:99). Ohne diese spezifischen Kompetenzen wären der Untertitler bzw. die Untertitlerin nicht in der Lage, den Untertitelungsprozess erfolgreich abzuschließen und hochqualitative Leistungen zu liefern.

Unter dem Untertitelungsprozess ist der ganze Prozess zu verstehen, der von der Rohübersetzung des Skripts, über die Adaptation, bis zum Timing geht (vgl. Sánchez 2004:9f.). Diana Sánchez meint, dass die drei Arbeitsschritte bei der Erstellung der Untertitel im Normalfall in dieser Abfolge und von einer einzigen Person durchgeführt werden. Es ist jedoch unerheblich, ob der Untertitler bzw. die Untertitlerin nach der Verfassung der Rohübersetzung, anhand des zur Verfügung gestellten Skripts an der Einteilung des Textes in Untertitelungseinheiten (Adaptation) arbeitet oder, ob er/sie beide Aufgaben gleichzeitig durchführt. Außerdem ist es gleichfalls irrelevant, ob der Untertitler bzw. die Untertitlerin die Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel (Timing) vor dem Übersetzen bzw. vor der Adaptation oder erst danach festlegt (vgl. Sánchez 2004:16f.). Es ist anzumerken, dass die UntertitlerInnen manchmal über kein Skript verfügen und deshalb müssen sie dann auch den ganzen Filmdialog transkribieren.

Noch bevor man mit dem Übersetzungsprozess beginnt, sollte für den Untertitler bzw. die Untertitlerin bei Auftragsübernahme klar sein, für welches Medium (Kino, Fernseher, DVD) die interlingualen Untertitel erstellt werden müssen. Das liegt daran, dass es je nach Medium Unterschiede in der Darstellung gibt. Einerseits liegen die Unterschiede in der Buchstabengröße und -schärfe, andererseits in der Bildfrequenz. So sind die Buchstaben der interlingualen Untertitel im Kino wesentlich größer und schärfer als in den Fernseh- und Videoverversionen. Bezüglich Bildfrequenz ist die Anzahl der Einzelbilder pro Sekunde im Fernseher höher als im Kino, nämlich 25 gegenüber 24 Einzelbildern pro Sekunde. Davon hängt dann auch die Länge und Dichte der Untertitel selbst ab (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:20f.; 65f.).

Während des Untertitelungsprozesses folgen die UntertitlerInnen Regeln oder Richtlinien, die meistens von den Untertitelungsfirmen, für welche sie arbeiten, vorgeschlagen werden. Diese beruhen auf Erfahrungswerten, welche über Studien gesammelt wurden. Dadurch wird verständlich, warum bis heute keine Standardisierung der Regeln erreicht wurde, und dass es zwar Leitfäden aber keine Norm gibt, die für die Untertitelung international anerkannt ist (vgl. Nagel 2009:79). In der Literatur wird immer noch auf ein Dokument der *European Association for Studies in Screen Translation* (ESIST) Bezug genommen. Es handelt sich um den von Mary Carroll und Jan Ivarsson entwickelten praxisorientierten Leitfaden, welcher unter den Namen *Code of Good Subtitling Practice*<sup>16</sup> bekannt ist. Díaz Cintas/Remael (2007) sehen die oben genannten Leitfäden als ein mögliches Grundgerüst zur Standardisierung der Erstellung von Untertiteln: „They should not be understood as an invasion on any country’s or

---

<sup>16</sup> Das Dokument ist unter folgendem Link abrufbar: [http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code\\_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice\\_en.pdf](http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice_en.pdf); Stand: 04.01.2016.



company's subtitling tradition, but rather a declaration of good intentions aspiring to set some minimum standards in the profession and to safeguard subtitler's rights.“ (Díaz/Remael 2007:80) In dieser Arbeit wird auch auf den Leitfaden von Ivarsson/Carroll (1998) Bezug genommen.

Wie im Abschnitt 1.2.3. beschrieben, dienen bereichsspezifisches Wissen, bereichsspezifische Erfahrungen und technische Fähigkeiten der Förderung kreativer Handlungen. Das gilt auch für jeden Untertitler bzw. jede Untertitlerin, der/die jederzeit diesen Wissensvorrat abrufen, um sich im Bereich interlingualer Untertitelung optimal bewegen und hochqualitative Leistungen liefern zu können. Werden die im Folgenden behandelten Aspekte berücksichtigt, ergibt sich auch der kreative Spielraum für den Untertitler bzw. die Untertitlerin. Für einen besseren Überblick wurden die im Wesentlichen zu berücksichtigenden Aspekte in vier Kategorien unterteilt: Layout, Lesegeschwindigkeit, sprachliche und inhaltliche Aspekte und Kohärenz.<sup>17</sup>

### 2.3.1. Layout

Die optische Darstellung der interlingualen Untertitel ist von großer Bedeutung, denn sie trägt dazu bei, dass diese lesefreundlich und vor allem nicht irritierend für die ZuschauerInnen sind (vgl. Schrandt 2013:22).

#### *Schriftart und Farbe der Untertitel bzw. des Hintergrundes*

Eine optimale Lesbarkeit muss immer vorhanden sein. Wichtig dafür ist die **Wahl der Schriftart, der Schriftfarbe bzw. des Hintergrundes**. Die Schriftarten sollen so gewählt werden, dass sie serifenlos und ohne Verzierungen sind, welche ansonsten auf kleinen Bildschirmen schwer zu lesen sind (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:42). Darauf wird auch von Ivarsson/Carroll hingewiesen, nämlich unter Punkt 1 der technischen Aspekte des *Code of Good Subtitling Practice*: „Subtitles should be highly legible with clear lettering and a font which is easy to read. The characters should have sharp contours and be stable on the screen.“ (Ivarsson 2010)

Außerdem ist die Formatierung in Kursiv erst in bestimmten Situationen, nämlich bei Off-Stimmen, einzusetzen. Es handelt sich um Stimmen bzw. Kommentare von Personen, die nicht im Bild erscheinen, wie beispielsweise Lautsprecher-, Radio- und Fernsehansagen sowie Telefongespräche. Dasselbe gilt für Stimmen in Träumen oder bei den Flashbacks. Durch die Hervorhebung in Kursiv unterscheidet man die Off-Stimmen von anderen im Bild erscheinenden Personen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:118). Für die Lesbarkeit sorgt auch die geeignete Wahl der Farbe bzw. des Hintergrundes. Wichtig ist, dass ein Kontrast zwischen Untertitelfarbe und Hintergrund besteht. Dieser entsteht, wenn helle Untertitel auf einem

---

<sup>17</sup> Unterteilung in Anlehnung an Klaus (2015:71-86) und Ivarsson/Carroll (1998).

dunklen Hintergrund eingeblendet werden und umgekehrt (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:45f.). Außerdem ist es möglich, eine sogenannte „Black Box“ (Ivarsson/Carroll 1998:46) oder als Alternative eine „Ghost Box“ (Karamitroglou 1998:5f.) hinter den Untertiteln einzusetzen, um den Kontrast und demzufolge die Lesbarkeit zu verbessern.

### *Position und Ausrichtung der Untertitel*

Ein weiterer Aspekt, welcher für die Lesbarkeit der Untertitel entscheidend ist, stellt die **Position und Ausrichtung** der Untertitel dar. Diese erscheinen in der Regel am unteren Rand des Bildschirms bzw. der Leinwand zentriert oder linksbündig. Dadurch verringert man die Irritation bei den ZuschauerInnen, welche durch die Untertitel erweckt werden könnte (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:49ff.; vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:87f.). So meinen Ivarsson/Carroll (1998): „[...] viewers are creatures of habit and do not like having to ‘hunt for the subtitles all over the picture’.“ (Ivarsson/Carroll 1998:51) Einerseits kann die zentrierte Ausrichtung eleganter und ordentlicher als die linksbündige Ausrichtung wirken. Jedoch wird die letztgenannte auch angewendet, weil sie an das Lesen einer Buchseite erinnert. Auf diese Weise fällt den LeserInnen, deren schriftliche Sprache von links nach rechts gelesen wird, die linksbündige Ausrichtung leichter. Sie müssen nämlich den Beginn des Untertitels nicht suchen, sondern die Augen positionieren sich wie gewohnt auf der linken Seite des Bildschirms bzw. der Leinwand (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:49). Nagel ist hier einer anderen Meinung. Sie behauptet, dass die zentrierte Ausrichtung für das Auge angenehmer sei, da brauche das Auge weniger Zeit, um die Untertitel zu finden. Die Handlung des Films spiele sich sowieso im Zentrum des Bildschirms bzw. der Leinwand ab (vgl. Nagel 2009:62). Auf jeden Fall vertritt Díaz (2003) die Auffassung, dass die Ausrichtung – welche auch immer ausgewählt wurde – vom Anfang bis zum Ende des untertitelten Films beizubehalten sei (vgl. Díaz Cintas 2003:151).

### *Zeilenanzahl und -länge*

Ein weiterer, für die Lesbarkeit zu berücksichtigender Faktor ist die geeignete **Zeilenanzahl und -länge** der Untertitel. Diesbezüglich herrscht unter den ExpertInnen ein breiter Konsens, dass die Zeilenanzahl sich auf maximal zwei beschränken soll<sup>18</sup>. Bei der Verwendung von mehr als zwei Zeilen bestehe die Gefahr, dass die Untertitel die ZuschauerInnen zu sehr vom Film ablenken würden (vgl. Nagel 2009:62). Hält man sich an die Angaben des *Code of Good Subtitling Practice*, wird die Anzahl ebenfalls auf zwei Zeilen beschränkt: „The number of lines in any subtitle must be limited to two.“ (Ivarsson 2010) Außerdem betont Nagel (2009), dass zweizeilige Untertitel im Vergleich zu einzeiligen Untertiteln zu bevorzugen sind, denn

---

<sup>18</sup> Es gibt nur Einzelfälle, in denen mehr als zwei Zeilen verwendet werden. Bei der intralingualen Untertitelung für Hörgeschädigte werden beispielsweise 3 bis 4 Zeilen verwendet (vgl. Díaz Cintas 2003:146). Das ist aber nicht Thema dieser Arbeit.

die Zweizeiler sind leichter zu lesen und das Auge muss nicht zu oft vom Untertitel zum Bild und umgekehrt springen. Das passiert dann, wenn zu viele einzeilige Untertitel eingeblendet werden (vgl. Nagel 2009:62). Bei Einzeilern ist die untere Untertitelzeile auf jeden Fall bevorzugt zu verwenden, um so wenig wie möglich vom Filmbild zu bedecken (vgl. Nagel 2009:95).

Über die Zeilenlänge werden in der Literatur verschiedene Richtwerte genannt. Je nach Medium (Kino, DVD oder Fernseher) variieren diese zwischen maximal 35 und 40 Zeichen pro Zeile (vgl. Karamitroglou 1998; vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:84f.). Damit es angenehm für die Augen der ZuschauerInnen vorkommt, sollten die Untertitel maximal 2/3 der Leinwand- bzw. Bildschirmbreite betragen (vgl. Buhr 2003:23 zitiert nach Nagel 2009:60).

### 2.3.2. Lesegeschwindigkeit

Um die Lesbarkeit der interlingualen Untertitel zu gewährleisten, ist die Lesegeschwindigkeit der zielsprachigen ZuschauerInnen zu berücksichtigen. Diese wird natürlich von der Natur des Textes beeinflusst (vgl. Schrandt 2013:19). Im Vergleich zum Lesen und Verstehen eines nicht-illustrierten Buches ist das Lesen und Verstehen von interlingualen Untertiteln „ein Lesen unter erschwerten Bedingungen“ (Nagel 2009:59). Das liegt daran, dass die LeserInnen den Inhalt eines Romans nur durch die Schrift übermittelt bekommen (vgl. Gottlieb 2002:188). Anders ist die Wahrnehmung bei einem Film, denn „[a] lot more than subtitles meets the eye“ (Gottlieb 1998:64). Auf diese Weise müssen die ZuschauerInnen sowohl die interlingualen Untertitel lesen, verstehen, und gleichzeitig die Informationen auditiver und visueller Art aufnehmen und verarbeiten können. Für die Verarbeitung des Filmbildes benötigt das Auge 1/3 Sekunde, zusätzlich ist die Zeit für das Erfassen und Verstehen der Untertitel erforderlich. Das erklärt also die geringere Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen im Vergleich zu BuchleserInnen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:64; vgl. Schrandt 2013:20).

#### *Rhythmus*

Dem Untertitler bzw. der Untertitlerin fällt die Aufgabe zu, den **Rhythmus** der interlingualen Untertitel selbst zu bestimmen (vgl. Gottlieb 2002:207). Dieser muss sich einerseits an den Leserhythmus der zielsprachigen ZuschauerInnen anpassen und sich andererseits am Filmrhythmus orientieren, welcher von Filmschnitt, Kamerabewegung sowie dem Sprachrhythmus der Figuren bestimmt wird. Wird der Rhythmus der interlingualen Untertitel passend gewählt, erleichtern diese das Verfolgen des Films. Wenn diese aber gegen den Filmrhythmus arbeiten, können sie das Gegenteil erreichen, nämlich für Ablenkung und Verwirrung beim Zusehen sorgen (vgl. Gottlieb 2002:203; vgl. Nagel 2009:55ff.).

### *Ein- und Ausblendzeiten sowie Standzeit*

Wie selbst Díaz Cintas (2003) betont, gibt es für die ZuschauerInnen „[...] nada más irritante [...] que no tener tiempo suficiente para leer el texto o acabar con una sensación de estrés porque la velocidad de entrega de los subtítulos ha sido acelerada“ (Díaz Cintas 2003:152). Dabei schreibt Díaz Cintas, dass die ZuschauerInnen nicht das Gefühl haben sollten, nicht genug Zeit zu haben und sich beim Lesen der Untertitel beeilen zu müssen, weil die interlingualen Untertitel schneller als ein ärgerlicher Schluckauf ein- und ausgeblendet werden (vgl. Kristmannsson 1996:234). Um das zu vermeiden, sollten die **Ein- und Ausblendzeiten** (Spotting bzw. Timing) und somit auch die **Standzeit** der interlingualen Untertitel gut eingesetzt werden. Störend kann ein Untertitel wirken, wenn dieser auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand nicht lang genug gezeigt, und von den ZuschauerInnen nicht erfasst und verstanden werden kann, bevor er ausgeblendet und der nächste eingeblendet wird. Ebenfalls störend sind Untertitel, welche zu lange gezeigt werden und das aus wahrnehmungspsychologischen Gründen: Dabei ist es möglich, dass die ZuschauerInnen den Blick auf den bereits gelesenen Untertitel erneut werfen und, dass sie diesen ein zweites Mal lesen. Das könnte die ZuschauerInnen verwirren. (vgl. Díaz Cintas 2003:153f.; vgl. Buhr 2003:97 zitiert nach Nagel 2009:61).

Nicht umsonst werden in der Literatur etwa **Mindest- sowie auch Höchst-Einblendezeiten** empfohlen, um solche Vorfälle zu verhindern (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:65; vgl. Klaus 2015:77). Darauf wird beispielweise von Ivarsson/Carroll unter Punkt 18 des *Code of Good Subtitling Practice* darauf hingewiesen: „No subtitle should appear for less than one second or, with the exception of songs, stay on the screen for longer than seven seconds.“ (Ivarsson 2010) Weitere Autoren wie Díaz Cintas (2003) und Nagel (2009) plädieren dafür, dass ein Wert von 1 ½ Sekunden für sehr kurze Untertitel, sprich bestehend aus einem einzelnen Wort, nicht unterschritten werden sollte, um das Auge den Untertitel überhaupt wahrnehmen zu lassen. Einzeilige Untertitel lässt man zwischen zwei und drei Sekunden stehen. Hingegen werden für zweizeilige Untertitel drei bis maximal sechs Sekunden eingeräumt (vgl. Díaz Cintas 2003:151; vgl. Nagel 2009:60; vgl. Ivarsson/Carroll 1998:64).

### *Intervalle zwischen den Untertiteln*

Spricht man über Einblendezeiten und Standzeit, spricht man auch von **Intervallen**, die zwischen den Untertiteln eingesetzt werden sollten. ZuschauerInnen verwenden ihre Augen, um vom Bild zum Untertitel und umgekehrt zu springen. Das Auge braucht aber auch eine minimale Zeit, um zu erkennen, dass ein Untertitel ausgeblendet und der nächste eingeblendet wurde (vgl. Klaus 2015:79): denn „[otherwise it] remains fixed on some other part of the screen.“ (Ivarsson/Carroll 1998:64) In der Regel beträgt diese Zeit 4 Bilder, was 1/6 Sekunden entspricht (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:65; Díaz Cintas 2003:155f.).

## *Synchronität*

„Se considera síntoma de mala práctica que aparezca texto en pantalla cuando nadie habla o que, a la inversa, no aparezca ningún subtítulo cuando es evidente que uno de los actores está hablando en pantalla.“ (Díaz Cintas 2003:154) Díaz Cintas kommt hier genau auf den Punkt und behauptet, dass es für die ZuschauerInnen störend ist, wenn ein Untertitel zu spät eingeblendet wird, nämlich wenn der Sprecher bzw. die Sprecherin bereits zu reden begonnen hat. Ebenfalls irritierend ist es, wenn ein Untertitel zu früh eingeblendet wird und der Sprecher bzw. die Sprecherin noch nicht zu reden begonnen hat (vgl. Díaz Cintas 2003:154). Das Erzielen der **Synchronität** wird von der Sprechgeschwindigkeit der SprecherInnen im Film erschwert. Es ist klar, dass die Sprechgeschwindigkeit der Figuren meist schneller ist als die Lesegeschwindigkeit eines durchschnittlichen Zuschauers bzw. einer durchschnittlichen Zuschauerin (vgl. Gottlieb 1997b:73). Nichtsdestotrotz muss der Untertitler bzw. die Untertitlerin die für das Gelingen der Kommunikation wichtigsten Informationen des Originaldialogs in der zur Verfügung stehenden Zeit möglichst synchron wiedergeben. Eine minimale Asynchronität der interlingualen Untertitel ist bei hoher Informationsdichte zulässig aber das ohne den Effekt des Films zunichte zu machen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:90). Wie Ivarsson/Carroll unter Punkt 15 des *Code of Good Subtitling Practice* schreiben: „[...] the subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it.“ (Ivarsson 2010)

## *Schnitte und Einstellungswechsel*

Es gibt einen wichtigen Grund, aus dem man mit der Führung von Untertiteln über **Schnitte** sehr sparsam sein sollte. Festgestellt wurde, dass über Schnitte geführte Untertitel das Auge der ZuschauerInnen irritieren und die Lesbarkeit einschränken. Das liegt daran, dass der Zuschauer bzw. die Zuschauerin beim Schnittwechsel den Untertitel automatisch von vorne zu lesen beginnt, weil sein/ihr Gehirn den Eindruck bekommt, ein neuer Untertitel sei eingeblendet worden (vgl. Nagel 2009:92; vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:91). Ivarsson/Carroll plädieren dazu: „the eye and thus the brain tend to recognise a new subtitle only if there is a minimal delay between the new image and the new subtitle [...]“ (Ivarsson/Carroll 1998:76). In der Regel fällt das Vermeiden von über Schnitte geführten Untertiteln leicht, vor allem, wenn „auch der Filmschnitt [...] dem Sprachrhythmus folgt“ (Gottlieb 2002:203). Empfohlen wird also von Ivarsson/Carroll (1998) ein Abstand von mindestens 2-4 Bildern zum Schnitt, im Falle eines Untertitels, welcher unmittelbar nach einem Schnitt eingeblendet wird. Wird der Untertitel unmittelbar vor dem Schnitt ausgeblendet, ist normalerweise ein Abstand von mindestens 2-3 Bildern einzuhalten (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:76).

In der Praxis ist es aber nicht immer möglich, die Führung von Untertiteln über Schnitte zu vermeiden. Diese ist vor allem bei harten Schnitten, bei denen der Sprung von einer **Einstellung** zur nächsten – sei es orts- oder zeitbedingt – übergangslos ist, nicht optimal.

Hingegen ist die Toleranz bei der Führung eines Untertitels über einen weichen Schnitt noch ziemlich hoch. Dabei geht es um Wischblenden, Überblendungen oder Kameraschwenks. Auf jeden Fall muss der Untertitel dann mindestens eine Sekunde stehen, damit die ZuschauerInnen nicht den Eindruck bekommen, dass sie zu wenig Lesezeit zur Verfügung haben (vgl. Nagel 2009: 93; vgl. Gottlieb 2002:212).

Tonbrücken werden anders behandelt. Dabei spricht ein Schauspieler bzw. eine Schauspielerin nach dem Szenenwechsel weiter und in der neuen Szene ist er/sie aber nicht zu sehen. Es handelt sich dabei um eine Asynchronität zwischen Bild und Ton. Im Falle von Tonbrücken sind diese nachzuvollziehen, sofern genug Standzeit vor und nach dem Schnitt zur Verfügung steht (vgl. Hezel 2009:198).

### *Segmentierung*

Ein weiterer Faktor für die Lesbarkeit der interlingualen Untertitel ist die **Segmentierung** in eigenständige Texteinheiten (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:90). Ein zufriedenstellendes Ergebnis wird erst erzielt, wenn man bei der Segmentierung darauf achtet, dass „the line break does not affect the meaning of the subtitle [...]“ (Lever s.a.:36). Das heißt, dass die Segmentierung so erfolgen sollte, dass das Lesen und Verstehen für die ZuschauerInnen erleichtert und nicht erschwert wird. Darüber schreiben Ivarsson/Carroll unter Punkt 6 des *Code of Good Subtitling Practice*: „Subtitle text must be distributed from line to line and page to page in sense blocks and/or grammatical units.“ (Ivarsson 2010); und weiter unter Punkt 7: „As far as possible, each subtitle should be semantically self-contained.“ (Ivarsson 2010) Abgesehen davon, dass jede Sprache anders funktioniert, ist beispielsweise im Deutschen die Trennung von folgenden syntaktischen Einheiten zu vermeiden: Artikel von Substantiven, Adjektive von Substantiven; Verben von Präpositionen; Personalpronomen von den Verben, worauf diese sich beziehen; bei zusammengesetzten Verbformen, wie Perfekt, sollten die Hilfsverben von aussagenden Verben nicht getrennt werden (vgl. Sandrelli 2006:484).

Wird ein langer Satz getrennt, ist im Falle einer linksbündigen Ausrichtung zu beachten, dass die obere Zeile möglichst kürzer als die untere Zeile ist, damit hier das Auge den kürzeren Weg zur nächsten Zeile zurücklegt (vgl. Nagel 2009:64). Im Falle einer zentrierten Ausrichtung der Untertitel plädiert Karamitroglou (1998) dazu, dass beide Zeilen möglichst dieselbe Länge haben sollten (vgl. Karamitroglou 1998:15), obwohl es für Ivarsson/Carroll kein Unterschied macht, ob die obere oder untere Zeile kürzer ist (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:77).

Ivarsson/Carroll (1998) geben folgende Beispiele als Erläuterung:

He said that he would not be able to come  
until tomorrow

He said  
that he would not be able to come until tomorrow

**Abbildung 3:** Der Weg für das Auge bei der Segmentierung von linksbündig ausgerichteten Untertiteln (Ivarsson/Carroll 1998:77)

He said that he would not be able to come  
until tomorrow

He said  
that he would not be able to come until tomorrow

**Abbildung 4:** Der Weg für das Auge bei der Segmentierung von zentriert ausgerichteten Untertiteln (Ivarsson/Carroll 1998:77)

### 2.3.3. Sprachliche und inhaltliche Aspekte

#### *Wortwahl und Ausdruck*

Bei der **Wortwahl** und dem Aussuchen des passenden Ausdrucks muss der Untertitler bzw. die Untertitlerin immer im Augen behalten, dass die ZuschauerInnen gleichzeitig etwas hören, auf den Bildschirm bzw. auf die Leinwand schauen und die Untertitel lesen möchten (vgl. Gottlieb 1997a:311). Daher sind einfache Lexik und gebräuchliche Wörter statt schwierige und ungewöhnliche Wörter, sowie einfache Satzstrukturen anstatt verschachtelter

Satzstrukturen zu bevorzugen (vgl. Nagel 2009:62f.). Das liegt daran, dass Erstere von den ZuschauerInnen leichter wahrgenommen und schneller verarbeitet werden, vor allem wenn die zur Verfügung stehende Lesezeit sehr kurz ist. Vorsicht ist bei der Wortwahl trotzdem geboten (vgl. Buhr 2003:97f. zitiert nach Nagel 2009:63). Diese muss immer unter Berücksichtigung des Kontexts getroffen werden, „[...] without doing an injustice to the spirit and style of the original.“ (Ivarsson/Carroll 1998:89) Diskretion ist ebenfalls geboten bei der Untertitelung von Filmen, die wissenschaftliche, künstlerische oder edukative Themen behandeln. In diesem Fall sind Erwartungen der ZuschauerInnen höher und daher wird mehr Genauigkeit verlangt (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:89). Darunter versteht man das akkurate Aussuchen von Wörtern oder Termini, die zum Kontext perfekt passen und somit den Stil des Films nicht beeinträchtigen.

### *Orthographie und Interpunktion*

Um Lesbarkeit und Verständlichkeit für die ZuschauerInnen zu gewährleisten, ist auf Korrektheit in puncto **Orthographie** und **Interpunktion** zu achten. Beide folgen den Regeln der jeweiligen Landessprache und dabei obliegt es dem Untertitler bzw. der Untertitlerin, das entsprechende Wissen einzusetzen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:111; vgl. Gottlieb 2002:212). Ivarsson/Carroll (1998) schreiben: „It is essential that subtitlers have a clear idea of the rules they should be applying so that viewers are not confused or distracted through a lack of consistency or logic.“ (Ivarsson/Carroll 1998:111) Jeder Mangel an Korrektheit kann Irritation bei den ZuschauerInnen verursachen, die Lesegeschwindigkeit verlangsamen bzw. beeinträchtigen und nicht zuletzt zu einem Zeitverlust führen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:108). Es muss beispielsweise im Deutschen Groß- und Kleinschreibung, Getrennt- und Zusammenschreibung der Wörter berücksichtigt werden, ebenso wie die Rechtschreibung von Fremdwörtern oder Eigennamen.

Gerade bei der Untertitelung unterstützt die Interpunktion wenigstens zum Teil die Wiedergabe der prosodischen Merkmale der gesprochenen Sprache. Damit sind u.a. Intonation, Satzmelodie und Rhythmus des Sprechers bzw. der Sprecherin gemeint (vgl. Sandrelli 2006:486).

Es gibt aber auch bestimmte Satzzeichen, die aufgrund ihrer Funktion zur Verständlichkeit bei der Untertitelung einzusetzen sind. Ein Beispiel ist der Einsatz des Dialogstriches, wenn zwei Personen im Bild gleichzeitig sprechen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:93f.). Laut Ivarsson/Carroll (1998) unterstützen Dialogs- und Gedankenstriche die graphische Darstellung der Abfolge Frage-Antwort der DialogpartnerInnen. Durch den Dialogstrich erkennen die ZuschauerInnen, dass jede Zeile bzw. jeder Untertitel zu verschiedenen SprecherInnen gehört. Dabei ist die jeweilige Aussage so zu kürzen, dass die Standzeit ausreichend ist (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:93f.). Hier ein Beispiel von Ivarsson/Carroll (1998):



-Do you think this is right?

-I do indeed.

(Ivarsson/Carroll 1998:93)

In Falle, dass ein Sprecher bzw. eine Sprecherin sich zuerst an einen Dialogpartner bzw. eine Dialogpartnerin, und kurz danach an einen anderen Dialogpartner bzw. eine andere Dialogpartnerin wendet, verzichtet man auf einen Zeilenumbruch und setzt stattdessen einen Gedankenstrich ein. Das signalisiert den Wechsel des Empfängers bzw. der Empfängerin der Aussage und dadurch kann auch Platz gespart werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:112f.). Hier wiederum ein Beispiel von Ivarsson/Carroll (1998):

Did you read his book? - You may  
serve the next course now, Madeleine.

(Ivarsson/Carroll 1998:113)

Dasselbe gilt für Anführungszeichen. Diese sind beispielsweise einzusetzen, wenn ein Brief oder ein Text vorgelesen wird, oder ein Filmtitel, Buchtitel, Songtitel u.ä. erwähnt werden. Dabei wird der in Normalschrift gesetzte Text mit Anführungszeichen gekennzeichnet. Anzuwenden sind die Anführungszeichen auch für Stellen, in denen eine andere Person vom Sprecher bzw. von der Sprecherin direkt zitiert wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:114).

Während der Punkt wie üblich das Ende eines Satzes bzw. einer Aussage markiert, werden bei der Untertitelung Auslassungspunkte eingesetzt, um zu signalisieren, dass die Aussage im nächsten Untertitel fortläuft. In den meisten Ländern werden Auslassungspunkte sowohl am Ende des Untertitels als auch am Anfang des nächstfolgenden Untertitels eingesetzt, um eine Art „Brücke“ zwischen den zwei interlingualen Untertiteln zu bauen (vgl. Cerón 2001:174). Cerón (2001) räumt aber ein, dass „[s]ince the time between each subtitle is now shorter than it used to be, it has been somehow felt that the suspension dots warning the sentence is not over are no longer necessary since the next subtitle will arrive soon enough.“ (Cerón 2001:175) Weiter zu verwenden sind auch Auslassungspunkte, wenn man auf eine Pause oder eine Unterbrechung des Gesagten hinweisen möchte (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:113).

### *Tippfehler und Falschaussagen*

**Tippfehler** und sogar **Falschaussagen** sollten überhaupt nicht entstehen, denn sie stellen eine Störung für die ZuschauerInnen dar. Diese zu entdecken, bevor die endgültige Version dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin geliefert wird, obliegt dem Revisor bzw. der Revisorin (vgl. Schrandt 2013:28). Das wird von Ivarsson/Carroll unter Punkt 23 des *Code of Good Subtitling Practice* nahegelegt: „Each production should be edited by a reviser/editor.“ (Ivarsson 2010)

## *Textreduktion*

Bei den traditionellen monosemiotischen Übersetzungen ist Vollständigkeit von großer Priorität. Bei der interlingualen Untertitelung kann man das aufgrund der räumlichen und zeitlichen Beschränkungen jedoch nicht erwarten (vgl. Schrandt 2013:28). Wie Sandrelli (2006) schreibt: „[...] non ci si deve aspettare di trovare nei sottotitoli la traduzione integrale delle battute.“ (Sandrelli 2006:483) Die ZielschauerInnen können also nicht erwarten, dass die Untertitel der Originaldialog sind. Die Vollständigkeit, die man bei der interlingualen Untertitelung erwarten muss, bezieht sich also auf die inhaltliche Ebene (vgl. Schrandt 2013:28). Angestrebt werden sollte, dass „the remaining TT message has to be edited so as to (ideally) say the same thing, in fewer words (or at least in fewer characters), as the ST, and that is what is meant by condensation“ (Pedersen 2011:20). Man spricht von einer unvermeidlichen **Reduktion** des Originaldialogs in Höhe von 20-40% (vgl. Nagel 2009:67). Es gibt verschiedene Übersetzungsverfahren, die spezifisch bei der interlingualen Untertitelung ihre Anwendung finden. Diese werden im nächsten Kapitel ausführlich erklärt. Nagel (2009) behauptet, dass die Textreduktion aufgrund der oben genannten durch das Medium vorgegebenen räumlichen und zeitlichen Einschränkungen legitimiert wird. Ein weiterer Grund ist, dass der Sprachmodus geändert wird. Nicht weniger wichtig erfolgt die Textreduktion aufgrund der Unterschiede, die es zwischen Ausgangs- und Zielsprache gibt. Dabei führt Nagel das Beispiel der Übersetzung von Texten aus der englischen in die deutsche Sprache an. Bei dieser Sprachrichtung stellt sich oft heraus, dass der übersetzte Text länger ist (vgl. Nagel 2009:67). Aber nach welchem Prinzip erfolgt die Textreduktion? Dabei sollte der Untertitler bzw. die Untertitlerin beachten, dass er/sie nach dem Prinzip der Relevanz agiert (vgl. Nagel 2009:67). Abgesehen davon, dass „[d]ie Relevanz einer Aussage [...] immer kontextbedingt [ist]“ (Nagel 2009:67), sollte der Untertitler bzw. die Untertitlerin durch die Textreduktion eine leichtere Verständlichkeit für die ZuschauerInnen fördern (vgl. Nagel 2009:67). Das bedeutet für Gottlieb (2008): „[...] *normalizing* the text, by presenting the target-language audience with a version which is more sanitized or mainstream than the original.“ (Gottlieb 2008:232)

Nagel (2009) führt einige Beispiele von Textreduktion an, die „durch Paraphrasierung, Zusammenfassung, Umschreibung oder Zusammenziehen zweier Ausdrücke“ (Nagel 2009:68) erreicht wird. Dabei wird beachtet, dass der Sinn unverändert bleibt (vgl. Nagel 2009:68).

Sie spricht beispielsweise von:

Die Syntax wird verkürzt (z.B. aus einem temporalen Nebensatz wird eine temporale Präpositionalphrase):

*Wir werden darüber reden, nachdem wir gegessen haben.*

→ *Wir reden nach dem Essen darüber.*

Die platzraubende Passiv-Konstruktion wird zu Aktiv:

*Das wird von unserem Mitarbeiter erledigt.*

→ *Unser Mitarbeiter erledigt das.*

Indirekte Fragen werden zu direkten Fragen:

*Ich frage mich, ob Sie es schaffen werden.*

→ *Werden Sie es schaffen?*

[...]

Der Sinn wird zusammengefasst:

*Seien Sie mal ehrlich: Ist es unbedingt notwendig, dass Sie das tun?*

→ *Müssen Sie das unbedingt tun?*

[...]

[Hervorhebung durch die Verfasserin] (Nagel 2009:68)

Nicht zuletzt, ist bei der Textreduktion Kohärenz vom Anfang bis zum Ende des Films erforderlich, wie Ivarsson/Carroll unter Punkt 5 des *Code of Good Subtitling Practice* betonen: „Where compression of dialogue is necessary, the results must be coherent.“ (Ivarsson 2010)

### *Gesprochene Sprache – Geschriebene Sprache*

Wie bereits erwähnt, erfolgt bei der Untertitelung ein **Wechsel des Sprachmodus**, nämlich von gesprochener in geschriebene Sprache. Dabei agiert der Untertitler bzw. die Untertitlerin zuschauerorientiert und fertigt eine Übersetzung an, die nach den in der Schriftsprache geltenden Normen korrekt und ästhetisch wirken sollte (vgl. Schrandt 2013:30). Dazu argumentiert Reid (1987): „A subtitle cannot afford to be that elliptic, for the simple reason that it belongs to the realm of written texts“ (Reid 1987:30). Werden die sogenannten Mündlichkeitsmerkmale in den Untertiteln nicht unterrepräsentiert übernommen, werden diese als unästhetisch und inkorrekt wahrgenommen, und nicht zuletzt wird der ganze Untertitel als seltsam empfunden (vgl. Gottlieb 2002:192). Gottlieb spricht von dialektalen und soziolektalen Elementen, umgangssprachlichen Ausdrücken und Slangs (vgl. Gottlieb 2002:191f.). Ihrerseits erwähnt Nagel (2009) u.a. „Pausen, falsche Redeanfänge, Selbstkorrekturen, Unterbrechungen, überlappende Rede, die besonders schwierig wiederzugeben sind, nicht beendete Sätze, grammatikalisch inakzeptable Konstruktionen sowie, Versprecher oder Widersprüche“ (Nagel 2009:57f.)<sup>19</sup>. Nagel (2009) spricht außerdem vom „Füllmaterial“ (Nagel 2009:70), das von den SprecherInnen wiederholt benutzt wird. Solange die Füllwörter („ich denke“, „hm“, „also“, „äh“) keine Botschaftsträger sind, können sie ausgelassen werden (vgl. Nagel 2009:70). Orero (2004) vertritt aber die Meinung, dass

---

<sup>19</sup> vgl. auch Gottlieb (2002:192).

„some aural features must be maintained. The transferred language [...] should also strive to maintain some of the colloquial force of the original.“ (Orero 2004:82) Auf diese Weise muss der Untertitler bzw. die Untertitlerin immer wieder Entscheidungen treffen, damit der Text als nicht zu schriftlich aber auch nicht als zu mündlich empfunden wird.

#### **2.3.4. Kohärenz**

Das Streben nach der optimalen Lesbarkeit und Verständlichkeit der interlingualen Untertitel darf nicht auf Kosten der Kohärenz zwischen Ausgangstext und Zieltext gehen (vgl. Klaus 2015:85). Wie bereits im Abschnitt 1.3. erwähnt, ist die Kohärenz zwischen Ausgangstext und Zieltext eine der Hauptregel der Skopostheorie von Reiß/Vermeer (1991<sup>2</sup>). Dabei muss der Zieltext in der Lage sein, eine Beziehung mit dem Ausgangstext aufweisen zu können und diese Beziehung ist je nach Skopos zu bestimmen. Konkret für den Fall der interlingualen Untertitelung ist der Ausgangstext sichtbar bzw. hörbar. Auf dieser Weise wird vielmehr verlangt, dass die Kohärenz zwischen Ton und Untertitel, sowie zwischen Bild und Untertitel bewahrt wird (vgl. Klaus 2015:85f.). Gottlieb (1998) räumt dazu ein: „As a general rule the subtitles should always reinforce the images on the screen.“ (Gottlieb 1998:74) Kohärenz zu bewahren ist wichtig, auch wenn der Untertitler bzw. die Untertitlerin aufgrund obligatorischer Veränderungen beim Untertitelungsprozess kreativ handeln muss. Kohärenz setzt ihm/ihr gewisse Grenzen bei der Anwendung der Kreativität. Inkohärenz auf visueller und akustischer Ebene würde zu Verwirrung und Missverständnissen beim Zielpublikum führen (vgl. Chaume Varela 1998:18).

### **3. Probleme und Strategien im semiotischen Spannungsfeld**

In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Begriff Kreativität als Problemlösen beschrieben, sowie die Natur und die praktische Seite der interlingualen Untertitelung so ausführlich wie möglich behandelt. In diesem Kapitel wird versucht, die Relation zwischen Kreativität als Problemlösen und dieser Sonderform der Übersetzung deutlich zu machen.

Dabei stellt sich die Fragestellung: Ist eine spezifische Art von Kreativität bei der interlingualen Untertitelung erforderlich? An welchen Stellen wird diese Art von Kreativität besonders angewendet? Es besteht die Annahme, dass gerade bei den Problemen, welche sich bei der Erstellung von interlingualen Untertiteln feststellen lassen, die Anwendung einer Art von Kreativität erforderlich ist, die spezifisch für die Untertitelung ist. Diese führt zur Lösung von untertitelungsrelevanten Problemen, die ansonsten das Genießen des Films und das Glücken der Kommunikation verhindern würden.

Erwähnenswert dazu ist das Zitat von Gottlieb (2002):

Es erübrigt sich zu sagen, dass Zuschauer nicht ins Kino gehen oder das Fernsehgerät einschalten, um Untertitel zu sehen. Diese sind nur Mittel zum Zweck, und die idealen Untertitel sind diejenigen, die dem Publikum das Gefühl geben, den Film zu verstehen und zu vergessen, in welcher Sprache er gezeigt wurde. (Gottlieb 2002:212)

#### **3.1. Untertitelungsrelevante Probleme**

Wie bereits im Abschnitt 1.2. erwähnt, wird ein Problem als solches definiert, wenn man von einem Ausgangszustand den Endzustand erreichen möchte, jedoch Schwierigkeiten und Hindernisse im Wege stehen, die das direkte Erreichen dieses Endzustands verhindern (vgl. Hansmann zitiert nach Heiden 2005:449).

Gerade beim interlingualen Untertitelungsprozess erfolgt die Überführung zum erwünschten Ziel nicht geradlinig. Dabei können oft Probleme auftreten. Es handelt sich um Berge im Wege, Hürden, die der Untertitler bzw. die Untertitlerin überwinden muss. Für diese Probleme gibt es keine vorgegebene Lösung. Mackenzie (1998) nennt sie „of the open-ended kind“ (Mackenzie 1998:201). Nachdem der Untertitler bzw. die Untertitlerin diese Probleme anhand seines/ihrer Wissens und seiner/ihrer Erfahrung als solche erkannt hat, begibt er/sie sich auf die Suche nach der angemessenen Lösung. Auf den ersten Blick scheinen es dieselben Probleme zu sein, die bei herkömmlichen Übersetzungen zu finden sind. Jedoch ist der Weg zur Lösungsfindung gerade bei der Erstellung der interlingualen Untertitelung steiler, steiniger und reicher an Sackgassen. In diesem Zusammenhang spricht Kersten (2013) vom Untertiteln „als [eine] kreative übersetzerische Disziplin, die sich in einem straff geschnürten Korsett aus zeitlichen, räumlichen, bildökonomischen und –ästhetischen Vorgaben entfaltet.“ (Kersten 2013:111)

Das Bild des geschnürten Korsetts in Bezug auf das Wesen der Untertitelung passt hier perfekt, weil es einen Eindruck vermittelt, wie die unzähligen durch das Medium Film gegebenen räumlichen, zeitlichen und ästhetischen Einschränkungen Einfluss auf die Erstellung von optimalen interlingualen Untertiteln haben. Kersten betont, dass die Kreativität des Untertitlers bzw. der Untertitlerin eine wichtige Rolle spielt, um mit diesen Einschränkungen erfolgreich umzugehen. Dadurch legitimieren sich die obligatorischen Veränderungen des Ausgangstextes. Ebenfalls verkompliziert sich der Weg zur Lösungsfindung aufgrund der bereits beschriebenen polysemiotischen Natur der Untertitelung als Teil eines polysemiotischen Ganzen, sowie aufgrund der Diagonalität der interlingualen Untertitelung (Änderung des Sprachmodus und der Sprache). Das heißt, der Untertitel ist die Frucht harter Arbeit, das Ergebnis kreativer Prozesse, in denen der Untertitler bzw. die Untertitlerin strategisch gehandelt hat „in order to get out of the maze“ [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Tortoriello 2006:54) (siehe Abschnitt 1.2.).<sup>20</sup>

In dieser Arbeit werden einige ausgesuchte Probleme behandelt, die sich bei der Erstellung der interlingualen Untertitelung häufig feststellen lassen. Darunter findet man:

- Redewendungen und Sprüche
- Wortspiele und Humor
- Dialekte, Slang, Akzente und Kraftausdrücke<sup>21</sup>

Nagel (2009) selbst stellt diese Situation wie folgend dar:

Prinzipiell können all diese Übersetzungsprobleme auch bei der Untertitelung auftreten. Aber dennoch gestaltet sich die Lösung dieser Probleme bei der Untertitelung unter Umständen schwieriger, da die genannten filminhärenten Beschränkungen der Untertitelung *als das Chili in der Übersetzungsproblemsuppe* wirken. [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Nagel 2009:71).

Wildblood (2001) schreibt diesbezüglich: „[Für einen] Übersetzer [...] ist [es] recht frustrierend, wenn – wie es bei uns häufig der Fall ist – weder die beste noch die zweitbeste Entsprechung passt, weil einfach keine Zeit oder kein Platz dafür ist.“ (Wildblood 2001:21 zitiert nach Schröpf 2003:35) Diesbezüglich sieht aber Chaume Varela (1998) in all diesen einschränkenden Bedingungen eine positive Herausforderung: „Such a large number of constraints need not to frighten the translator. Constraints are no more than a challenge that permit translators to use their creativity.“ (Chaume Varela 1998:21)

---

<sup>20</sup> Das Berufsbild der UntertitlerInnen als anspruchsvolle kreative Tätigkeit wird aber meistens nicht anerkannt. Darunter leiden die professionellen UntertitlerInnen sehr, denn sie sind oft mit unfairer Bezahlung konfrontiert. Das Thema wird im Kapitel 4 näher besprochen.

<sup>21</sup> Anzumerken ist, dass diese Liste von untertitelungsrelevanten Problemen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

### **3.1.1. Redewendungen und Sprichwörter**

Redewendungen und Sprichwörter stellen bei der Übersetzung von monosemiotischen Texten eine große Hürde dar, da in ihnen eine starke Präsenz der Ausgangskultur zu finden ist. Diese sogenannten kulturspezifischen Elemente sind Merkmale gesprochener Sprache und dadurch wird das Soziolekt oder Idiolekt der im Film sprechenden Figur ersichtlich (vgl. Schröpf 2009:255f.). Da kulturspezifische Elemente Teil einer bestimmten Kultur sind, sind sie nicht so leicht in die Zielkultur übertragbar (vgl. Nagel 2009:72). Die Komplexität des übersetzerischen Problems erhöht sich, wenn dann auch die durch das Medium vorgegebenen Zeit- und Raumeinschränkungen, sowie die polysemiotische Natur des Filmes, in der die interlinguale Untertitelung als Teil eines Ganzen zu sehen ist, dem Untertitler bzw. der Untertitlerin in die Quere kommen. Auf diese Weise ist eine bei einigen monosemiotischen Texten oft verwendete Strategie, nämlich die zusätzliche Erklärung im Fließtext oder in Form einer Fußnote, bei der interlingualen Untertitelung nicht einsetzbar (vgl. Schjoldager 2008:31; vgl. Tomaszewicz zitiert nach Schröpf 2009:254).

### **3.1.2. Wortspiele und Humor**

Humor stellt einen wesentlichen Bestandteil in vielen Filmen dar. In der Tat ist Humor und die damit verbundene Unterhaltung eine der Hauptaufgaben des Mediums (vgl. Nagel 2009:75). Humor drückt sich in unterschiedlichen Formen aus und zu den wichtigsten Erscheinungsformen gehören Witze, Anekdoten, Ironie, Sarkasmus und Wortspiele (vgl. Kalogiros 2013:46).

Röhrich (1977) beschreibt den Witz wie folgend:

Der Witz umfasst alle Lebensbereiche, die privaten und intimsten ebenso wie die öffentlichen, die beruflich-sozialen wie religiösen und politischen. Witz berührt alle Arten von menschlichen Schwächen. In ihm werden weder die niedrigsten und schmutzigsten Dinge noch die erhabensten und jenseitigen ausgeklammert. Nichts ist zu heilig, nichts zu verschwiegen, dass es nicht zum Gegenstand des Lachens werden könnte. (Röhrich 1977:2)

Anekdoten sind den Witzen sehr ähnlich. Es handelt sich um kurze episodische Erzählungen, die mit einem überraschenden und witzigen Effekt enden. Dieser ist sachbezogen oder wortbezogen. In den Anekdoten wird meist eine Anmerkung über eine berühmte Person gemacht. Die Person ist entweder historisch oder zeitgenössisch bekannt, und die Anmerkung ist dabei witzig aber beruht gleichzeitig auf einer gewissen Wahrheit (vgl. Röhrich 1977:6f.). Schwer voneinander zu trennen sind Sarkasmus und Ironie. Grundsätzlich besteht der einzige Unterschied darin, dass bei Ironie eine Bemerkung gemacht wird, jedoch ist mit der Aussage das Gegenteil gemeint. Bei Sarkasmus wird eine Behauptung gemacht, die sich durch Ehrlichkeit auszeichnet, aber spöttisch oder kritisch gemeint ist (vgl. Nash 1992:152ff).

Koller (2011<sup>8</sup>) definiert Wortspiele als Textstellen, in denen mit Sprache und Inhalt gespielt wird (vgl. Koller 2011<sup>8</sup>:261). Wie man der folgenden Tabellen entnehmen kann, kann man bei Wortspielen den Humoreffekt in vielerlei Art und Weisen erzielen:

| Type of wordplay       | Defining characteristics                                  | Central feature at play           |
|------------------------|-----------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| Lexical homonymy       | Two expressions pronounced and spelled the same way       | Single-word ambiguity             |
| Collocational homonymy | Ditto                                                     | Word-in-context ambiguity         |
| Phrasal homonymy       | Ditto                                                     | Clause ambiguity                  |
| Homophony              | Two expressions pronounced the same way                   | Phonemic ambiguity                |
| Homography             | Two expressions spelled the same way                      | Graphemic ambiguity               |
| Paronymy               | Two expressions pronounced or spelled nearly the same way | Phonemic or graphemic similarity. |

**Tabelle 1:** Arten von Wortspielen (Gottlieb 1997b:188)

Wenn man die Worte von Kalogiros zitieren möchte, „[...] hat die Übersetzung von Humor [...] eigentlich nichts Humorvolles an sich.“ (Kalogiros 2013:77) Humor gilt als eines der schwierigsten Übersetzungsprobleme und bringt den Übersetzer bzw. die Übersetzerin oft ins Schwitzen (vgl. Nagel 2009:72). Bei der Humorübersetzung ist es wesentlich, eine ähnliche amüsante Reaktion in der Zielsprache auszulösen wie in der Ausgangssprache (vgl. Selle 2004:875). Diesbezüglich teilt auch Jeroen Vandaele (2002) die Meinung von Selle: „[...] humour can indeed be readily recast as a humorous effect and, hence, translating humour would come down to achieving the ‘same humorous effect’“ (vgl. Vandaele 2002:151)

Vor allem in der interlingualen Untertitelung werden die Fähigkeiten des Untertitlers bzw. der Untertitlerin auf die Probe gestellt, um zu einer befriedigenden Lösung zu kommen. Er/sie muss zuerst in der Lage sein, Humor anhand der nötigen Kompetenz überhaupt erkennen zu können (vgl. Veiga 2009:175). Er/sie muss sich fragen, wie der komische Effekt im Film entsteht und, ob der Witz oder das Wortspiel sich auf die Filmszene bezieht. Hat der komische Effekt keinen informativen Wert für die Handlung, kann dieser auch abgeändert werden. Noch schwieriger ist es, wenn der Untertitler bzw. die Untertitlerin feststellt, dass der Witz oder das Wortspiel sich auf die Geste eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin bezieht, oder auf etwas, das im Bild deutlich sichtbar ist (vgl. Whitman 2001:143) (siehe Feedback-Effekt unter 2.2.3.). Mit anderen Worten muss das kontextuelle polysemiotische Umfeld – auch unter Berücksichtigung der technischen, zeitlichen und räumlichen Beschränkungen – in dem die Übersetzung einzufügen ist, betrachtet werden (vgl. Whitman 2001:143). Diesbezüglich kann man eine Ähnlichkeit mit dem Simultandolmetschen feststellen. Wie Gambier (2003) selbst erklärt, besteht diese Ähnlichkeit darin, dass beide Übertragungsformen sich während des Prozesses mit dem zeitlichen Faktor auseinandersetzen



müssen. Außerdem haben beide Tätigkeiten gemein, dass der Ausgangstext sich durch eine Informationsdichte charakterisiert. Auf der Ebene der Witze und Wortspiele können diese auch beim Simultandolmetschen ein heikles Problem darstellen, vor allem wenn der Sprecher bzw. die Sprecherin eine Geste verwendet oder Bezug auf etwas für das Publikum Sichtbare nimmt. Zuletzt sind die Erwartungen der ZieltextrazipientInnen zu berücksichtigen. Bei der interlingualen Untertitelung können die ZuschauerInnen verwirrt sein, wenn keine Untertitel eingeblendet werden aber ein Schauspieler bzw. eine Schauspielerin redet oder er/sie für eine Zeit nicht spricht, aber Untertitel eingeblendet werden. Ebenfalls verwirrend ist es, wenn eine Figur einen Witz erzählt, worauf die anderen Figuren mit Lachen reagieren, während die ZuschauerInnen keine komische Situation den Untertiteln entnehmen (siehe Abschnitt 2.3.2.). Beim Simultandolmetschen ist es für das Zielpublikum verwirrend, wenn der Dolmetscher bzw. die Dolmetscherin für eine gewisse Zeit kein Wort sagt aber der Sprecher bzw. die Sprecherin weiter redet. Außerdem ergibt sich die gleiche verwirrende Situation wie bei der Untertitelung, wenn ein Sprecher bzw. eine Sprecherin einen Witz macht, jedoch die Verdolmetschung das Zielpublikum nicht zum Lachen bringt. Was die beiden Übertragungsformen unterscheidet ist der Wechsel des Sprachmodus. Bei der interlingualen Untertitelung werden Witze, Wortspiele und weitere humortragende Elemente gelesen, während diese beim Simultandolmetschen wie im Originaltext zu hören sind (siehe auch Abschnitt 2.2.1.) (vgl. Gambier 2003:178).

Gottlieb (1997b) unterscheidet zwei Arten von Elementen, die bei der Analyse von Wortspielen berücksichtigt werden müssen. Einerseits analysiert man, ob das Wortspiel sich auf textinterne Elemente bezieht. Dabei handelt es sich um all jene Elemente, die auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand gezeigt/geschrieben oder gesagt werden. Andererseits sind die textexternen Elemente bei der Analyse zu betrachten. Diese beziehen sich auf das Wissen des Zielpublikums in puncto berühmter Personen, sozialer Ereignisse, kultureller Institutionen und ähnliches. Mit anderen Worten, auf das Wissen, über welches das Zielpublikum vor dem Film bereits verfügt (vgl. Gottlieb 1997b:187).

Im Folgenden ein Beispiel eines Witzes, der in der Untertitelung leider nicht erfolgreich übertragen wurde. Dabei bezieht sich der Witz auf etwas, das im Bild zu sehen ist. Das Beispiel wurde von Chiaro (1992:85ff.; 2006:200) angeführt. Die Szene ist aus dem Film *The Big Chill* (1983). Sam ist ein gut aussehender Mann, jedoch nicht sehr intelligent. Meg fragt ihn, ob er mit ihr ein Kind machen möchte. Sam ist verwirrt und fragt sie, warum bei der Suche die Wahl genau auf ihn gefallen sei. Die Antwort von Meg ist „You’ve got good genes!“. Als Reaktion schaut Sam hinunter und beginnt seine Jeans zu betasten. Dann starrt er sie verwundert an (vgl. Chiaro 1992:85ff.; vgl. Chiaro 2006:200). In Bezug auf diese Szene behauptet Chiaro (1992; 2006), dass diese phonetische Doppeldeutigkeit in der italienischen Untertitelung leider nicht wiedergegeben wurde. Die italienische verwendete Version heißt „Perché hai dei buoni geni“ (wortwörtl. „Weil du gute Gene hast“). Im Gegensatz zum Englischen weist das italienische Wort für „genes“ keine Homophonie mit dem Wort „Jeans“

auf. „Geni“ bezieht sich nur auf die Träger von Erbinformationen. Der Bezug auf die Denim-Jeans geht verloren. Auf diese Weise entsteht mit der Übersetzung eine Inkohärenz zwischen visuellem und verbalem Kanal. Nicht zuletzt wird dadurch die Ignoranz von Sam nicht genug an die Oberfläche gebracht (vgl. Chiaro 1992:85ff.; vgl. Chiaro 2006:200). Diesbezüglich klingen die Worte von Whitman (2001) sehr wichtig: „We should remember that the audience’s reaction to a funny line is far more important than any literal fidelity to the original sense.“ (Whitman 2001:149) Es ist also wichtiger, Priorität auf das Erzeugen von Humor und Hervorrufen des Lachens zu setzen, statt sich auf die exakte Wiedergabe des Dialogs zu konzentrieren. Der Prozess verlangt vom Untertitler bzw. von der Untertitlerin die Anwendung von Kreativität. Dadurch kommt man zu nützlichen phantasievollen Übersetzungslösungen, die, wie bereits erwähnt, im besten Falle den gleichen humorvollen Erfolg in der Zielsprache wie in der Ausgangssprache erzielen können (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:214). Nicht zuletzt bewahren sie die Kohärenz mit den anderen Kommunikationskanälen.

Im Folgenden wird ein weiteres Beispiel von Whitman (2001) angeführt. Dies sollte nochmal zeigen, wie anspruchsvoll die Aufgabe des Untertitlers bzw. der Untertitlerin sein kann.

Whitman (2001) erklärt eine Szene aus dem Film *Green Card* (1990; deutscher Titel: *Green Card – Schein-Ehe mit Hindernissen*). Im Film geht es darum, dass die Amerikanerin Brontë Parrish den Franzosen Georges Faure geheiratet hat, damit er eine Greencard und eine US-Aufenthaltserlaubnis beanspruchen kann. Brontë und Georges halten das Ganze vor den Eltern von Brontë geheim. Diese kommen aber eines Tages unangemeldet auf Besuch. Daher sieht sich Georges gezwungen, einen Handwerker zu spielen: Er muss in ihrer Küche etwas reparieren. Brontë und ihre Eltern nehmen Platz im Wohnzimmer und trinken gerade eine Tasse Tee als Georges eintritt und in gebrochenem Englisch sagt: „I need a screw“. Genau in dem Moment werden die schockierten Gesichter der Eltern und kurz danach der peinliche Blick von Brontë nah aufgenommen (vgl. Whitman 2001:144). Bei diesem Beispiel stellt die Doppeldeutigkeit des Wortes „screw“ eine Hürde bei der interlingualen Untertitelung dar. Hier findet die Kreativität des Untertitlers bzw. der Untertitlerin ihren Nährboden: Gesucht ist ein Wort, das sich sowohl auf den sexuellen Verkehrsakt als auch auf etwas im Bereich Handwerk oder Küche bezieht. Das Ganze, ohne dadurch eine Diskrepanz mit den restlichen Kanälen des Films auszulösen (vgl. Whitman 2001:144).

### **3.1.3. Dialekte, Slang, Akzente und Kraftausdrücke**

Wenn man den sozialen Status und die regionale Herkunft der Figuren in einem Film durch den verbal-auditiven Kanal übertragen möchte, sind Dialekte, Slang, Akzente und gebrochene Sprache die wichtigsten Mittel dafür (vgl. Nagel 2009:73; vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:191). Was passiert aber, wenn man die interlinguale Untertitelung dazu erstellen muss? Diesbezüglich schreibt Whitman (2001):

The job of the translator is to find the corresponding word, the word that carries the same social charge, the same connotations, the word that reflects the same characteristics of the speakers. [...] This is not just variety for the sake of variety. A character is born into and out of his vocabulary. (Whitman 2001:155)

Daraus kann man ableiten, dass die Wiedergabe der Charakterisierung der Figuren in den interlingualen Untertiteln eine heikle Übersetzerische Aufgabe – wie oft auch beim literarischen Übersetzen – darstellt (vgl. Nagel 2009:71). Es ist beispielsweise eine Tatsache, dass es für einen Dialekt der Ausgangssprache kein Äquivalent in der Zielsprache gibt. Nagel (2009) führt das Beispiel mit deutschen und englischen Dialekten an. Dabei schreibt sie, dass deutsche Dialekte im Vergleich zu englischen Dialekten ganz andere Konnotationen hervorrufen: Deutsche Dialekte werden mit einer geographischen Herkunft, mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Region oder Stadt in Zusammenhang gebracht. Hingegen stehen englische Dialekte vielmehr für eine Klassenzugehörigkeit (vgl. Nagel 2009:73). Wie ist es denn in solchen Fällen vorzugehen?

Was man bei der Übersetzung literarischer Texte versuchen kann, ist die Umgangssprache einzusetzen. Als Alternative gilt die Anwendung der Hochsprache, und dazu greift der Übersetzer bzw. die Übersetzerin auf Fußnoten zurück oder hinterlässt Anmerkungen am Ende des Werks, um den LeserInnen darauf hinzuweisen, dass im Original die Figuren im Dialekt sprechen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:197). Bei der interlingualen Untertitelung ist diese Option aber in den meisten Fällen nicht realisierbar und das aufgrund der bereits erwähnten zeitlichen und räumlichen Einschränkungen.

Im Falle der interlingualen Untertitelung rät Nagel (2009) von der Wiedergabe des Dialekts ab, in der die phonetischen Merkmale auch beibehalten werden. Der Grund liegt darin, dass Ausdrücke wie „Was hasch denn?“ vom Zielpublikum sehr wahrscheinlich als grammatikalische und orthographische Fehler wahrgenommen, oder überhaupt nicht verstanden werden, denn die ZuschauerInnen ordnen die Untertitel meistens der geschriebenen Sprache ein. Jedenfalls ist bei der Auswahl der umgangssprachlich gefärbten Sprache auf die Assoziationen zu achten, die unbeabsichtigt hervorgerufen werden können (vgl. Nagel 2009:73f.; vgl. auch Díaz Cintas/Remael 2007:192). Die Aufgabe wird erschwert, wenn der Dialekt ein sinntragendes Element im Film darstellt. Dabei genügt es leider nicht, auf die Option der Umgangssprache zurückzugreifen (vgl. Nagel 2009:73f.).

In jeder Sprache gibt es bestimmte Untergruppen, bei denen die Zugehörigkeit durch Slang markiert wird. Wie bei den Dialekten ist es bei Slangs ebenfalls nicht möglich, eine Eins-zu-Eins-Äquivalenz zu finden. Wie bei der Wiedergabe von Dialekten sollte bei der Wiedergabe von Slangs vielmehr versucht werden, dieselbe Wirkung zu erreichen, ohne an den Erwartungen des Zielpublikums in puncto grammatikalischer und orthographischer Korrektheit anzustoßen (vgl. Nagel 2009:74). Ist hier die Option der Anwendung der Umgangssprache einsetzbar? Das hängt sicher vom Kontext ab, und ist immer unter

Berücksichtigung der Kohärenz zwischen visuellen und verbalen Elementen im Film zu sehen.

Normalerweise wird empfohlen, Akzente und gebrochene Sprache zugunsten der Verständlichkeit der Untertitel in der Zielsprache nicht wiederzugeben. Jedoch kann ein Akzent bzw. eine gebrochene Sprache ein wichtiges Element für die Handlung darstellen (vgl. Nagel 2009:75). In Falle der Übersetzung von Romanen kann der Übersetzer bzw. die Übersetzerin beispielsweise zusätzliche Informationen im Laufe des Textes gezielt einsetzen, um die soziale Zugehörigkeit (Slangs) bzw. die Herkunft der Figur (Akzent, gebrochene Sprache) klarer zu machen. Wie soll man aber bei der interlingualen Untertitelung vorgehen? Döring (2006) schlägt beispielsweise die Auslassung des Dialekts bzw. des Slangs und die Verbalisierung der Herkunft, des sozialen Status der Figuren vor. Ist in einem Filmdialog die unterschiedliche Nationalität der sprechenden Figuren von großer Bedeutung, könnte man das Problem so lösen, dass der Untertitler bzw. die Untertitlerin ein „Du als Engländer“ in der richtigen Textpassage einsetzt. Es scheint eine Ähnlichkeit mit der oben genannten Strategie beim literarischen Übersetzen zu geben, jedoch stellen die gleichzeitigen Zeit- und Raumeinschränkungen eine weitere Hürde dar (vgl. Döring 2006:77).

Bei Kraftausdrücken und Obszönitäten ist es eine Tatsache, dass diese in geschriebener Form deutlich drastischer klingen als in gesprochener Sprache. Das liegt wahrscheinlich darin, dass diese, wenn gesprochen, flüchtig wahrgenommen werden. In schriftlicher Form werden sie aber sofort visualisiert und gespeichert. Außerdem assoziiert man Kraftausdrücke und Schimpfwörter vielmehr mit der gesprochenen Sprache, denn ihr Gebrauch ist von den Normen der Schriftsprache strikt verboten (vgl. Nagel 2009:75; vgl. Kersten 2013:123). Diesbezüglich weist Díaz Cintas (2001) darauf hin, dass Kraftausdrücke und Obszönitäten in monosemiotischen Texten (wie Romanen) nicht so drastisch wirken wie in untertitelten (sowie in synchronisierten) Filmen (vgl. Díaz Cintas 2001:51). Das lässt sich wie folgend erklären: „The context where reading takes place must also be taken into consideration then. Although reading is ultimately an individual act, it is not the same to read a book on your own, in private, as to read (and watch) a film as part of a gregarious group.“ (Díaz Cintas 2001:51)

Zu berücksichtigen ist auf jeden Fall der jeweilige Gebrauch der Kraftausdrücke und Obszönitäten innerhalb einer Kultur und wie sie wahrgenommen werden. Was aber bei ihrer Übertragung in die Zielsprache beachtet werden sollte ist die natürliche Anwendung dieser Ausdrücke. Sie sollten nicht zu gekünstelt klingen und nicht zu gezwungen vorkommen. Eine Recherche unter den von den MuttersprachlerInnen am meisten verwendeten Ausdrücken ist sicher empfehlenswert, denn unter den verwendeten Schimpfwörtern und Obszönitäten neigen manche im Laufe der Zeit dazu, nicht mehr üblich zu sein, sie sind nicht mehr „in“ (vgl. Pavesi/Malinverno 2000:77; vgl. auch Díaz Cintas/Remael 2007:196). Beim literarischen Übersetzen monosemiotischer Art fällt die Auslassung eines Kraftausdrucks oder Schimpfworts weniger auf, da die LeserInnen seine Anwendung im Original nicht

kontrollieren können. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin kann auch Kraftausdrücke und Obszönitäten im Zieltext jedoch unter Berücksichtigung der Zielkultur und -sprache übernehmen. Auf jeden Fall stellt sich sowohl bei der interlingualen Untertitelung als auch beim literarischen Übersetzen monosemiotischer Art die Frage: Tragen Kraftausdrücke und Obszönitäten zur Charakterisierung der Figuren bei?

Wie sieht es aber mit den filminhärenten Einschränkungen aus? Einerseits könnte sich der erstbeste Übersetzungsvorschlag aufgrund der zeitlichen und räumlichen Einschränkungen als unpassend erweisen. Andererseits erschwert sich die Aufgabe des Untertitlers bzw. der Untertitlerin, indem Wut nicht nur verbal durch Obszönitäten und Schimpfwörter, sondern auch körperlich durch wütende Gesichter, gewaltige Gesten und Körperbewegungen ausgedrückt wird, und diese im Bild zu sehen sind (vgl. Pavesi/Malinverno 2000:80).<sup>22</sup> Was nun? Vor diesen anscheinend unüberwindbaren Hindernissen findet die Kreativität des Untertitlers bzw. der Untertitlerin sicherlich ihren Nährboden und kommt ins Spiel (vgl. Pavesi/Malinverno 2000:81).

### **3.2. Kreativität und untertitelungsrelevante Strategien**

Nachdem die Besonderheiten der übersetzungsrelevanten Probleme aufgezeigt wurden, wird der nächste Schritt gemacht, und die verschiedenen Arten von Strategien werden analysiert, auf welche ÜbersetzerInnen immer wieder zurückgreifen können, um untertitelungsrelevante Übersetzungsprobleme zu lösen.

Sobald die UntertitlerInnen anhand ihres Wissens und ihrer Berufserfahrung die untertitelungsrelevanten Übersetzungsprobleme als solche erkannt haben, warten sie sicher nicht auf eine göttliche Inspiration, sondern sie werden aktiv, denken nach und probieren es aus, bis sie zur bestgeeigneten Lösung gekommen sind und die Barriere endlich überwunden haben. Mit anderen Worten machen UntertitlerInnen aus den durch das Medium vorgegebenen Einschränkungen ihre „challenge“ – wie Chaume Varela (1998:21) es definiert – bzw. sie bekommen ihre Chance, ihre Kreativität praktisch anzuwenden. Aus persönlichen sowie beruflichen Gründen sind sie motiviert, eine gelungene interlinguale Untertitelung zu liefern, um das Glücken der interlingualen Kommunikation zu gewährleisten und den Genuss des Filmes trotz ihres Eingriffs zu ermöglichen.

In diesem Zusammenhang schreibt Pommer (2008): „Creativity describes the way translators come to terms with the given constraints of the translation situation and which tools they apply in order to achieve their goal of a communicative translated text.“ (Pommer 2008:363)

---

<sup>22</sup> Eine Ähnlichkeit mit der Übersetzung von Werbetexten kann hier festgestellt werden. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin kann bei der Übersetzung von Werbungen für Zeitungen oder Plakate auf Probleme stoßen, die auf die räumlichen Einschränkungen zurückzuführen sind. Der Zeitfaktor spielt aber keine Rolle. Hingegen stellen bei der Übersetzung von Radiowerbungen wohl zeitliche aber keine räumlichen Einschränkungen eine Hürde dar.

Gottlieb (1997b) hat in der folgenden Tabelle die Übersetzungsstrategien zusammengefasst, die am meisten verwendet werden:

| <i>Relationstyp</i>      | <i>Charakteristik des Translats</i>                                                             | <i>Rel. Spez. für U?</i> |
|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|
| 1) Explikation:          | Ausdruck ausgedehnt, Inhalt gedeckt<br>(z.B. für kulturspezifische Referenzen)                  | Nein                     |
| 2) Paraphrase:           | Ausdruck divergent, Inhalt gedeckt<br>(z.B. für sprachspez. Idiomen [– nicht im Bild zu sehen]) | Nein                     |
| 3) Transponierung:       | Ausdruck ungekürzt, Inhalt gedeckt<br>(wenn langsam gesprochen wird)                            | Nein                     |
| 4) Identität:            | Ausdruck identisch, Inhalt identisch<br>(Eigennamen, [internationale Grußformeln,] usw.)        | Nein                     |
| 5) <b>Transkription:</b> | Ausdruck graphisch markiert, Inhalt gedeckt<br>(für Dialekte usw.)                              | <b>Ja</b>                |
| 6) <b>Konformierung:</b> | Ausdruck parallel, Inhalt angepasst<br>(für Liedertexte oder Metaphern)                         | <b>Ja</b>                |
| 7) <b>Kondensierung:</b> | Ausdruck gekürzt; Inhalt gedeckt<br>("normale" Sprechgeschwindigkeit)                           | <b>Ja</b>                |
| 8) <b>Dezimierung:</b>   | Ausdruck gekürzt; Inhalt beschnitten<br>(hohe Sprechgeschwindigkeit)                            | <b>Ja</b>                |
| 9) <b>Annullierung:</b>  | Replik ausgelassen<br>(hohe Sprechgeschwindigkeit)                                              | <b>Ja</b>                |
| 10) Lücke:               | Ausdruck parallel, Inhalt divergent<br>(für unerkannte Idiome, schwierige Wortsp. usw.)         | Nein                     |

**Tabelle 2:** Übersetzungsverfahren nach Gottlieb (1997b:75) übersetzt von Kristmannsson (1996:240) [Hervorhebungen durch die Verfasserin]

Aus der Tabelle wird aber deutlich, dass von den 10 aufgelisteten Übersetzungsstrategien eine sehr begrenzte Anzahl (5-9) an Übersetzungsstrategien ihre spezifische Anwendung in der interlingualen Untertitelung findet. Das ist vor allem aufgrund der bereits beschriebenen

medienspezifischen Einschränkungen (7, 8 und 9), aufgrund der Änderung des Sprachmodus (5) und aufgrund der polysemiotischen Natur des Filmes (6) (vgl. Kristmannsson 1996:240). Zuerst möchte die Verfasserin kurz auf die Strategien eingehen, die nicht unbedingt spezifisch für die interlinguale Untertitelung sind, um eine vollständige Analyse der oben zitierten Tabelle zu liefern. In späterer Folge werden die untertitelungsrelevanten Strategien so ausführlich wie möglich, auch anhand von Beispielen, beschrieben.

Die *Expansion* (1) ist eine Strategie, wodurch der Ausdruck mit zusätzlichen Informationen – sei es direkt im Text oder anhand von Fußnoten – versehen wird. Angewendet wird sie, wenn im Text Bezug auf kulturspezifische Phänomene der Ausgangssprache und -kultur genommen wird, die in der Zielsprache und -kultur unbekannt sind (vgl. Gottlieb 1997b:75; vgl. Sandrelli 2006:485). Für die Untertitelung ist diese Strategie schwer einsetzbar, denn wie im Abschnitt 2.3.3. bereits erwähnt, müssen UntertitlerInnen oft auf die Textverkürzung zurückgreifen, um die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen einzuhalten, sowie die Lesbarkeit zu erleichtern.

Auf die *Paraphrasierung* (2) greifen die ÜbersetzerInnen zurück, wenn ein Ausdruck im Original verwendet wird für den keine direkte Entsprechung in der Zielsprache vorhanden ist. Diese Strategie ist nicht spezifisch für die Untertitelung und wird an den Stellen verwendet, wo sprachspezifische Idiome vorkommen, die keinen Bezug auf visuelle Elemente im Film nehmen (vgl. Gottlieb 1997b:75; vgl. Sandrelli 2006:485).

Bei der *Transponierung* (3) kann der Ausdruck der Ausgangssprache in die Zielsprache vollständig übersetzt werden, da die Figuren ein geringes Sprechtempo haben. Dabei verliert man die sprachlichen Nuancen nicht (vgl. Gottlieb 1997b:75; vgl. Sandrelli 2006:485).

Durch die *Identität* (4) wird ein ausgangssprachlicher Ausdruck in die Zielsprache direkt übernommen. Zur Anwendung kommt diese Strategie bei der Erwähnung von Personennamen, Städtenamen, Straßennamen oder bei internationalen Grußformeln im Originaldialog (vgl. Gottlieb 1997b:75; vgl. Sandrelli 2006:485). Das verhindert den bereits im Abschnitt 2.2.3. besprochenen negativen Feedback-Effekt, der beim Zielpublikum auftreten kann, auch wenn die ZuschauerInnen die Ausgangssprache nicht beherrschen. Bei der Übernahme der Eigennamen ist die Rechtschreibung der Zielsprache zu beachten (beispielsweise Vienna – Wien, Gorbachev – Gorbatschow, usw.).

Bei der Strategie der *Lücke* (10) wird bei Textstellen ein Ausdruck verwendet, der in keiner Art und Weise dem ausgangssprachlichen Ausdruck ähnelt, wie beispielsweise bei schwierigen Wortspielen (vgl. Gottlieb 1997b:75; vgl. Sandrelli 2006:485).

Doch zurück zu den untertitelungsrelevanten Strategien, bei denen die Anwendung einer untertitelungsspezifischen Kreativität spürbar ist.

### 3.2.1. Transkription

Bei der *Transkription* (5) handelt es sich um eine Strategie, bei der ein graphisch markierter oder unüblicher Ausdruck in der Zielsprache wieder kreiert wird. Es handelt sich um nicht-standardsprachliche Redeweisen wie ein Dialekt oder ein Idiolekt (vgl. Sandrelli 2006:485). Diesbezüglich schlägt Nagel (2009) bei der Wiedergabe eines Slangs die Verwendung enklitischer Formen wie „Ich geh“, „Ich hab’s“, „Hast du’s“. Mit diesen Formen sollte man aber nicht übertreiben, da sie von den zielsprachlichen ZuschauerInnen vielmehr als grammatikalische und orthographische Fehler wahrgenommen werden könnten (vgl. Nagel 2009:74). Dies ist eine Folge der Zuordnung der interlingualen Untertitel in der geschriebenen Sprache (siehe unter 3.1.3.). Andererseits könnte der Untertitler bzw. die Untertitlerin die polysemiotische Natur des Films ausnutzen. Er/sie überlässt dem visuellen Kanal die Aufgabe, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sprachlichen Untergruppe durch außersprachliche Mittel (beispielsweise Kleider) zu zeigen (vgl. Chaume Varela 2004:138f; vgl. Nagel 2009:74; siehe unter 3.1.3.). Das ist ein Nährboden für die Anwendung der Kreativität, denn es gibt keine „Einbahnstraße“ zur bestgeeigneten Lösung.

Im Folgenden möchte die Verfasserin das Beispiel<sup>23</sup> einer sehr gut gelungenen Transkription anführen. Das Beispiel stammt aus dem italienischen Spielfilm von Marco Tullio Giordana *I cento passi* (2000 – Mafia-Film; deutscher Titel *100 Schritte*).

#### **Beispiele aus dem Dokumentarfilm: *I cento passi***

**Handlung:** Die Handlung spielt zwischen den 1950er Jahren und 1978 in der kleinen sizilianischen Stadt Cinisi bei Palermo. Dort bestimmt die Mafia, was in und mit diesem Städtchen passiert. Der Lieblingsneffe ihres lokalen Oberhaupts Don Cesare heißt Peppino Impastato. Seit seiner Kindheit möchte er aber den Schritten seiner Familie nicht folgen. Er setzt sich für Gerechtigkeit und Wahrheit ein und beginnt sich aufzulehnen, indem er sich den Kommunisten anschließt. Außerdem gründet er Zeitungen wie „L’idea socialista“, die freie Radiostation *Radio Aut* und unterstützt bzw. organisiert selbst kulturelle Initiativen. In seinem Kampf gegen die Mafia lässt er sich auch als Kandidat für die Kommunalwahlen aufstellen. Doch in der Nacht vom 8. auf den 9. Mai 1978 wird er ermordet. Seine Ermordung fällt zeitlich mit der Ermordung des Politikers Aldo Moro zusammen, welcher von den Roten Brigaden entführt und am Vormittag des 9. Mai tot aufgefunden wurde. Deshalb bleibt die Ermordung Peppinos von der Öffentlichkeit unbemerkt. 20 Jahre später gewinnt der Fall von

---

<sup>23</sup> Das ausgewählte Beispiel stammt aus dem Beitrag von Annalisa Sandrelli „La traduzione dei proverbi in sottotitolazione: *I cento passi*“ (2006:491).



Peppino an politischer Bedeutung und das dank der Freunde und seiner Familie, die mittlerweile mit der Mafia nichts mehr zu tun haben wollen (vgl. Sandrelli 2006:487; vgl. Moles Kaupp 2004:4).

Aus translatorischer Sicht ist der Film sehr interessant: Eine echte Herausforderung<sup>24</sup> aufgrund der Verwendung von Regionalismen, Dialekten, sowie der Umgangssprache. Zu hören sind auch viele Kraftausdrücke und Schimpfwörter. Nicht zuletzt gibt es immer wieder Bezüge auf die italienische und sizilianische Kultur (vgl. Sandrelli 2006:487).

**Szene:** Luigi Impastato, der Vater von Peppino, kommentiert positiv die Entscheidung von Anthony, eines nach Amerika ausgewanderten Mitglieds der Familie Impastato, ein sizilianisches Mädchen als Ehefrau ausgesucht zu haben. Er ist nämlich mit dieser Entscheidung völlig einverstanden (vgl. Sandrelli 2006:491). Dabei verwendet er ein gängiges Sprichwort.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>        | <i>Untertitel (ZS Spanisch)</i>                                     |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Perché come si dice                           | porque como dice el refrán ...//                                    |
| „Moglie e buoi dei paesi tuoi“! <sup>25</sup> | „El buey y la mujer,<br>de tu pueblo tienen que ser.“ <sup>26</sup> |

**Tabelle 3:** Beispiel von Transkription aus dem Film *I cento passi* (ITA-ES)

An diesem Beispiel ist ersichtlich, dass die Wiedergabe eines Sprichwortes in der Zielsprache das Übersetzungsproblem darstellt. Italienisch und Spanisch mögen zwei romanische Sprachen sein, jedoch ist es nicht immer möglich, eine genaue Entsprechung, wie wohl beim Übersetzen allgemein, zu finden. Wie Rossi (2002) selbst betont, gebe es ein mögliches spanisches Sprichwort, das dem italienischen sehr ähnelt: „Quien lejos se va a casar, va engañado o a engañar“<sup>27</sup> (Rossi 2002:236<sup>28</sup> zitiert nach Sandrelli 2006:491) Jedoch wird einerseits das von Rossi vorgeschlagene Sprichwort im Vergleich zum italienischen Sprichwort nicht so häufig verwendet. Andererseits passt das spanische Sprichwort nicht ganz in diesen Kontext, weil vermittelt werden soll, dass die Wahl von Anthony gutgeheißen wird. Hingegen verleiht das spanische Sprichwort „Quien lejos se va a casar, va engañado o a engañar“ vielmehr den möglichen Risiken Nachdruck, die ein Mann eingeht, wenn er eine

<sup>24</sup> Die Verfasserin selbst hat große Schwierigkeiten gehabt, die im Film verwendeten dialektalen Ausdrücke zu verstehen, da sie keine Sizilianerin ist.

<sup>25</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Weil wie man sagt: Frau und Ochsen aus deinem Land.“ [eigene Übersetzung]

<sup>26</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Weil wie das Sprichwort sagt: Ochse und Frau, aus deinem Dorf sollten sie sein.“ [eigene Übersetzung]

<sup>27</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Wer weit von Zuhause heiratet, wird betrogen oder betrügt.“ [eigene Übersetzung]

<sup>28</sup> Das direkte Zitieren des Werks von Rossi ist leider nicht möglich, da es sich um eine unveröffentlichte Arbeit an der Fakultät „Sezione di Studi di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori“ der Universität Triest handelt.

Frau aus einem anderen Land bzw. einer anderen Region heiratet, sprich betrügen oder betrogen zu werden (vgl. Rossi 2002:236 zitiert nach Sandrelli 2006:491). Abgesehen davon, gibt es einen weiteren Grund, worum der Untertitler bzw. die Untertitlerin<sup>29</sup> sich für eine kreative Lösung entschieden hat, nämlich die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen. Das erfundene Sprichwort ist kürzer und somit lesefreundlicher als das von Rossi vorgeschlagenen Sprichwort. „El buey y la mujer, (20 Zeichen) de tu pueblo tienen que ser“ (28 Zeichen) im Vergleich zum von Rossi vorgeschlagenen Sprichwort „Quien lejos se va a casar, (27 Zeichen) va engañando o a engañar.“ (26 Zeichen).

Sandrelli (2006) selbst lobt die kreative Lösung des Untertitlers bzw. der Untertitlerin:

[...] il sottotitolatore spagnolo ha deciso di adottare la strategia della trascrizione, creando un nuovo proverbio sul modello italiano anziché ricorrere ad un proverbio in spagnolo di simile significato. Il risultato è più che soddisfacente in quanto si viene a creare un buon ritmo e addirittura una rima.<sup>30</sup> (Sandrelli 2006:491)

In diesem Zusammenhang weist Sandrelli (2006) auf weitere kreative Produkte des spanischen Untertitlers bzw. der spanischen Untertitlerin hin. Auch wenn keine detaillierten Beispiele geliefert werden, sind diese trotzdem erwähnenswert. Wie bereits beschrieben unterstützt Peppino zahlreiche kulturelle Initiativen in Cinisi. Außerdem lässt er in seinem ständigen Kampf gegen die Mafia und ihre schmutzigen Aktivitäten über seine Rundfunkprogramme unter anderem Parodien sowie literarische Zitate senden (vgl. Sandrelli 2006:488f.). Peppinos Figur wird von Moles Kaupp (2004) wie folgt beschrieben: „Der poetische Quälgeist mit Charisma und Humor ist ein Ritter ohne Furcht und Tadel [...]“ (Moles Kaupp 2004:5)

Vielsagend ist die Szene, in der Peppino eine Parodie des 1. Gesangs der Hölle aus dem weltberühmten Meisterwerk Alighieris *La Divina Commedia* vorspielt. Die Herausforderung für den Untertitler bzw. die Untertitlerin besteht in der Wiedergabe eines der schwierigsten Übersetzungsprobleme, nämlich des Humors (vgl. Sandrelli 2006:489). Dabei handelt es sich, wie bereits erwähnt, um eine Parodie. Diese kann wie folgend definiert werden:

Die Parodie ist das spöttische oder scherzhafte Nachahmen und die verzerrende Überzeichnung eines künstlerischen Werkes. [...] Die Parodie ahmt ein Werk entweder übertrieben, spottend nach oder bedient sich der Form des Werkes und füllt diese mit eigenen, unpassenden Inhalten. So könnte die Melodie eines Liedes verwendet, aber der Text verändert werden. So ist es für das Verständnis wichtig, dass das Original bekannt ist. (<http://wortwuchs.net/parodie/> zuletzt aktualisiert am 07.08.2016)

---

<sup>29</sup> Leider ist der Name des Untertitlers bzw. der Untertitlerin nicht bekannt.

<sup>30</sup> „Der spanische Untertitler hat sich für die Strategie der Transkribierung entschieden. Dabei hat er ein neues Sprichwort in Anlehnung an das italienische Sprichwort kreiert und kein bereits vorhandenes ähnlicher Bedeutung verwendet. Das Ergebnis ist mehr als zufriedenstellend, da es einen schönen Rhythmus hat und sogar einen Reim ergibt.“ [eigene Übersetzung]

Auf diese Weise ist es die Aufgabe des Untertitlers bzw. der Untertitlerin, eine Übersetzung anzufertigen, welche denselben Humoreffekt in der spanischen Sprache erzeugt, um das Publikum zum Lachen zu bringen. Dabei wird die ohnehin nicht leichte Herausforderung durch Zeit- und Raumeinschränkungen erschwert, die unbedingt zu beachten sind. Das kreative Ergebnis wird ebenfalls von Sandrelli gelobt, denn die spanische Version der Untertitelung wird von den ZuschauerInnen verstanden und die amüsante Reaktion in der Zielsprache ausgelöst (vgl. Sandrelli 2006:489; siehe auch unter 3.1.2.). Zu betonen ist, dass der spanische Untertitler bzw. die spanische Untertitlerin anhand der bereits existierenden spanischen Übersetzung von *La Divina Commedia* seine/ihre Kreativität angewandt hat, um zu einer bestgeeigneten Lösung zu kommen (vgl. Sandrelli 2006:489). Ohne Sprach- und Kulturwissen aus beiden Sprachen und translatorische sowie technische Kompetenzen wäre die Anwendung der Kreativität als Problemlösen nicht erfolgreich gewesen.

Doch zurück zum italienischen Sprichwort „Moglie e buoi dei paesi tuoi“. Wird die deutsche Version der Untertitelung analysiert, stößt man wieder auf ein kreatives Produkt des Untertitlers bzw. der Untertitlerin<sup>31</sup>.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i> | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i>                                 |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Perché come si dice                    | Denn wie heißt es?//                                           |
| „Moglie e buoi dei paesi tuoi!“        | „Heiratest du Nachbars Kind<br>dann kennst du Stall und Rind.“ |

**Tabelle 4:** Beispiel von Transkription aus dem Film *I cento passi* (IT-DE)

Wie im Falle der spanischen Version sieht sich der deutsche Untertitler bzw. die deutsche Untertitlerin gezwungen, ein Sprichwort zu erfinden. Das liegt daran, dass ein ähnliches Sprichwort in der deutschen Sprache nicht vorhanden ist. Sein/Ihr kreatives Produkt muss aber die durch das Medium vorgegebenen räumlichen und zeitlichen Einschränkungen einhalten und den Rhythmus des Sprechers unterstützen. Es handelt sich um eine größere Herausforderung, die aber gemeistert wird. Das erfundene Sprichwort hilft den deutschsprachigen ZuschauerInnen dabei, der Einstellung von Peppinos Vater zu folgen. Der deutsche Untertitler bzw. die deutsche Untertitlerin hat dadurch nicht nur den Rhythmus gewährleistet, sondern auch die Verständlichkeit erleichtert.

Aus demselben Film wird im Folgenden ein weiteres Beispiel von Transkription angeführt. Dabei geht es wieder um die Übersetzung eines Sprichwortes. Die Besonderheit dieses Sprichwort liegt darin, dass dieses bereits in der Ausgangssprache verdreht ist. Wie geht der

<sup>31</sup> Leider ist der Verfasserin der Name des Untertitlers bzw. der Untertitlerin nicht bekannt.

Untertitler bzw. die Untertitlerin damit um? Und wie mit den filminhärennten Einschränkungen?

### Beispiel aus dem Film *I cento passi*

**Szene:** An einem regnerischen Abend möchten Peppino Impastato und sein Freund Salvo das Bellen des Hundes ihres Bürgermeisters aufnehmen. Die Tonaufnahme werden sie am Tag danach für die erste Sendung von *Radio Aut* verwenden, um ein humorvolles Interview mit dem Hund über seinen Besitzer und Bürgermeister vorzuspielen.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i> | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i> |
|----------------------------------------|--------------------------------|
| -Ma me sto bagnando tutto, sto!        | -Ich werde ganz nass!          |
| -Cane bagnato, cane fortunato          | -Hund im Regen bringt Segen    |

**Tabelle 5:** Beispiel von Transkription aus dem Film *I cento passi* (ITA-DE)

In diesem Fall ist die Transkription aus mehreren Gründen notwendig. Erstens möchte der Untertitler bzw. die Untertitlerin den komischen Effekt der Situation in der Zielsprache wiedergeben. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um ein verdrehtes Sprichwort. Das originale Sprichwort ist „Sposa bagnata, sposa fortunata“<sup>32</sup>. Dieses Sprichwort wird normalerweise am Tag einer Hochzeit verwendet, wenn es regnet. Dabei glaubt man, dass Regen Glück bringt. Im Film verdreht Peppino dieses gängige Sprichwort zu seinen Gunsten, denn er hofft, dass der Hund seinem Rundfunksender Glück bringt. Zweitens fühlt sich der Untertitler bzw. die Untertitlerin gezwungen, ein Sprichwort zu erfinden und nicht auf ein ähnliches bereits existierendes Sprichwort – falls vorhanden – zurückzugreifen, denn man hört in dieser Szene den Hund bellen und kurz danach sieht man ihn vorbeilaufen. Auf diese Weise unterstützt der Untertitel das Filmbild und erzeugt keine Diskrepanz zwischen Untertitel und Bild sowie zwischen Untertitel und Ton.

### 3.2.2. Konformierung

Bei der Konformierung (6) wird aus einem Ausdruck der Ausgangssprache ein paralleler Ausdruck angefertigt, der vom Original abweicht und sich an den Inhalt und an die Zielkultur und Sprache anpasst. Diese Art von Strategie wird beispielsweise für spezifische Probleme angewendet, die mit dem Ton- und Bildmaterial verbunden sind (vgl. Gottlieb 1997b:75).

<sup>32</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: Nasse Braut, glückliche Braut“ [Eigene Übersetzung]

Im Folgenden ein Beispiel<sup>33</sup> aus dem deutschen Spielfilm von Wolfgang Becker *Good bye Lenin!* (2001 – Drama, Komödie, Historienfilm).

### **Beispiel aus dem Film Good bye Lenin!**

**Handlung:** Die Handlung spielt in den Jahren kurz vor und nach dem Fall der Berliner Mauer. Im Film werden die Erlebnisse der Ostberliner Familie Kerner erzählt. Der Vater, Robert Kerner, ist Arzt, die Mutter, Christiane Kerner, ist Grundschullehrerin. Sie haben zwei Kinder: den 11-Jährigen Alexander und die 13-Jährige Ariane. Am Anfang führen die Kerner ein normales Leben. Am 26. August 1978 jedoch kommt Robert von einer Geschäftsreise nach Westberlin nicht mehr nach Hause. Im Laufe der folgenden Jahre versinkt Christiane immer mehr in Depression. Ihre Kinder machen sich Sorgen um sie. Kurz vor dem Fall der Mauer fällt die DDR-Bürgerin und Sozialistin, Christiane Kerner, infolge eines Herzinfarkts ins Koma. Acht Monate später wacht sie daraus wieder auf und laut Empfehlung der Ärzte darf sie nicht erfahren, was sich alles in der Zwischenzeit stark verändert hat. Die historischen Ereignisse mit der Auflösung der DDR und der Wiedervereinigung Deutschlands nach dem Mauerfall könnten sie schockieren, möglicherweise sogar umbringen. Um das zu vermeiden, spielen Alexander und der Rest der Familie ihr vor, dass die gute alte DDR noch existieren würde. Monate nach Christianes Erwachen wird für sie ein zweiter Mauerfall inszeniert. Drei Tage nach der von Alexander und seinen Freunden gefälschten Wiedervereinigung stirbt Christine (vgl. Moles Kaupp 2003:4f.).

**Szene:** Im Bild erscheint in beschleunigtem Tempo die Weltuhr am Berliner Alexanderplatz. Als Off-Stimme ist Alexander zu hören: Er kommentiert die Ereignisse der letzten Monate (vgl. Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 05.08.2016).

| <i><b>Originaldialog (AS Deutsch)</b></i>                                                                                                                                                                                      | <i><b>Untertitel (ZS Französisch)</b></i>                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Während die Weltuhr am Alexanderplatz auf Mutters Geburtstag zuraste, (1)</p> <p>vereinte ein kleiner runder Ball die gesellschaftliche Entwicklung der geteilten Nation und ließ zusammenwachsen, was zusammengehörte.</p> | <p><b>Alors que l'anniversaire de maman approchait à grand pas,</b></p> <p>un petit ballon rond regroupait les efforts des nations divisées</p> <p>et réunissait ce qui était fait pour être uni.<sup>34</sup></p> |

<sup>33</sup> Das ausgewählte Beispiel stammt aus der Arbeit von Eglantine Devos „Prozesse der Film-Untertitelung gezeigt an einem deutsch-französischen Beispiel“ (2006) In: [www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view\\_records=1&lang=dt&ww=on&ID=1722](http://www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view_records=1&lang=dt&ww=on&ID=1722); Stand: 05.08.2016

<sup>34</sup> Übersetzt heißt es: „Während der Geburtstag von Mutter sehr schnell näher rückte, vereinte ein kleiner runder Ball die Bemühungen der geteilten Nation und vereinigte das, was zusammengehörte.“ [eigene Übersetzung]

### **Tabelle 6:** Beispiel von Konformierung aus dem Film *Good by Lenin!*

Bei diesem Beispiel ist es klar, dass das Hauptproblem der Wechsel von gesprochener zu geschriebener Sprache und die damit verbundene Informationsdichte innerhalb kurzer Zeit sind. Außerdem wird im Originaldialog Bezug auf ein Element im Bild genommen. Anfangs der deutschen Aussage wird die „Welt[zeit]uhr am Alexanderplatz“ in Berlin erwähnt. Es handelt sich um ein Wahrzeichen Deutschlands und daher um ein kulturspezifisches Element der Ausgangssprache. Vor diesem Problem stehend ist der Übersetzer bzw. die Übersetzerin<sup>35</sup> davon ausgegangen, dass der Bezug auf die Weltzeituhr nicht von allen französischen ZuschauerInnen – und vermutlich nicht von allen deutschsprachigen Personen – verstanden wird. Implizit sollten sie eigentlich den Eindruck bekommen, dass die Zeit schnell vergeht. Alexander muss ebenfalls schnell eine Lösung finden, damit seine Mutter Christiane wie üblich ihren Geburtstag feiern kann (vgl. Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 05.08.2016). Dabei hat der Übersetzer bzw. die Übersetzerin überlegt, wie er das Problem der Informationsdichte lösen und gleichzeitig den Ausdruck verständlicher machen kann. Die Lösung wird durch eine Konformierung gefunden: Der Bezug auf die Weltuhr am Alexanderplatz fällt aus und dadurch wird der Anfang der Aussage verkürzt. Das Produkt ist noch dazu eine gelungene Optimierung des Ausgangstextes: Die zielsprachlichen ZuschauerInnen hätten mit der Information zur Örtlichkeit nichts anfangen können. Das Bild der vorbeirasenden Zeit bekommen sie durch die idiomatische Redewendung „*approche à grand pas*“ (vgl. Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 05.08.2016).

### **3.2.3. Kondensierung**

Bei der *Kondensierung* (7) „[...] a translator renders the contextual meaning of the source text, but in a shorter way.“ (Schjoldager 2008:102). Diese Strategie betrachtet man als den „Prototyp“ (Wurzenberger 2011:56) der interlingualen Untertitelung. Sie beruht auf der Verkürzung des Originaldialogs, ohne aber die Bedeutung und den Großteil des stilistischen Inhalts zu beeinträchtigen (vgl. Wurzenberger 2011:56).

Hier wird ein weiteres Beispiel<sup>36</sup> aus dem deutschen Film von Wolfgang Becker *Good bye Lenin!* (2001) gezeigt.

#### **Beispiel aus dem Film *Good bye Lenin!***

**Szene:** Es ist der 26. August 1978, noch bevor Christiane ins Koma fällt. In einer Ostberliner Wohnung ist Alex Kerner mit seiner Schwester Ariane vor einem Fernseher zu sehen. Sie

<sup>35</sup> Leider ist der Verfasserin der Name des Untertitlers bzw. der Untertitlerin nicht bekannt.

<sup>36</sup> Das ausgewählte Beispiel stammt aus der Arbeit von Eglantine Devos „Prozesse der Film-Untertitelung gezeigt an einem deutsch-französischen Beispiel“ (2006) In: [www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view\\_records=1&lang=dt&ww=on&ID=1722](http://www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view_records=1&lang=dt&ww=on&ID=1722); Stand: 05.08.2016

verfolgen die Live-Übertragung des Starts der russischen Raumkapsel „Sojus 31“. Unter den Besatzungsmitgliedern befindet sich der Ostdeutsche Sigmund Jähn. Zu hören ist die Off-Stimme von Alexander: Er schildert die Situation seiner Familie. Dann hört man im Hintergrund Christiane Kerner, die gerade von zwei Stasi-Mitarbeitern im Nachbarzimmer befragt wird (vgl. Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 05.08.2016).

| <i>Originaldialog (AS Deutsch)</i>                               | <i>Untertitel (ZS Französisch)</i>                     |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Mit unserer Familie aber <b>ging es</b> an diesem Tag so richtig | C'est aussi ce jour-là                                 |
| <b>den Bach runter.</b>                                          | que notre famille <b>se désagrégea</b> . <sup>37</sup> |

**Tabelle 7:** Beispiel von Kondensierung aus dem Film *Good bye Lenin!*

An diesem Beispiel ist das Problem der Wiedergabe von idiomatischen Redewendungen aus der Ausgangssprache in die Zielsprache zu erkennen. Wie im Abschnitt 3.1.1. erwähnt, stellen Redewendungen eine große Herausforderung für die ÜbersetzerInnen aufgrund der starken Präsenz der Kultur dar. Demzufolge gibt es fast nie eine genaue Entsprechung in der Zielsprache. Die Herausforderung wird hier für den Untertitler bzw. die Untertitlerin<sup>38</sup> noch größer, da zeitliche und räumliche Einschränkungen in die Quere kommen.

Im Ausgangstext wird die idiomatische Redewendung „den Bach runter[gehen]“ verwendet. Diese entsteht aus der Verwendung im figurativem Sinne des Wortes Bach, der ein natürliches Element ist. Durch die Anwendung dieser Redewendung möchte man folgendes ausdrücken: „im Verfall, Niedergang begriffen sein“ (www.redensarten-index.de zuletzt aktualisiert am 19.07.2016) In der französischen Version wird die idiomatische Redewendung durch das Verb „se désagrégea“ ersetzt. Das Verb drückt ebenfalls den idiomatischen Verweis auf den Niedergang der Familie aus, da der Vater von einer Dienstreise nach Westberlin nicht zurückgekommen ist. Anstatt des Verbes „désagréger“ hätte der Untertitler bzw. die Untertitlerin weitere idiomatische Wendungen verwenden können, wie „tout allait mal“ oder „tout allait de mal en pis“ (vgl. Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 06.08.2016). Dabei ist aber die Entscheidung für das Verb aufgrund seiner Länge zu legitimieren, da dieses aus nur 13 Zeichen besteht, während „tout allait mal“ aus 15 Zeichen und „tout allait de mal en pis“ aus 25 Zeichen bestehen. In der offiziellen französischen Version gelang es dem Untertitler bzw. der Untertitlerin, den Untertitel so natürlich und idiomatisch wie möglich wirken zu lassen. Außerdem wird die Synchronität zwischen Originaldialog und Untertitelung gewährleistet (vgl. Devos s.a. zuletzt aktualisiert am 06.08.2016).

<sup>37</sup> Übersetzt heißt es: „An diesem Tag zerfiel unsere Familie.“ [eigene Übersetzung]

<sup>38</sup> Es ist leider unbekannt, wer die französische Untertitelversion angefertigt hat.

Aus diesem Beispiel kann man ableiten, dass der Untertitler bzw. die Untertitlerin auf seine/ihre spezifische Kreativität zurückgegriffen hat, um eine doppelte Hürde zu überwinden, nämlich einerseits die Übertragung einer Redewendung aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache, und andererseits die Einhaltung sowohl räumlicher als auch zeitlicher Einschränkungen. Vor allem der letzte Aspekt ist eine Besonderheit bei der Erstellung von interlingualen Untertiteln. Wenn man wieder einen Vergleich mit der Übersetzung literarischer Textsorten machen möchte, kann man Folgendes feststellen: Bei Romanübersetzungen sind weder räumliche noch zeitliche Einschränkungen einzuhalten; bei Comic-Übersetzungen lassen sich nur räumliche Einschränkungen feststellen, da die Übersetzung nämlich in den Raum „Sprechblase“ passen muss. Im Falle der Übersetzung von Gedichten muss sich der Übersetzer bzw. die Übersetzerin an räumliche Einschränkungen halten, wie beispielsweise an die Metrik. Außerdem stellt das Layout eine weitere räumliche Einschränkung dar, wenn dieses Teil des Gedichtes ist (beispielsweise bei den Anagrammen von Apollinaire).

Ein weiterer Vergleich kann mit der Übersetzung von Werbetexten gemacht werden. Bei der Übersetzung von Werbungen für Zeitungen oder Plakate sind räumliche Einschränkungen einzuhalten. Der Zeitfaktor spielt aber keine Rolle. Im Gegenteil dazu stellen wohl zeitliche aber keine räumlichen Einschränkungen bei der Übersetzung von Radiowerbungen eine Hürde dar.

Bei der Kondensierung gehen manchmal genau die redundanten oralen Spracherscheinungen verloren, ohne den Inhalt zu beeinträchtigen. Das kann man im nächsten Beispiel aus dem italienischen Dokumentarfilm von Marco Tullio Giordana *I cento passi* sehen.

### Beispiel aus dem Film *I cento passi*

**Szene:** Der kleine Peppino Impastato besucht den Maler und Kommunisten Stefano Venuti. Peppinos Onkel Don Cesare wurde kurz davor ermordet, und Peppino fragt Venuti, ob er derjenige war, der seinen Onkel umgebracht hat, denn Kommunisten hassen die Mafiosi. Verblüfft verneint Venuti. Also fragt Peppino: „Wer war es dann?“ Venuti antwortet:

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>                   | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i>     |
|----------------------------------------------------------|------------------------------------|
| Quelli come lui lo hanno ammazzato.                      | Leute von seinem Schlag, //        |
| Quelli che vogliono prendere il suo posto. <sup>39</sup> | die seinen Platz einnehmen wollen. |

**Tabelle 8:** Beispiel von Kondensierung aus dem Film *I cento passi* (ITA-DE)

<sup>39</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Jene wie er haben ihn umgebracht. Jene, die seinen Platz einnehmen wollen.“ [eigene Übersetzung]



An diesem Beispiel erkennt man, dass die Kondensierung des Textes den ersten Teil des Satzes betrifft. Im deutschen Ausdruck ist eine Optimierung des Ausgangstextes zu erkennen. Der Untertitler bzw. die Untertitlerin hat sich für den Ausdruck „*Leute von seinem Schlag*“ statt „Leute wie er“ entschieden, um die Zugehörigkeit von Don Cesare zu den Mafiosi deutlicher zu machen. Dank dieser Entscheidung wird die Lesbarkeit trotz des unmittelbar anstehenden harten Schnitts zwischen den zwei Einzeilern gewährleistet. Das ist ein klares Beispiel dafür, dass Kreativität „eine gute Waffe“ darstellen kann, um mit medienspezifischen Einschränkungen umzugehen.

Das Folgende ist ein Beispiel aus dem italienischen Film von Roberto Benigni *La vita è bella* (1997 – Tragikomödie; deutscher Titel *Das Leben ist schön*).

### **Beispiel aus dem Film *La vita è bella***

**Handlung:** Die Handlung spielt während des Zweiten Weltkriegs. Guido Orefice ist ein jüdischer Italiener, der im Grand Hotel als Kellner arbeitet. Eines Tages trifft er Dora, eine Lehrerin, und verliebt sich in sie. Mit seinen Witzen gelingt es ihm, seine „Prinzessin“ von seiner Liebe zu überzeugen. Auch wenn sie mit einem wichtigen Beamten bereits verlobt ist, heiratet sie Guido und bald bekommen sie ein Kind, Giosuè. Fünf Jahre später erleben Guido und seine Familie an der eigenen Haut die Grausamkeiten des Nationalsozialismus und die Verfolgung der Juden. Guido und Giosuè werden in ein Konzentrationslager geschickt. Dabei lässt sich Dora als nicht-Jüdin freiwillig deportieren. Um Giosuè vor der harten Wahrheit zu schützen, gaukelt Guido ihm vor, dass alles nur ein großes Spiel sei. Alle TeilnehmerInnen müssen sich an strikten Regeln halten, um einen echten Panzer als Hauptpreis zu gewinnen (vgl. [www.moviepilot.de](http://www.moviepilot.de)<sup>a</sup> zuletzt aktualisiert am 22.07.2016). Die humorvolle aber auch verzweifelte Art und Weise, mit der Guido den Aufenthalt im Lager als Spiel vortäuscht, ist unglaublich. Am Ende des Films spürt man, dass der Krieg dem Ende zugeht. Im Lager entsteht ein Tumult, und Guido versteht, dass dies der richtige Moment sein könnte, seine Frau zu suchen, um gemeinsam mit ihrem Sohn lebend aus dem Lager zu entkommen. Bei der Suche nach seiner Dora wird er aber von einem deutschen Soldaten entdeckt und schließlich exekutiert. Giosuè ahnt nicht, was seinem Vater passiert ist. Wie versprochen wartet er in seinem Versteck bis es im Lager still ist. Am Tag danach kommt er aus seinem Versteck und sieht einen amerikanischen Panzer vor ihm fahren. Der Panzerfahrer nimmt ihn mit. Giosuè freut sich als Sieger an Bord seines Panzers endlich aus dem Lager fahren zu können. Bald darauf sieht er unter den Überlebenden seine Mutter Dora (vgl. [www.geschichte-projekte-hannover.de](http://www.geschichte-projekte-hannover.de) zuletzt aktualisiert am 22.07.2016).

**Szene:** Nachdem Guido die wunderschöne Dora vor dem Theater „entführt“ hat, gehen sie im Regen spazieren. Währenddessen sprechen sie über ihr Leben. Im Laufe des Gesprächs erzählt Dora Guido über die besondere Beziehung zu ihrem bereits verstorbenen Vater.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>                                                 | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i>                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| Mi capiva. Sapeva come prendermi<br><br>e io cadevo come una pera cotta. <sup>40</sup> | Er verstand mich. Er wusste<br><br>mich zu nehmen, und <b>ich schmolz dahin.</b> |

**Tabelle 9:** Beispiel von Kondensierung aus dem Film *La vita è bella*

An diesem Beispiel erkennt man die Schwierigkeiten, die aufgrund der Diagonalität der interlingualen Untertitelung entstehen können. Besonders wichtig für den Untertitler bzw. die Untertitlerin ist das Erkennen und Verstehen der idiomatischen Redewendung: „cadere come una pera cotta“<sup>41</sup>. Im Italienischen ist ihre Verwendung in unterschiedlichen Situationen und mit unterschiedlichen Bedeutungen möglich: Verwendet wird sie, wenn jemand aus voller Müdigkeit plötzlich einschläft; wenn jemand in die Falle tappt bzw. ohne Mühe reingelegt wird. Verwendet wird sie auch, wenn jemand von einer anderen Person angezogen wird bzw. in jemanden verliebt ist und nicht mehr vernünftig handeln kann (vgl. Corriere della Sera 2016). In diesem Fall verwendet Dora die Redewendung, um die Liebe einer Tochter zum Vater zu beschreiben. Dabei wird die Erstellung eines angemessenen Untertitels aufgrund des Platz- und Zeitmangels erschwert. Der Untertitel steht unmittelbar vor einem Schnitt. Unterstützt von seinem/ihrer profunden Sprach- und Kulturwissen der Zielsprache greift der Untertitler bzw. die Untertitlerin auf die Kreativität zurück und findet im Ausdruck „dahinschmelzen“, eine Lösung, die hier sowohl idiomatisch als auch zeitlich sowie räumlich geeignet ist.

Ein weiteres Beispiel für Kondensierung stammt aus dem Film *I cento passi*.

#### **Beispiel aus dem Film *I cento passi***

**Szene:** Der stolze Kommunist Peppino wurde zusammen mit einigen Freunden und dem Maler Venuti festgenommen, weil sie auf dem Platz ohne Erlaubnis demonstriert hatten. Venuti versucht sie trotz der „Niederlage“ aufzumuntern, jedoch bringt Salvo den Mut auf und kritisiert die Kommunistische Partei und ihre fehlende Unterstützung.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>                                                                                                       | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i>                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Se il partito promette di sostenerci,<br>se dice che da Palermo verranno gli operai e gli<br>edili<br><br>e invece non si fa vedere nessuno, | Wenn die Partei verspricht,<br>Hilfe aus Palermo zu schicken,//<br><br>und niemand kommt,// |

<sup>40</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Er verstand mich. Er wusste, mich zu nehmen und ich fiel wie eine (reife) Birne (vom Baum).“ [eigene Übersetzung]

<sup>41</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „wie eine (reife) Birne (vom Baum) fallen.“ [eigene Übersetzung]

|                                                                                                   |                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| <b>vuol dire che a questo partito di noi<br/>non gliene frega una beata minchia.<sup>42</sup></b> | <b>dann schert sie sich<br/>einen Dreck um uns!//</b> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|

**Tabelle 10:** Beispiel von Kondensierung aus dem Film *I cento passi* (ITA-DE)

Diese Szene ist durch eine Abfolge von naherückenden harten Schnitten gekennzeichnet. Noch dazu herrscht hohe Informationsdichte im Originaldialog. Die Sprechgeschwindigkeit ist durch die Aufregung von Salvo erhöht. Das Ganze erschwert die Anfertigung von zuschauerfreundlichen Untertiteln. Dabei werden „operai“ und „edili“ mit „Hilfe“ zusammengefasst. Außerdem ersetzt der Untertitler bzw. die Untertitlerin eine Passiv-Konstruktion durch eine Aktiv-Konstruktion: „non si fa vedere nessuno“<sup>43</sup> mit „niemand kommt“. Am Ende der Aussage verwendet Salvo einen üblichen umgangssprachlichen Ausdruck. Diese wird durch die Verwendung eines vulgären Wortes verstärkt, was wiederum seinen Zorn und seine Empörung erkennen lässt. Dabei benutzt Salvo eine typische Geste, um seine Aussage zu betonen. Diese Geste ist im Bild gut sichtbar: Er streicht mit dem rechten Handrücken vom Kehlkopf hin zum Kinn. Dabei ist der Untertitler bzw. die Untertitlerin in seinen/ihren translatorischen Entscheidungen einerseits durch das Bild und andererseits durch den Zeit- und Platzmangel beschränkt. Nichtsdestotrotz gelingt es ihm/ihr, zu einer kreativen Lösung zu kommen. Auf diese Weise findet er/sie im Ausdruck „sich einen Dreck um jemanden scheren“ eine passende Lösung zur Textpassage und zur von Salvo verwendeten Gestik. Dieser Ausdruck führt außerdem zu keiner totalen Neutralisierung des Registers der Figur von Salvo.

### 3.2.4. Dezimierung

Die *Dezimierung* (8) ist zusammen mit der Annullierung eine drastische Strategie, um den Originaltext zu verkürzen. Dabei wird der stilistische und semantische Inhalt beeinträchtigt, um dem Problem der hohen Sprechgeschwindigkeit der Figuren oder dem Problem der aufeinanderfolgenden harten Schnitte standzuhalten (vgl. Wurzenberger 2011:56; vgl. Gottlieb 1997b:75).

Im Folgenden ein Beispiel aus dem Film *I cento passi*.

#### **Beispiel aus dem Film *I cento passi***

**Szene:** Peppino Impastato und sein Freund Salvo befinden sich auf dem Hügel, der auf den neuen Flughafen von Cinisi schaut. Davon möchten sie einige Fotos machen. Während Salvo

<sup>42</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Wenn die Partei verspricht, uns zu unterstützen. Wenn sie sagt, uns Arbeiter und Bauarbeiter aus Palermo zu schicken und stattdessen lässt sich niemand blicken, heißt es, dass sie auf uns wirklich scheißen.“ [eigene Übersetzung]

<sup>43</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „niemand lässt sich blicken“ [eigene Übersetzung]

den Fotoapparat scharf stellt, kommentiert Peppino den Flughafen. Im Grunde genommen findet er ihn nicht so schlecht und begründet seine Sichtweise wie folgend:

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>                                                                                                                                             | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i>                                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <b>In fondo tutte le cose</b> , anche le più peggiori,<br>una volta fatte poi si trovano una logica,<br><b>una giustificazione per il solo fatto di<br/>eistere.</b> <sup>44</sup> | <b>Die Dinge rechtfertigen sich<br/>durch ihre bloße Existenz.</b> |

**Tabelle 11:** Beispiel von Dezimierung aus dem Film *I cento passi*

Wie man an diesem Beispiel sehen kann, liegt das Problem an der Informationsdichte, die innerhalb der kurzen Zeit die Aussage des Originaldialogs ausmacht. Dieses Problem ist mit der Änderung des Sprachmodus verbunden. Dadurch ist der Untertitler bzw. die Untertitlerin gezwungen, auf einen Teil der Aussage zu verzichten, damit die deutsche Untertitelungsversion innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit lesbar und verständlich ist. Hier folgt er/sie dem Prinzip der Relevanz, und mit einer Prise Kreativität ergibt sich eine vollständige Aussage, die es dem Zielpublikum ermöglicht, dem Gedankengang von Peppino zu folgen.

### 3.2.5. Annullierung

Nagel (2009) definiert die *Annullierung* (9) als die „radikalste Form der Textverkürzungsstrategien“ (Nagel 2009:70). Die Annullierung ist notwendig, um trotz Zeit- und Platzmangel die Lesbarkeit und Verständlichkeit der Untertitel zu bewahren und den Genuss des Filmes nicht zu verhindern. Die Anwendung dieser Strategie scheint sehr leicht zu sein, jedoch verlangt sie eine durchdachte Vorgehensweise seitens des Untertitlers bzw. der Untertitlerin. Das liegt daran, dass das Weglassen von Sätzen und Satzteilen nicht den extremen Eindruck geben sollten, dass wichtige Informationen bezüglich der Handlung oder des Charakters der Figuren fehlen (vgl. Nagel 2009:70). Diese Konsequenzen erkennt Chaume Varela (2004) auch: „Los espectadores pueden llegar a interpretar mal a un personaje al que, por falta de espacio y por la reiterada supresión de conectores, por ejemplo, se le atribuya en la traducción mayor agresividad de la que realmente tiene, etc.”<sup>45</sup> (Chaume 2004:138)

<sup>44</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Einmal gemacht findet man im Grunde genommen für alle Sachen, auch die schlimmsten, eine logische Rechtfertigung, eine Erklärung dafür, dass sie existieren. [eigene Übersetzung]

<sup>45</sup> „Aufgrund des Platzmangels und aufgrund einer wiederholten Weglassung von Konnektoren könnten die ZuschauerInnen eine Figur falsch interpretieren. Dieser könnte zum Beispiel durch die Übersetzung mehr Aggressivität zugeschrieben werden, als es der Realität entspricht, usw.“ [eigene Übersetzung]

Das folgende Beispiel ist aus dem italienischen Film von Paolo Virzì *Il capitale umano* (2013 – Filmdrama; deutscher Titel *Die süße Gier*). Dabei greift der Untertitler bzw. die Untertitlerin auf die Strategie der Annullierung zurück, um ein Problem zu lösen, das aufgrund des filmischen Mediums entsteht.

### Beispiel aus dem Film *Il capitale umano*

**Handlung:** Die Handlung spielt in der heutigen Zeit in Norditalien, nördlich von Mailand. Der Film beginnt mit einem Autounfall. Dabei wird ein Radfahrer von einem Geländewagen angefahren und schwer verletzt. Der Autofahrer begeht Fahrerflucht. Dieser Unfall verbindet zwei unterschiedliche Familien: einerseits die wohlhabende Familie Bernaschi mit dem Ehepaar Giovanni und Carla sowie ihrem Sohn Massimiliano, und andererseits die Familie Ossola mit dem erfolglosen Immobilienmakler Dino, seiner zweiten Frau Roberta und Serena, Dinos Tochter (vgl. [www.moviepilot.de](http://www.moviepilot.de)<sup>b</sup> zuletzt aktualisiert am 12.08.2016). Der Film ist in vier Kapitel unterteilt. In den ersten drei Kapiteln wird die Vorgeschichte und die Aufklärung des Unfalls jeweils aus der Perspektive einer der Figuren erzählt: zuerst aus der Sicht von Dino Ossola, dann von Carla Bernaschi und zum Schluss aus der Sicht von Serena Ossola. Alle drei Kapitel enden mit dem Galadinner in der Schule von Serena und Massimiliano, welche ein Paar sind. Das vierte und letzte Kapitel – das „Humankapital“ – zeigt wie die Situation sich nach dem Unfall für die Familien geändert hat (vgl. Höbel 2015).

**Szene:** Die Familien Bernaschi und Ossola sitzen gemeinsam am selben Tisch beim Galadinner an der Schule von Massimiliano und Serena. An diesem Abend wird dem Schüler mit dem besten Schulprojekt ein Preis verliehen. Zu den KandidatInnen gehört auch Massimiliano. Doch den Preis bekommt nicht er, sondern ein Kollege von ihm. Sein Vater Giovanni, der seinen Sohn nie lobt, ist wieder sehr enttäuscht. Massimiliano hält die Situation nicht aus, steht vom Tisch auf und geht. Seine Mutter Carla versucht ihn aufzuhalten. Genau in diesem Moment kommt ein Kellner und bietet Carla eine Portion Risotto an.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>  | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i> |
|-----------------------------------------|--------------------------------|
| Risotto piselli e cernia? <sup>46</sup> | Risotto mit Fisch?             |

**Tabelle 12:** Beispiel von Annullierung aus dem Film *Die süße Gier*

Das folgende Beispiel weist auf eine notwendige Annullierung eines Teils des Originaldialogs hin, die in Folge der zeitlichen und räumlichen Einschränkungen, die das Medium vorgibt, durchzuführen war. Im Originaltext wird Carla Risotto mit Erbsen und Zackenbarsch vom Kellner angeboten. Wie man sehen kann, ist aber in der deutschen Untertitelung nur die Rede von Risotto mit Fisch. Diese Entscheidung ist zu legitimieren, da Zackenbarsch ein hoch

<sup>46</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Risotto mit Erbsen und Zackenbarsch?“ [eigene Übersetzung]

geschätzter Speisefisch ist und man ihn häufig in den Mittelmeerländern und in den USA bekommen kann (www.fisch-gruber.at zuletzt aktualisiert am 07.08.2016). Das heißt, dass es für die ZuschauerInnen aus dem deutschsprachigen Raum nicht besonders wichtig ist, die Fischart zu erfahren, ausgerechnet den Zackenbarsch. Ein weiterer Grund liegt darin, dass die Version „Risotto mit Erbsen und Zackenbarsch“ für die wenige zur Verfügung stehende Zeit nicht geeignet ist. Der Einzeiler steht nämlich kurz vor einem Szenenwechsel. Der Untertitler bzw. die Untertitlerin<sup>47</sup> findet eine kreative Lösung, welche den Rhythmus nicht verlangsamt. Außerdem gibt sie den ZuschauerInnen nicht den Eindruck, zu wenig Zeit zum Lesen zu haben. Der Untertitler bzw. die Untertitlerin wählt den Oberbegriff „Fisch“, um gegenüber dem Ausgangstext loyal zu bleiben, aber von der Variante „Zackenbarsch“ abzuweichen. Diese hätte zu viel Platz im Untertitel eingenommen. Dafür aber lässt er/sie das Wort Erbsen aus. Die Entscheidung fällt leicht ein, da im Bild nur der Servierteller mit dem Risotto kurz zu sehen ist.

Im Folgenden ein Beispiel aus dem italienischen Film *La vita è bella*.

### Beispiel aus dem Film *La vita è bella*

**Szene:** Guido und sein Freund Ferruccio gehen auf den Straßen der Kleinstadt spazieren. Plötzlich sehen sie in der Ferne Dora mit einer Freundin. Guido möchte sie unbedingt begrüßen aber sieht wie der Beamte, mit dem Guido am vorigen Tag Schwierigkeiten gehabt hat, bei den Damen anhält. Guido möchte von ihm nicht gesehen werden und versteckt sich hinter seinem Freund. Er erklärt Ferruccio, dass dies der Typ sei, in dessen Hut er am vorigen Tag – in Gedanken versunken – sechs Eier hineingegeben habe. Der Beamte habe sich dann den Hut aufgesetzt, und die Eier seien auf seinem Kopf kaputt gegangen. Seit dem Moment habe der Beamte keine Sympathie für Guido.

| <i>Originaldialog (AS Italienisch)</i>                                                                           | <i>Untertitel (ZS Deutsch)</i>                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| -E che c'è?<br>-Fermo! Non ti muovere! Non ti muovere, Ferruccio!                                                | -Was ist?<br>-Nicht bewegen, Ferruccio!//              |
| -Quello lì con la macchina, lo vedi?<br><b>Quello è lo scemo delle uova, l'ufficiale comunale!</b> <sup>48</sup> | -Der Typ im Auto!<br><b>Das ist der mit den Eiern!</b> |

**Tabelle 13:** Beispiel von Annullierung aus dem Film *La vita è bella*

<sup>47</sup> Leider ist der Verfasserin der Name des Untertitlers bzw. der Untertitlerin nicht bekannt.

<sup>48</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Und was ist? Bleib stehen! Bewege dich nicht! Bewege dich nicht, Ferruccio! Der Typ dort im Auto, siehst du ihn? Das ist der blöde Kerl mit den Eiern, der *ufficiale comunale*!“ [eigene Übersetzung]

An diesem Beispiel erkennt man, wie die Änderung des Sprachmodus Probleme bereiten kann. Die Sprechgeschwindigkeit von Guido und Ferruccio ist sehr hoch. Außerdem kommt in dieser Textpassage das Problem der Übersetzung eines kulturspezifischen Elements vor. Weggelassen werden in der deutschen Version all jene Elemente, die keine Sinnträger bzw. nur Wiederholungen sind. Dabei wird die Frage von Guido „Quello lì con la macchina, lo vedi?“ mit dem direkteren Ausruf „Der Typ im Auto!“ ersetzt, und somit der Sinn wiedergegeben, ohne die Kohärenz mit dem Bild zu gefährden. Man sieht nämlich den Beamten in seinem Auto bei Dora und ihrer Freundin anhalten, um sie zu begrüßen. Die Auslassung betrifft aber auch die kulturspezifische Bezeichnung „Ufficiale comunale“. Dabei hat der Untertitler bzw. die Untertitlerin sich für keine Übernahme der Bezeichnung in die deutsche Version entschieden. Das wird von den ZuschauerInnen der Zielsprache nicht als fehlende Information wahrgenommen, denn der Fokus wird auf den Ausdruck „der Typ mit den Eiern“ verlegt. Der Ausdruck erinnert die ZuschauerInnen automatisch an die komische Szene zwischen Guido und dem Beamten am Anfang des Films. Gewährleistet wird hier die Kohärenz in der Auslassung der Bezeichnung im Text: Vom Anfang bis zum Ende des Films ist der Beamte immer der „Typ mit den Eiern“. Nicht zuletzt konnten daher die zweizeiligen Untertitel zwischen zwei naherückenden harten Schnitten eingefügt werden.

## 4. Interviews mit professionellen UntertitlerInnen

Zur Stütze ihrer Hypothese entschied sich die Verfasserin dafür, neben konkreten Beispielen aus Filmen auch Meinungen von professionellen UntertitlerInnen in Betracht zu ziehen. Die potenziellen InterviewpartnerInnen wurden per Mail kontaktiert. Auf Empfehlung hat die Verfasserin mehrere potenzielle UntertitlerInnen, die Mitglieder des *Untertitelforums* sind, per Rundmail erreichen können. Das Untertitelforum vereint professionelle UntertitlerInnen, die in mehreren Ländern, darunter Deutschland, Österreich und der Schweiz, mit unterschiedlichen Sprachkombinationen tätig sind. Das Untertitelforum wurde im Jahr 2011 gegründet. Heute hat es mehr als 140 Mitglieder und die Zahl wächst stetig. Seit 2014 ist das Untertitelforum Mitglied des Europäischen Verbands der audiovisuellen ÜbersetzerInnen (ATVE) (vgl. Günther zuletzt aktualisiert am 13.08.2016).

### 4.1. Fragenkatalog

Aus der oben angeführten Hypothese (siehe Abschnitt 1.3.) wurde der Fragenkatalog abgeleitet. Es handelt sich um insgesamt 21 Fragen, die in fünf Kategorien unterteilt wurden. In den ersten acht Fragen erkundigt sich die Verfasserin nach der Ausbildung und beruflichen Tätigkeit der UntertitlerInnen. In der zweiten Kategorie werden zwei Fragen bezüglich der Definition von interlingualer Untertitelung gestellt. Diese sind von zwei weiteren Fragen bezüglich der spezifischen Probleme dieser Sonderform der Übersetzung begleitet. Da die Verfasserin Interesse an praktischen Vorfällen bei der Ausübung der Tätigkeit hat, hat sie dafür vier Fragen formuliert, in denen sie sich nach spannenden Beispielen von untertitelungsrelevanten Problemen erkundigt, und wie die UntertitlerInnen mit ihnen umgegangen sind. In der letzten Kategorie wird nach der persönlichen Ansicht der InterviewpartnerInnen bezüglich der interlingualen Untertitelung gefragt. Dabei werden Zitate von Kersten (2013:121f.), Gottlieb (2008:211) und Baker/Lambourne (1982:7)<sup>49</sup> als Diskussionspunkte verwendet. Die Verfasserin möchte, dass die InterviewpartnerInnen zu den jeweiligen Aussagen Stellung nehmen.

Durchgeführt wurden die Interviews schriftlich: Der Fragenkatalog wurde den potenziellen InterviewpartnerInnen am 3. Juni per Mail zugeschickt und die ausgefüllten Fragenkataloge kamen im Zeitraum zwischen Mitte Juni und Anfang Juli ebenfalls per Mail zurück.

Im Kapitel 7 sind die Fragenkataloge angeführt.

---

<sup>49</sup> Zitiert nach Luyken 1991:41.



## 4.2. InterviewpartnerInnen

Die Verfasserin bekam die ausgefüllten Fragenkataloge von insgesamt sechs InterviewpartnerInnen, die sich trotz vieler Arbeit freiwillig dafür zur Verfügung stellten. Wie bereits erwähnt, sind alle sechs InterviewpartnerInnen Mitglieder des *Untertitelforums*. Das heißt, dass sie ihren Beruf professionell ausüben. Im Folgenden werden ihre Ausbildungs- und Berufsprofile beschrieben.

**Dietlinde B. DuPlessis** wohnt in Tucson, Arizona (USA) und hat nach dem Abitur an der Universität Hildesheim studiert. Sie schloss ihr Studium als Dipl-Fachübersetzerin 1996 ab. Danach war sie 19 Jahre lang in der Unternehmenskommunikation tätig. Seit einem halben Jahr arbeitet sie als freiberufliche Untertitlerin. Sie arbeitet meist in der intralingualen Untertitelung (Deutsch-Deutsch), in geringerem Umfang fertigt sie interlinguale Untertitel für Kurzfilme (Englisch-Deutsch) an. Künftig hat sie vor, mit den Sprachkombinationen Spanisch-Englisch und Spanisch-Deutsch zu arbeiten (vgl. DuPlessis, Seite 105).

In ihrem Alltag arbeitet sie alleine. Was die Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin betrifft, hält sie den Kontakt per E-Mail. Auf die Frage, ob es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen gibt, hat sie diese verneint (vgl. DuPlessis, Seite 105).

**Birgit Roberts** wohnt in Gilching, Deutschland. Sie schloss das Magisterstudium in Amerikanistik, Anglistik und Buchwesen an der Universität Mainz ab. Nach dem Studienabschluss legte sie die Übersetzerprüfung am Institute of Linguists ab. Außerdem machte sie eine Ausbildung zur Untertitlerin am Sprachen- und Dolmetscher-Institut (SDI) in München. Als Übersetzerin war sie bereits in London tätig. Danach arbeitete sie bei einem Verlag als Assistentin für Übersetzungsaufgaben in die deutsche Sprache. Seit gut fünf Jahren ist sie als freiberufliche Untertitlerin tätig. Dabei arbeitet sie mit der Sprachkombination Englisch-Deutsch und umgekehrt, wobei sie sich für das Korrekturlesen allerdings auf eine englische Muttersprachlerin stützt (vgl. Roberts, Seite 108).

In ihrem Alltag arbeitet sie alleine. Nur wenn notwendig arbeitet sie im Team mit ihrer muttersprachlichen Korrekturleserin. Was die Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin betrifft, erfolgt diese meist nur bei Auftragserteilung und zum Schluss, wenn es sich um ein Postproduktionshaus handelt. Arbeitet sie mit einem direkten Kunden bzw. mit einer direkten Kundin findet die Kommunikation häufiger statt. Das liegt manchmal daran, dass die KundInnen Anmerkungen machen, oder dass Änderungen notwendig sind. Auf die Frage, ob es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen gibt, schreibt sie, dass das bei DirektkundInnen oft der Fall ist (vgl. Roberts, Seite 107) und fügt außerdem hinzu: „Je weniger der Kunde vom Untertiteln und der Sprache versteht, umso heftiger die Diskussionen.“ (Roberts, Seite 108)

**Cosima Ertl** wohnt in der Hauptstadt Deutschlands, Berlin. Nach dem Abitur schloss sie das Magisterstudium in Englischer Literatur und Linguistik im Jahr 2003 an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen ab. Danach folgte das Diplomstudium in Übersetzungswissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, welches sie 2006 abschloss. Zu ihren zahlreichen Berufserfahrungen zählen die Praktika als Übersetzerin bei Text & Sprache GmbH in Kempen und bei ASCO International Translations in Dortmund, sowie das Praktikum als Übersetzerin und Untertitlerin bei Voice & Script International Ltd. in Berlin. Außerdem arbeitete sie als festangestellte Untertitlerin, Übersetzerin und Regisseurin bei Sprachaufnahmen bei VSI Berlin GmbH, Berlin, Deutschland (ehem. Voice & Script International Ltd.). Seit 2011 ist sie als Übersetzerin, Untertitlerin und Synchronsprecherin selbstständig mit zwei kurzen Unterbrechungen in Folge eines befristeten Vertrags als Übersetzerin mit Aeria Games Europe GmbH (Berlin) und als Übersetzerin und Untertitlerin mit Eurotape Media Services GmbH (Berlin). Insgesamt ist sie seit etwa 9 Jahren im Bereich der Untertitelung tätig. Sie arbeitet hauptsächlich mit der Sprachkombination Englisch-Deutsch und dazu noch intralingual mit Deutsch-Deutsch bei der Erstellung von Gehörlosenuntertiteln (vgl. Ertl, Seite 112).

Sie arbeitet fast ausschließlich alleine. Gelegentlich ergibt sich die Möglichkeit, dass sie bei der Erstellung von Untertiteln für TV-Serien im Team mit anderen freiberuflichen Kolleginnen arbeitet. Diese sind aber nicht in Berlin ansässig. Außerdem kann sie davon profitieren, dass sie das Büro mit einer Kollegin teilt und deswegen können sie sich ab und zu mit Problemen der Übersetzung auseinandersetzen und gegenseitig Empfehlungen geben (vgl. Ertl, Seite 112f.).

Was die Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin betrifft, erfolgt diese bei Agenturen meist nur in Form der Anfrage. Dabei werden der Preis der Leistung und Lieferfristen verhandelt. Rückfragen gibt es in etwa 30-50% der Fälle. Dabei geht es um Formalia wie Framerate oder Leerzeichen vor Dialogstrichen. Ganz selten erfolgt die Kommunikation aufgrund von Übersetzungswünschen. Auf jeden Fall wird hauptsächlich per E-Mail und selten per Telefon kommuniziert. Anders ist es bei direkten KundInnen. Diese sind normalerweise unerfahrener als die Agenturen und dafür muss intensiver kommuniziert werden, was auch mehr Zeit erfordert. Hier spielt die Untertitlerin die Rolle der Expertin im Vergleich zu den KundInnen mit ihrer Unerfahrenheit. Auf diese Weise müssen grundsätzliche Fragen vorab immer geklärt werden, darunter Dauer der Untertitelung, was eine schöne Untertitelung ist, usw. Dabei wird häufiger per Telefon kommuniziert (vgl. Ertl, Seite 113).

Über Übersetzungsentscheidungen wird ihrer Erfahrung nach mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin selten kommuniziert. Manchmal kommen Mitteilungen von den Agenturen, wenn der Kunde bzw. die Kundin beispielsweise keine Kraftausdrücke in der Untertitelung haben möchte. Demzufolge muss geklärt werden, welche Flüche gerade noch akzeptiert werden. Nicht sehr üblich ist seitens der KundInnen die Lieferung von Glossaren, die bei der

Erstellung von Untertiteln verwendet werden sollen. Falls dies aber der Fall ist, können Fragen auftauchen, sobald der Untertitler bzw. die Untertitlerin merkt, dass das Glossar fehlerhaft oder unlogisch ist. Falls schwierige Entscheidungen getroffen wurden, teilt sie diese in den meisten Fällen in der Liefermail mit. Andernfalls hinterlässt sie eine Anmerkung über die Kommentar-Funktion des Untertitelungsprogramms EZTitles. Diese Alternative ist aber nur möglich, wenn die EZTitles-UserInnen mit dem Programm bereits gut umgehen können. Dabei bietet sie dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin an, es anders zu machen, wenn er/sie es wünscht (vgl. Ertl, Seite 113).

**Katrin Pieper** wohnt in Coimbra, Portugal. Sie hat Translatologie an der Universität Leipzig studiert. Nach dem Studienabschluss arbeitete sie in der Redaktion bei der digim 35 GmbH in Halle an der Saale, Deutschland. Dort war sie für die Untertitelung und die Organisation von Untertitelungen für DVDs zuständig. Danach arbeitete sie als Projektmanagerin bei der internationalen Synchronisations- und Untertitelungsfirma VSI Berlin GmbH in Berlin. Trotz eines unbefristeten Vertrags als Projektmanagerin entschied sie sich nach Coimbra umzuziehen und sich auf das Abenteuer einzulassen (vgl. Pieper, Seite 117; siehe auch Frage 16, Seite 119). Dort arbeitet sie als freiberufliche Übersetzerin und Untertitlerin. Außerdem ist sie Deutschlehrerin an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Coimbra und schreibt gerade auch ihre Doktorarbeit, womit sie sich zurzeit hauptsächlich beschäftigt. Insgesamt ist sie seit zirka 10 Jahren im Untertitelungsbereich tätig. Sie arbeitet in und aus den folgenden Sprachen: Deutsch, Portugiesisch, Spanisch und in wenigem Maße Englisch (vgl. Pieper, Seite 117).

In ihrem Alltag arbeitet sie sowohl alleine als auch im Team, da sie ein Büro mit mehreren ÜbersetzerkollegInnen zeitweise teilt. Was die Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin betrifft, meint sie, dass diese natürlich dazu gehört. Es ist klar, dass die Zusammenarbeit je nach Kunde bzw. Kundin anders funktioniert: manchmal besser und manchmal schlechter. Bis jetzt hat sie aber immer nur positive Erfahrungen gemacht. Die Zusammenarbeit mit den ProjektmanagerInnen der Untertitelungsagenturen läuft freundlich und in der Regel machen diese ihre Arbeit gut. Selbstverständlich muss sie auf Details bezüglich des Films hinweisen, denn man kann sicher nicht erwarten, dass die Untertitelungsagenturen sich selbst jeden Film sorgfältig Minute für Minute ansehen. Auf dem Fragebogen führt sie in diesem Zusammenhang auch ein Beispiel an. Letzthin ist es ihr passiert, dass sie das Timing – das Setzen von Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel – bei einer Filmdatei bereits gemacht hatte, als der Endkunde ihr eine neue Schnitfassung lieferte. Demzufolge musste alles wieder umgetimt werden. Das war aber der Agentur nicht bewusst, weil der Kunde ihr nur gesagt hatte, dass der Ton bei der zweitgelieferten Version des Films verbessert worden wäre. Bei dieser Sache unterstützte sie die Agentur, die sich um die Verhandlung mit dem Endkunden kümmerte und ihr korrekterweise die zusätzlichen Stunden bezahlte (vgl. Pieper, Seite 117f.).

Über Übersetzungsentscheidungen wird ihrer Erfahrung nach mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin selten kommuniziert. Je nach Film bzw. Material kommt es zu mehr oder weniger Rückfragen. Tendenziell kommt es bei Dokumentarfilmen zu speziellen Themen, sowie bei Theaterübertitelung zwischendurch häufiger zur Klärung bestimmter Einzelheiten. Was sie auch in der Regel macht, ist Anmerkungen im Liefermail zu schreiben. Dabei begründet sie die vorgenommenen Übersetzungsentscheidungen und zeigt dadurch ihre ExpertInnenrolle. Sie lässt die Option für Änderungen offen, falls es von den KundInnen gewünscht wird (vgl. Pieper, Seite 118).

**Jérôme Serre** wohnt in Berlin. Er hat Germanistik in Bordeaux studiert, und nach mehrjähriger Pause schloss er ein Masterstudium in Filmuntertitelung und Dubbing an der Universität Nizza ab. Seit fast 9 Jahren ist er als Filmuntertitler und Filmübersetzer tätig. Seine Sprachkombination ist Deutsch-Französisch. In seinem Berufsalltag arbeitet er fast immer alleine (vgl. Serre, Seite 121). Was die Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin betrifft, meint er, dass es immer wieder vorkommt, „dass man beim Übersetzungsprozess sich mit dem Postproduktionslabor, mit dem Regisseur, mit einem Produzenten austauschen kann.“ (Serre, Seite 121) Je nach Fall kann der Austausch mehr oder weniger intensiv sein. Er ist aber davon überzeugt, dass „viel Austausch [...] für alle Interessenten wünschenswert [ist].“ (Serre, Seite 121) Die Zusendung des Arbeitsmaterials (Dialogbuch, Pflichtenheft) erfolgt hauptsächlich per E-Mail und seltener per Post. Hingegen werden die zu untertitelnden Videos meistens auf einem firmeninternen Server zur Verfügung gestellt bzw. über die Plattform „Wetransfer“ hochgeladen. Telefongespräche kommen selten vor (vgl. Serre, Seite 121f.).

Über Übersetzungsentscheidungen wird seiner Erfahrung nach je nach AuftraggeberIn unterschiedlich kommuniziert. Seiner Ansicht nach erleichtert ein reger Austausch die Arbeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin, und außerdem steigt auch die Zufriedenheit mit der geleisteten Arbeit. Ein solcher Austausch ist für ihn gerade in dieser Branche von großer Bedeutung aufgrund der vielen Bausteine, die im Laufe der Erstellung der Untertitelung, ineinanderpassen müssen (vgl. Serre, Seite 122). Das macht diese Tätigkeit „viel anspruchsvoller als es auf dem ersten Anblick erscheinen mag.“ (Serre, Seite 122) (siehe auch Abschnitt 2.3.)

**Veronika Sandkühler** wohnt in Berlin. Sie hat Übersetzen und Dolmetschen an der Universität Heidelberg und an der Humboldt-Universität in Berlin studiert. Sie schloss das Studium als Dipl.-Dolmetscherin ab. Nach dem Studium begann sie als freiberufliche Übersetzerin und Dolmetscherin zu arbeiten. Heutzutage beschäftigt sie sich mit der Untertitelung. Als freiberufliche Dolmetscherin, Übersetzerin und Untertitlerin ist sie insgesamt seit zirka 17 Jahren tätig und arbeitet in und aus unterschiedlichen Sprachen: Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch und Russisch (vgl. Sandkühler, Seite 129f.).

In ihrem Berufsalltag arbeitet sie meistens alleine. Was die Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin betrifft, ist diese intensiver, wenn technische und inhaltliche Probleme vorkommen. Ansonsten limitiert sich die Kommunikation ausschließlich auf die Auftragsabwicklung (vgl. Sandkühler, Seite 130).

Über Übersetzungsentscheidungen wird vielmehr bei der Abnahme gesprochen bzw. diskutiert. Es kann zu Rückfragen jeglicher Art, sowie zu Änderungswünschen seitens des Auftraggebers bzw. der Auftraggeberin kommen (vgl. Sandkühler, Seite 130).

### **4.3. Analyse und Zusammenfassung**

Nachdem die Profile der InterviewpartnerInnen anhand der Informationen aus den Fragen 1-8 beschrieben wurden, scheint es hier geboten, die relevanten Informationen der weiteren gestellten Fragen durchzugehen, und daraus das Fazit zu ziehen.

Bei der **Frage 9** wurden die InterviewpartnerInnen gefragt, welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten für seinen/ihren Beruf am wichtigsten sind. Alle waren sich darüber einig, dass man unbedingt hervorragende sprachliche und landeskundliche Kenntnisse beider Arbeitssprachen besitzen sollte. Dazu schreibt Birgit Roberts: „Gesprochene Sprache so gut beherrschen, wie man es nur lernt, wenn man in einem Land lebt, in dem die Sprache gesprochen wird [...]“ (Roberts, Seite 109) Wie andere InterviewpartnerInnen weist sie darauf hin, dass die Übersetzung so natürlich und wenig gekünstelt klingen sollte wie der Originaldialog. Außerdem ist Allgemeinwissen gefragt, sowie technische Fertigkeiten, damit die Untertitelung ästhetisch und lesefreundlich wirkt (vgl. Roberts, Seite 109) (siehe Abschnitt 3.3.). Weiteres sind Geduld und Sensibilität für die Recherche erforderlich: „Die Themen sind natürlich sehr vielfältig und wenn man über das Fachwissen nicht verfügt, MUSS man sich natürlich bei Fachleuten erkundigen oder im Internet manchmal stundenlang suchen.“ (Serre, Seite 122) Das ist Teil des professionellen Profils eines Untertitlers bzw. einer Untertitlerin, der/die mit höchster Genauigkeit und Sorgfalt die Untertitelung anfertigt. Nur Dietlinde DuPlessis weist explizit auf die Übersetzungskompetenz hin (vgl. DuPlessis, Seite 106), welche die anderen InterviewpartnerInnen nicht erwähnen, als würden sie diese Kompetenz als selbstverständlich voraussetzen.

Hervorzuheben ist die Antwort von Serre, in der er den „Erfindungsgeist“ (Serre, Seite 122) zu den wichtigsten Fähigkeiten zählt, um mit Problemen erfolgreich umzugehen, die aufgrund der durch das Medium vorgegebenen Einschränkungen noch schwieriger als sonst zu lösen sind. Interessant ist, dass Serre einerseits vom „ständigem Jonglieren mit den Wörtern“ (Serre, Seite 122) spricht, und Sandkühler andererseits von Kompromissbereitschaft spricht, denn wie sie schreibt „[passt] die beste und schönste Übersetzung eines Dialogs meistens nicht in den Untertitel [...]“ (Sandkühler, Seite 130) (siehe Kapitel 3)

Bei der **Frage 10** „Was finden Sie in der Ausübung Ihrer Profession am Schwierigsten“ weisen Serre und Pieper darauf hin, dass die UntertitlerInnen – wie bei anderen Übersetzungstätigkeiten – mit unmöglichen Abgabefristen arbeiten müssen (vgl. Serre, Seite 122; vgl. Pieper, Seite 118). Dazu räumt Serre ein,

[...] ist dann die Entscheidung des Filmübersetzers, ob er den Auftrag annimmt oder nicht. Man hat natürlich immer die Möglichkeit, um ein etwas lockereres Zeitfenster zu bitten. Neulich habe ich eine Postproduktionsfirma klipp und klar gesagt, dass ich den in Auftrag gegebenen Film innerhalb des geplanten Zeitraums nicht übersetzen konnte. Das Spotting (= die Untertitelung) war zwar schon vorhanden, da der Film schon im Vorfeld im Englischen untertitelt wurde, aber der Film war sehr gesprächslästig. Nach Rücksprache mit dem Auftraggeber ist es mir letztendlich gelungen, eine Woche mehr als geplant zur Verfügung zu haben. (Serre, Seite 122f.)

Ein weiteres Problem, das in den Interviews oft erwähnt wird, ist die Nicht-Anerkennung der anstrengenden Leistung der UntertitlerInnen: Personen, die keine Ahnung davon haben, was Untertiteln wirklich heißt, nehmen die Tätigkeit wenig ernst (vgl. Ertl, Seite 113). Daher müssen die UntertitlerInnen die KundInnen davon überzeugen, wie anstrengend die Leistung ist, und dass dafür eine faire Bezahlung zu erwarten sei. Pieper spricht von „Qualität ist Zeit ist Geld“ (Pieper, Seite 118), dem kann die Verfasserin nur zustimmen. Pieper und Ertl weisen auch auf das Preisdumping und auf das unprofessionelle Untertiteln der Fansubber hin, was ihr professionelles Berufsbild nur schädigen kann und glauben lässt, dass jeder in der Lage sei zu untertiteln (vgl. Pieper, Seite 118; vgl. Ertl, Seite 113).

Seinerseits behauptet Serre, dass es schwierig sei, die Konzentration beim Untertitelungsprozess immer hochzuhalten.

[...] man sitzt ja meistens den ganzen Tag vorm PC und der Rücken leidet, der Kopf, die Arme und Finger. Dieser Punkt wird vielleicht nicht oft erwähnt, aber der physische Aspekt sollte berücksichtigt werden. Es kann sein, dass man sich einen sogenannten „tennis elbow“ zuzieht, wenn man wochenlang arbeitet. Die Muskeln und Bänder sind in ständiger Anspannung. Dies kann die Arbeitseffizienz beeinträchtigen, wenn man dem nicht vorbeugt. (Serre, Seite 123)

Deshalb kann man die stressige und belastende Arbeitssituation, mit der UntertitlerInnen zurechtkommen müssen, mit einer Verhinderung der Anwendung von Kreativität verbinden. Je müder und unkonzentrierter man ist, desto schwieriger ist es, auf Kreativität erfolgreich zurückzugreifen.

Sandkühler ist die einzige unter den InterviewpartnerInnen, die diese Frage anders interpretiert hat. Dabei sieht sie die größte Herausforderung der Untertitelung in den räumlichen und zeitlichen Beschränkungen (vgl. Sandkühler, Seite 130).

Bezüglich der Kategorie „Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung“ wollte die Verfasserin erfahren, ob es spezielle Strategien gibt, welche die InterviewpartnerInnen anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen (**Frage 11**). Alle InterviewpartnerInnen sind der Meinung, dass beim Untertitelungsprozess verkürzt werden muss. Wie sie mit der

Verkürzung umgehen, hängt natürlich von Fall zu Fall ab. Man versucht, sich auf die wichtigsten Informationen zu konzentrieren (Prinzip der Relevanz). Serre räumt zwar ein, dass „Orts- und Zeitangaben, die aus dem Mund eines Schauspielers zu hören sind, [...] kondensiert oder gar weggelassen werden [können], wenn über den Bildkanal eine entsprechende Information zu sehen ist.“ (Serre, Seite 123). Diesbezüglich führt er folgendes Beispiel an. Eine Figur ruft plötzlich aus: „Oh mein Gott, es ist schon um 21 Uhr. Ich muss schnell los.“ Zur gleichen Zeit wird eine Wanduhr gezeigt. Obwohl die verbale Information ein sinntragendes Element für die Handlung darstellt, kann sie trotzdem ausgelassen und vom Zielpublikum durch den visuellen Kanal rezipiert werden. Das nennt man „intersemiotische Redundanz“ (vgl. Serre, Seite 123). Ausgelassen werden können Füllwörter wie „und“ und „aber“ am Satzanfang, Wiederholungen, Interjektionen. Man sollte trotzdem sorgfältig mit dieser Strategie umgehen, um den Feedback-Effekt zu verringern (vgl. Roberts, Seite 109). Roberts schreibt dazu: „[I]ch lasse das stehen, was man auch am besten hört [...] Englisch verstehen viele ja relativ gut und sind konsterniert, wenn etwas fehlt.“ (Roberts, Seite 109) Roberts führt auch ein Beispiel von extremer Textverkürzung an: Sie hat neulich den Ausdruck „You should have done that a long time ago.“ mit „endlich“ übersetzt und hat erklärt, dass sie dadurch den Sinn der ausgangssprachlichen Aussage in der kürzesten Version wiedergegeben hat (vgl. Roberts, Seite 109). Dabei handelt es sich ohne Zweifel um ein gutes Beispiel für kreatives Umgehen mit den filminhärenten Einschränkungen. Zu den möglichen Strategien erwähnt Serre die Paraphrase, bei der der Satz anders und teilweise neu formuliert wird, ohne den Sinn des ausgangssprachlichen Ausdrucks zu verfälschen (vgl. Serre, Seite 124).

Serre ist der einzige unter den InterviewpartnerInnen, der die Herausforderung der Übersetzung von Dialekten, Idiolekten und Soziolekten explizit anspricht (vgl. Serre, Seite 124). Diesbezüglich führt er ein Beispiel aus einem seiner Aufträge an. Damals musste die französische Fassung zum deutschen Film *Fack Ju Göhte* anfertigt werden. Im Laufe des ganzen Films ist man mit einer typischen Art von Soziolekt konfrontiert, wie er unter den Jugendlichen gesprochen wird. Dabei werden Anglizismen („Yolo“), sowie ungewöhnliche Wörter wie das Verb „verkackeiern“ verwendet, die manchen Personen natürlich nicht bekannt sind. Zu vermeiden war beim Wechsel des Sprachmodus die Neutralisierung des Soziolektes, da dieser zur Charakterisierung der Figuren beiträgt. Auf der Suche nach einer Lösung hat er in den französischen Vororten Ausdrücke gefunden, die seiner Meinung nach teilweise am besten geeignet waren, das Gesprochene so treffend wie möglich wiederzugeben, ohne die Funktion des Soziolektes im Film zu beeinträchtigen (vgl. Serre, Seite 124.). Diesbezüglich schreibt er:

Wobei man immer ganz genau wissen muss, was noch aktuell ist und was nicht mehr aktuell ist. Die Sprache ist wie ein Lebewesen, ändert sich, erneuert sich, neue Kreationen werden zu Modewörtern, und Modewörter, die erst vor einigen Jahren kreiert wurden, werden schneller als man denkt hinfällig. (Serre, Seite 124)

Ertl beschreibt ihren Ansatz bei Übersetzungsproblemen:

Die wichtigste Strategie beim Übersetzen ist meines Erachtens, sich erst zu fragen, was in der Ausgangssprache gemeint ist, und sich dann eingehend zu überlegen, wie man diesen Gedanken/diese Idee/diese Empfindung in der Zielsprache ausdrücken würde. Es geht beim Übersetzen ja nicht darum, Wörter in eine andere Sprache zu übertragen, sondern Konzepte. Darum sagt man z. B. für „sick bastard“ nicht „kranker Bastard“, sondern „krankes Schwein“. Nur so kann man die Heftigkeit des [englischen] Ausdrucks angemessen abbilden. (Ertl, Seite 114)

Das obige Zitat ist ein gutes Beispiel dafür, wie man mit einem Kraftausdruck umgehen kann. Man sucht nicht die Eins-zu-Eins-Entsprechung in der Zielsprache. Man überlegt, wie man die gleiche Heftigkeit in der Zielsprache wiedergeben könnte, denn es werden durch Kraftausdrücke auch Emotionen bzw. Einstellungen geäußert. Daher sollte beachtet werden, dass die zielsprachliche Version nicht zu gekünstelt klingt und nicht zu gezwungen wirkt (siehe Abschnitt 3.1.3.).

Zuletzt spricht Serre die Schwierigkeiten an, welche Schnitte und Szenenwechsel eines Films bei der Erstellung der Untertitel bereiten können. Diese können die UntertitlerInnen „zum Verzweifeln bringen oder gar ‘in den Wahnsinn’ treiben“ (Serre, Seite 124). Wie er schreibt, tragen Schnitte zum Rhythmus des Films bei und diesen muss man natürlich berücksichtigen (vgl. Serre, Seite 124). „Es gibt immer einen Grund, weshalb der Regisseur einen Schnitt an einer bestimmten Stelle gesetzt hat.“ (Serre, Seite 124) Wenn dann der Auftraggeber absolut gegen über Schnitte geführte Untertitel ist, fällt es dem Untertitler bzw. der Untertitlerin zu, es so lange auszuprobieren, bis eine wertvolle, nützliche Lösung gefunden wird. Dabei scheint einerseits das Ausprobieren mit dem Spotting und andererseits das kreative Jonglieren mit den Wörtern das sinnvolle Lösungsmittel (vgl. Serre, Seite 124).

Auf die **Frage 12**: „Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick ‘unübersetzbar’ scheint?“ wurden unterschiedliche Antworten gegeben. Pieper und DuPlessis sprechen von Weglassen. Ansonsten kann man versuchen, den Begriff zu erklären oder ein Hyperonym zu verwenden. Auf diese Strategien kann man vor allem bei der Übersetzung von Begriffen zurückgreifen, in denen die Ausgangskultur stark präsent ist und diese unübersetzbar scheinen (vgl. DuPlessis, Seite 106; vgl. Pieper, Seite 119). In diesem Zusammenhang erwähnt Sandkühler zwei weitere Strategien: „Ich suche ein funktionales Äquivalent oder übernehme den Begriff in Anführungszeichen aus der Originalsprache. Nach meiner Erfahrung gibt es meistens irgendwo im Film eine Möglichkeit, den Begriff einzuführen oder zu ‘erklären’.“ (Sandkühler, Seite 131)

Ertl verbindet den Begriff „unübersetzbar“ mit Wortspielen. Dabei schreibt sie aber, dass es immer eine Möglichkeit gibt, diese „rauszuübersetzen“ (Ertl, Seite 114). Es kommt vor, dass Elemente wie Wortspiele zunächst „unübersetzbar“ scheinen, weil keine direkte Entsprechung in der Zielsprache vorhanden ist. Wenn man aber die Funktion des Wortspiels vor Augen hat und den gleichen Effekt in der Zielsprache hervorrufen möchte, findet man durch mehr oder weniger langes Nachdenken die bestpassende Lösung dafür. Eine Alternative, um aus dem



Labyrinth zu kommen ist für Ertl das Brainstorming mit den ArbeitskollegInnen. Daraus können immer wieder schöne Lösungen entstehen (vgl. Ertl, Seite 114). Derselbe Ansatz gilt auch wenn man erfundene Wörter übersetzen muss. Ertl führt in diesem Zusammenhang das folgende Beispiel an:

Ein gutes Beispiel ist ein Wort aus einer Comicverfilmung, die ich mal untertitelt habe. Hier war von dem „drainer“ die Rede, einem Apparat, der den Superhelden ihre Kräfte entzogen hat. Den „Absauger“ oder so etwas kann man das natürlich nicht nennen, darum habe ich die Maschine den „Neutralisator“ genannt. (Ertl, Seite 114).

Wie Ertl auch bei der **Frage 13** erklärt, versucht sie bei diesem scheinbar unüberwindbaren Problem zu einer angemessenen Lösung zu kommen. Erschwert ist hier die Aufgabe, wenn der Apparat im Bild zu sehen ist. Was tun? Sie überlegt, welche Funktion diesen Apparat hat. Dabei kommt Kreativität ins Spiel, um ein Wort zu schaffen, das vom Zielpublikum auch verstanden wird. Ihrer Meinung nach „ist es extrem hilfreich, wenn man es schafft, das englische Wort für ein paar Minuten wirklich völlig zu vergessen“ (Ertl, Seite 114) und dadurch für Alternativen offen zu sein.

Sandkühler behauptet, dass es häufig vorkommt, dass sie frei, also kreativ übersetzen muss, „um den Sinn einer Passage zu vermitteln, die in ihrer Ausführlichkeit oder Komplexität nicht in die Untertitel passt.“ (Sandkühler, Seite 131)

Roberts sagt explizit, dass man manchmal selbst einen Witz erfinden muss, damit die ZuschauerInnen der Zielsprache an den Stellen lachen, wo es im Originaldialog vorgesehen ist (vgl. Roberts, Seite 110) (siehe Abschnitt 3.1.2.). Ihr gelingt es beispielsweise, einen Witz zu retten, indem sie kreativ übersetzt. In der deutschen Originalversion sagt eine Figur: „Er ist verreckt“. Dabei wird ein erwünschtes Missverständnis unter den Anwesenden im Film ausgelöst: Jemand missversteht, dass die Figur sich auf eine Person bezieht. Gemeint war aber ein Gerät (vgl. Roberts, Seite 110). Das Problem ist hier, dass dieses Missverständnis auch in der Zielsprache Englisch wiedergegeben werden sollte, um eine ähnliche Reaktion auszulösen (siehe Abschnitt 3.1.2.). In diesem Fall wandte Roberts ihre Kreativität an, vermied den Pronomen „it“ und kam zur folgenden passenden Lösung: „The bugger died.“ Diese Entscheidung wird legitimiert, indem „bugger“ sowohl ein Ding als auch eine Person sein kann und zum gewünschten Missverständnis auch in der Zielsprache führen kann (vgl. Roberts, Seite 110). Außerdem schreibt Roberts: „Freies Untertiteln ist an der Tagesordnung, weil es immer wieder Stellen gibt, die einfach nicht anders bewältigt werden können.“ (Roberts, Frage 15, Seite 110) Daraus kann man ableiten, dass sie sich auf das kreative Handeln bei der Überwindung von Problemen bezieht, welche aufgrund der räumlichen, zeitlichen Einschränkungen, sowie aufgrund der polysemiotischen Natur des Films noch schwieriger darstellen. Dies wird von Pieper nochmal unter der **Frage 14** bestätigt. Sie schreibt: „Normalerweise geht man nicht weiter als nötig vom Ausgangstext weg. Beim Untertiteln muss man ja freier formulieren, weil der Inhalt in begrenzter Zeichenzahl

wiedergegeben werden muss.“ (Pieper, Seite 119) Ein weiteres konkretes Beispiel wird von Serre angeführt. Es geht um seine anspruchsvolle Aufgabe, eine Dialogpassage des Films von Jakob Lass *Tiger Girl* (Kinostart 2017) ins Französische zu untertiteln. In der Szene befinden sich am Tempelhofer Feld (am ehemaligen Berliner Flughafen Tempelhof) die zwei Hauptdarstellerinnen Vanilla und Tiger Girl. Vanilla hat einen Einbruch geplant aber davon weiß ihre Freundin Tiger nichts. Vanilla hat sie nur gebeten, eine Strickleiter zum Treffpunkt mitzubringen (vgl. Serre, Seite 125). Hier die Textpassage und die Untertitelung dazu.

| <i>Originaldialog (AS Deutsch)</i>                                        | <i>Untertitel (ZS Französisch)</i>                                      |
|---------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| TIGER:<br>Ey, sag mal, was hast du denn jetzt vor?                        | TIGER:<br>Hé, qu'est-ce que tu fais?                                    |
| VANILLA:<br>Warum hast du eigentlich diese... komische Jacke an?          | VANILLA:<br>Pourquoi as-tu<br>cette veste bizarre sur le dos?           |
| TIGER:<br>Du hast doch gesagt, ich soll 'ne <b>Strickjacke</b> anziehen.  | TIGER:<br>Tu m'as demandé de porter un <b>cardigan</b> .                |
| VANILLA:<br>Ich hab gesagt, du sollst 'ne <b>Strickleiter</b> mitbringen. | VANILLA:<br>Je t'ai dit d'apporter <b>corde et gants</b> .              |
| TIGER:<br>Strickleiter? Scheiße, hab jetzt nicht dabei.                   | TIGER:<br>Corde et gants?<br>Merde, j'ai pas ça avec moi. <sup>50</sup> |

**Tabelle 14:** Beispiel von Konformierung aus dem Film *Tiger Girl* (Serre, Seite 125f.)

Das von Serre gelieferte Beispiel ist ein perfektes Beispiel zur Bestätigung der Hypothese der Verfasserin.

Es geht um ein Wortspiel, das zu einem Missverständnis führt, und dadurch entsteht eine amüsante Szene. Außerdem verschlimmert sich das Problem, da man mit medienspezifischen Einschränkungen umgehen, sowie dem Rhythmus des Films Rechnung tragen muss und nicht zuletzt, da man auf die über den Bildkanal vermittelten Informationen Rücksicht nehmen muss (siehe Abschnitt 3.1.2.). Vor diesem Problem stehend greift der Untertitler auf sein

<sup>50</sup> Wortwörtlich übersetzt heißt es: „Hey, was hast du vor? Warum hast du eigentlich diese komische Jacke auf der Schulter? Du hast mich gebeten, eine Strickjacke anzuziehen. Ich habe dir gesagt, du sollst Seil und Handschuhe mitbringen. Seil und Handschuhe? Scheiße, hab das nicht dabei.“ [eigene Übersetzung]

Sprachwissen zurück und wendet seine Kreativität an, um die Komik der Situation wiederzugeben. Analysiert man das ausgangssprachliche Wortspiel, beruht dieses auf textinternen Elementen, das heißt auf allem, was in der Szene gesagt und gezeigt wird (siehe Abschnitt 3.1.2.). Dabei löst der Untertitler das Problem kreativ und erreicht eine ähnliche amüsante Wirkung. Er verwendet die Paronomasie<sup>51</sup> „cardigan“ – „cordes et gants“. Strickjacke wird mit „cardigan“ treu übersetzt, was den Bildkontext berücksichtigt. Jedoch kann der Untertitler mit der französischen Entsprechung von Strickleiter nichts anfangen. Hier passt „échelle de corde“ nicht, denn dadurch entsteht kein Wortspiel mit „cardigan“. Stattdessen sucht der Untertitler ein Wort, das möglichst ähnlich wie „cardigan“ ausgesprochen wird. Das findet er in „cordes et gants“ (vgl. Serre, Seite 125f.). Dabei schreibt Serre: [Diese Lösung] erschien mir als die beste Lösung, um aus der Sackgasse zu kommen.“ (Serre, Seite 126) Diese kreative Lösung kann nun als angemessen gesehen werden.

In diesem Zusammenhang könnte man das oben zitierte Problem in einem anderen Kontext sehen, nämlich im Vergleich zum literarischen Übersetzen. Für den Übersetzer bzw. für die Übersetzerin stellt sich nicht unbedingt das Problem der über den Bildkanal vermittelten Informationen dar, denn bei der Übersetzung eines Romans – also eines monosemiotischen Textes – wird nämlich der Inhalt über einen einzigen Kanal vermittelt: die Schrift (siehe Abschnitt 2.1.1.). Außerdem muss der Übersetzer bzw. die Übersetzerin bei der Übersetzung des Wortspiels weder zeitliche noch räumliche Beschränkungen berücksichtigen.

Bei der **Frage 15** war für die Verfasserin interessant zu wissen, ob es negative Konsequenzen für die InterviewpartnerInnen geben kann, wenn sie „frei“ untertiteln. Dabei bedeutet „frei“ das kreative Abweichen vom Ausgangstext aufgrund von übersetzerischen Problemen. Hier ist die Antwort von Serre:

Nein. Wenn ich es mir erlaube, dann informiere ich auch den Auftraggeber darüber. Eine Filmübersetzung/Untertitelung wird sowieso meistens abgenommen, d.h. die untertitelte Fassung wird von den zuständigen Leuten (Regisseur, Produzent oder Vertrauensperson, die der Ausgangssprache und der Zielsprache mächtig ist) überprüft und evtl. wird das grüne Licht gegeben oder Korrekturen gemacht. Erst dann wird der Film in dem Zielland (in meinem Fall Frankreich) mit der untertitelten Fassung auf der Leinwand gezeigt. (Serre, Seite 126f.)

Mit anderen Worten agiert Serre an den Stellen, wo es notwendig ist, kreativ und übernimmt für seine Leistung die ganze Verantwortung. Wird das kreative Produkt als nützlich und wertvoll betrachtet, bekommt das Produkt von den für die Überprüfung zuständigen Leuten „das grüne Licht“ (Serre, Seite 127) und kommt letztendlich auf die Leinwand.

Unter den Antworten der InterviewpartnerInnen auf die **Frage 16** ist jene von Serre erwähnenswert:

Es sind eher technische Probleme, mit denen man konfrontiert wird, die einen stundenlang ins Grübeln bringen können. [...] Man muss oft bei einer Untertitelung einen Spagat schaffen: der Untertitel sollte auf

---

<sup>51</sup> Paronomasie heißt, dass zwei Wörter ähnlich ausgesprochen werden (Siehe Tabelle 1).

der einen Seite den gesprochenen Sprachstil der Schauspieler widerspiegeln und auf der anderen Seite eher knapp und so klar wie möglich sein, damit die ganze untertitelte Fassung lesefreundlich wirkt (Serre, 127)

An diesem Zitat erkennt man wieder wie der diagonale Übersetzungsvorgang der Untertitelung samt räumlicher und zeitlicher Einschränkungen die Fähigkeiten des Untertitlers bzw. der Untertitlerin ständig auf die Probe stellen.

Weiters spricht Ertl den Aspekt der Änderung des Sprachmodus an und die damit verbundenen Schwierigkeiten, das Gesagte in schriftlicher Form in den Untertiteln wiederzugeben. Sehr anspruchsvoll ist es, einen raschen Schlagabtausch zwischen den Figuren eines Films in den Untertiteln hinzubekommen, ohne den Dialogfluss zu beeinträchtigen (vgl. Ertl, Seite 115), und dazu meint sie: „Das ist wahrscheinlich eine der schwersten Künste. Da hilft nur, lange herumzuprobieren, bis man eine adäquate Lösung gefunden hat, und am besten am nächsten Tag mit frischem Auge noch mal draufzuschauen.“ (Ertl, Seite 115) Daher sind Geduld, Sprach- und Kulturwissen beider Sprachen, sowie Kreativität erforderlich, um die bestgeeignete und lesefreundlichste Untertitellösung zu finden.

Bei der *Frage 17* ist interessant zu sehen, wie die InterviewpartnerInnen in ihren Antworten gespalten sind. DuPlessis und Roberts meinen, dass das Glücken oder Missglücken eines Films von der Qualität der interlingualen Untertitelung nicht abhängig sei (vgl. DuPlessis, Seite 107; vgl. Roberts, Seite 111). Hierzu schreibt DuPlessis: „Wer einen Film sehen möchte, lässt sich von den Untertiteln wohl nicht abschrecken.“ (DuPlessis, Seite 107) Aus dieser Aussage könnte man ableiten, dass, obwohl die Untertitelung stümperhaft gemacht wurde, für das Zielpublikum die Möglichkeit bestehe, die fehlenden Informationen dem Originaldialog und Bild zu entnehmen.

Nichtsdestotrotz stimmt die Verfasserin mit Serre, Pieper, Ertl und Sandkühler überein: Sie sind auch der Meinung, dass es doch ein Zusammenhang zwischen den zwei Aspekten besteht. Wirkt die Untertitelung nicht lesefreundlich und zerstört sie die Harmonie zwischen Bild und Ton, ist der Gesamttext kein Häppchen mehr für die ZuschauerInnen. Das Berücksichtigen der anderen Kanäle, die im Film zur Übermittlung des Inhalts beitragen, ist bei der Erstellung der Untertitelung sehr wichtig. Daher ist also beim Hinzufügen der Untertitelung ein Gleichgewicht neu zu schaffen. Die Untertitelung sollte eine Verständnishilfe darstellen und nicht die ZuschauerInnen ablenken und verwirren. Dazu schreibt Sandkühler in ihrer Antwort:

Sind die UTs beispielsweise schlecht platziert, fällt dem Zuschauer die Zuordnung schwer und er verliert Zeit. Auch wenn die Übersetzung nicht treffend ist, kann das (sofern beim Zuschauer gewisse Grundkenntnisse der Originalsprache vorliegen) sehr irritierend sein. Schon die oft nötige Verkürzung irritiert viele Zuschauer mit Kenntnissen der Originalsprache. Und wenn sich die deutschen Untertitel nicht flüssig lesen lassen, ist das ebenfalls störend.

Zu ausführliche Untertitel mit zu viel Text lenken den Zuschauer zu stark vom Bild ab, dann entgehen ihm womöglich Informationen, die er visuell bekommen könnte. Ich glaube, dieser Punkt, dass das Visuelle auch „spricht“, wird von vielen Auftraggebern unterschätzt. (Sandkühler, Seite 131f.)

Wie bereits von der Verfasserin in Anlehnung an weitere Autoren erwähnt, ist die Funktion und Wirkung des Films immer im Auge zu behalten.

Wichtig ist, dass man mit einer untertitelten Fassung versucht, dieselbe Wirkung auf das Zielsprachenpublikum, wie die Originalfassung auf das Ausgangssprachenpublikum haben kann, zu erzielen oder danach zu streben. Wenn es einem gelingt, dann kann von gelungener Untertitelung die Rede sein. Und der Film kann dann beim Publikum gut ankommen, wenn sein Geschmack nicht anders entscheidet! (Serre, Seite 127)

In Bezug auf diese Frage wäre interessant, zahlenmäßige Erhebungen durchzuführen, um die Meinung der InterviewpartnerInnen und der Verfasserin statistisch zu überprüfen. Das könnte das Thema einer zukünftigen Arbeit sein. Zu erwähnen ist der Artikel von Perego/Del Missier/Porta/Mosconi *The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing* (2010). Sie beschreiben eine experimentelle Studie, bei der die kognitive Verarbeitung von Filmuntertiteln analysiert wurde. Diese wurde mit unterschiedlichen Tests gemessen. Wesentlich für diese Arbeit sind die überraschenden Ergebnisse bezüglich der Auswirkung von nicht-korrekt segmentierten Untertiteln auf die Textverarbeitung und Inhaltserfassung. Die AutorInnen kommen zur Schlussfolgerung, dass eine falsche Segmentierung der Untertitel die kognitive Verarbeitung der vermittelten Informationen nicht erschweren oder verhindern (vgl. Perego et al. 2010:263). Die Korrektheit dieser Studie ist nicht zu bezweifeln, jedoch ist durch den Fokus auf nur einen Aspekt der Untertitelung die Aussagekraft beschränkt. Wie die AutorInnen selbst empfehlen, müssten bei weiteren Untersuchungen wesentlich mehr Faktoren berücksichtigt werden (vgl. Perego et al. 2010:266).

Die Verfasserin hat bei der **Frage 18** die InterviewpartnerInnen gebeten, fünf Adjektiven zu nennen, die ihren Beruf beschreiben. Die Ergebnisse sind in der folgenden Tabelle zusammengefasst.

|                   | Adjektive         |                  |                       |                           |                     |
|-------------------|-------------------|------------------|-----------------------|---------------------------|---------------------|
| <b>DuPlessis</b>  | anspruchsvoll     | unterschätzt     | anregend              | unverstanden              | unterbezahlt        |
| <b>Roberts</b>    | aufregend         | ideal            | schlecht bezahlt      | nie langweilig            | fordernd            |
| <b>Ertl</b>       | abwechslungsreich | bereichernd      | anspruchsvoll         | unterbezahlt              | hochspezialisiert   |
| <b>Pieper</b>     | interessant       | kreativ          | gründlich             | beharrlich                | körperlich ungesund |
| <b>Serre</b>      | spannend          | anstrengend      | kreativ               | bereichernd               | z.T. einsam         |
| <b>Sandkühler</b> | abwechslungsreich | manchmal kniffig | manchmal unterhaltsam | manchmal nervenaufreibend |                     |

**Tabelle 15:** Der Beruf der UntertitlerInnen in 5 Adjektiven

Aus der Tabelle kann man entnehmen, dass die InterviewpartnerInnen meistens etwas Positives (interessant, abwechslungsreich, nie langweilig, spannend, anspruchsvoll) in ihrer Tätigkeit sehen. Manche von ihnen erwähnen aber auch die „dunkle Seite“ dieses Berufs, nämlich die Nicht-Anerkennung als anspruchsvolle und wertvolle Dienstleistung, und die damit verbundene unfaire Bezahlung.

Was die Person des Untertitlers bzw. der Untertitlerin betrifft, wird von Pieper und Serre Folgendes angesprochen: Untertiteln ist wie das Übersetzen im Allgemeinen körperlich ungesund, da man stundenlang vor dem PC sitzt. Außerdem ist es relativ einsam, vor allem, wenn man von Zuhause freiberuflich arbeitet (vgl. Pieper, Seite 120; vgl. Serre, Seite 128).

Unter den InterviewpartnerInnen gibt es nur zwei welche das Adjektiv „kreativ“ verwendet haben: Serre und Pieper. Dafür haben aber alle dem Zitat von Kersten (2013) (**Frage 19**) zugestimmt:

Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: *eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung*, die entscheidend dazu beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht. [Hervorhebungen durch die Verfasserin] (Kersten 2013:121f.)

Mit dieser Aussage meint Kersten, dass die Untertitelung als rein technische Dienstleistung zu definieren ihrer Komplexität sicher nicht gerecht werden würde. Pieper selbst schreibt, dass dies die Sichtweise der (meisten) KundInnen ist, welche die Untertitelung „als letztes Glied

am Ende der Produktionskette“ (Pieper, Seite 120), als „ein lästiges Übel“ (Pieper, Seite 120) sehen, wofür sie auch einen Prozentsatz des Budgets verwenden müssen (vgl. Pieper, Seite 120). Kersten (2013), wie jeder Untertitler bzw. jede Untertitlerin, sieht an dieser Tätigkeit vielmehr eine persönlich verantwortete kreative Seite. Die angemessene Anwendung der Kreativität, sowie die translatorischen Kompetenzen beeinflussen, ob und wie das untertitelte audiovisuelle Produkt das Zielpublikum erreicht. Jede Entscheidung, die sie bei der Erstellung der Untertitel treffen, ist bedacht und bewusst. Mit anderen Worten übernehmen die UntertitlerInnen dafür die Verantwortung (vgl. Kersten 2013:121f.).

Erwähnenswert ist hier die Antwort von Serre:

In Frankreich werden die Filmübersetzer/Untertitler als Autoren anerkannt und können ihre Werke bei der einheimischen GEMA<sup>52</sup> registrieren lassen und die Urheberrechte gelten lassen. Die Filmübersetzer/Untertitler schaffen einen neuen Text, genauso wie ein Schriftsteller es macht. Der Unterschied: die Quelle ist eine andere (Ausgangstext oder Dialogbuch // Einbildungskraft, Erfahrung...) Die Registrierung der untertitelten Fassungen in Frankreich ist ein erster Schritt in die richtige Richtung, aber der Weg, der zu einer gerechten, allgemeinen Anerkennung dieses Berufs führt, ist sehr lang. (Serre, Seite 128)

Für Serre, sowie für alle professionellen UntertitlerInnen, ist die Anerkennung ihres Berufs von großer Bedeutung. Was sie leisten ist ein „Unikat“ in einer neuen Kultur und Sprache. Dieses ist wertvoll und nützlich. Ohne ihre Leistung wäre ein Film für das zielsprachliche Publikum unverständlich.

Dem untenstehenden Zitat von Gottlieb (2008) bei der *Frage 20* haben alle InterviewpartnerInnen zugestimmt.

„Apart from the ‘ordinary’ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Die InterviewpartnerInnen betonen, dass die translatorischen Kompetenzen eines Übersetzers bzw. einer Übersetzerin diese nicht unbedingt zu einem guten Untertitler bzw. einer guten Untertitlerin machen. Wie im Abschnitt 2.3. erwähnt, sind weitere spezifische Kompetenzen erforderlich, die man mit einer spezifischen Kreativität gleichsetzen kann (siehe auch Abschnitt 1.2.3.). Diesbezüglich geben die von Gottlieb verwendeten Metaphern den richtigen Eindruck, was alles bei der Erstellung der interlingualen Untertitelung beachtet werden muss. DuPlessis räumt dazu ein, dass die Festlegung der Ein- und Ausstiegszeiten heutzutage ganz einfach mit der Maus erfolgt. Dafür meint sie, sei „nicht ganz so viel Dexterität wie ein Chirurg“ (DuPlessis, Seite 107) nötig. Das ist den im Laufe der Zeit erzielten Fortschritten im

---

<sup>52</sup> Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte

Bereich der Untertitelung zu verdanken. Allerdings ist eine gewisse Genauigkeit seitens der UntertitlerInnen immer noch erforderlich (siehe Abschnitt 2.3.).

Ein weiteres interessantes Zitat, welches die Verfasserin bei der *Frage 21* als Diskussionspunkt verwendet, ist: „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41) Die Kommentare dazu sind unterschiedlich. Pieper erwähnt, das Zitat selbst in einem Vortrag verwendet zu haben (vgl. Pieper, Seite 120). Diesbezüglich schreibt sie:

Aufgrund technischer Restriktionen ist man in der sprachlichen Ausdrucksform eingeschränkt und kann die Perfektion nicht erreichen (wenn es die überhaupt gibt), aber man kann den Rahmen weit ausschöpfen und sehr nah drankommen. Das ist die große Herausforderung beim Untertiteln. (Pieper, Seite 120f.)

Wiederum ist man mit dem Aspekt der Funktion der Untertitel konfrontiert und das heißt, dass diese lesefreundlich sein und als Verständnishilfe dienen sollten. Der Untertitler bzw. die Untertitlerin versucht, bestpassende Untertitel zum Film zu schaffen, damit die Harmonie mit Bild und Ton beibehalten wird. In diesem Zusammenhang spricht der Kommentar von Ertl für sich: „[...] Denn die Aufgabe der UT ist ja, das Gesagte möglichst kurz und knapp, nicht sinnentstellend, schön getimt, hübsch auf Zeilen aufgeteilt und idiomatisch ins Deutsche zu übertragen. Wenn das gelingt, sind das m. E. perfekte Untertitel.“ (Ertl, Seite 116)



## 5. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Kreativität zu definieren ist keine leichte Aufgabe, sondern eine echte Herausforderung. Im Alltag spricht man von Kreativität, wenn etwas Neues oder sogar Außergewöhnliches geschaffen wird. In der Wissenschaft hingegen ist Kreativität ein facettenreicher Begriff, und der schwer zu fassende Begriffsinhalt variiert, je nachdem welche Fokussierung den verschiedenen Definitionen zugrunde liegt und bei der Interpretation zum Ausdruck gebracht wird.

In dieser Masterarbeit konnte festgestellt werden, dass Kreativität keine Gabe ist, die man entweder von Natur aus hat oder nicht. Sie ist auch keine Folge göttlicher Eingebung oder Museninspiration. Es handelt sich um eine Eigenschaft, die jeder Mensch besitzt. Manche Menschen können diese mehr aktivieren und sie für sich nützlich machen. Es gibt unterschiedliche Arten von Kreativität, jedoch liegt der Fokus dieser Arbeit auf der Kreativität als Problemlösen. Durch das kreative Denken kommt ein Mensch zu einer kreativen Lösung bzw. zu einem kreativen Produkt. Weder die kreative Lösung noch das kreative Produkt entstehen durch Zufall, sondern sie sind das Ergebnis eines bewussten Auseinandersetzungsprozesses mit dem Problem, in dem der Mensch aktiv nach der bestpassenden Lösung für das Problem sucht. Die Lösung erweist sich als wertvoll und nützlich und wird als solche anerkannt.

In der Translationswissenschaft ist diese Art von Kreativität im Allgemeinen während des Übersetzungsprozesses erforderlich. Bereits in der Analyse des Ausgangstextes und in der Feststellung des Übersetzungszwecks können einige Stellen erkannt werden, wo Kreativität besonders erforderlich ist. In dieser Arbeit wurde Klarheit über die Relation zwischen Kreativität als Problemlösen und der interlingualen Untertitelung geschaffen. Gerade bei den Problemen, die bei der Erstellung von interlingualen Untertiteln auftreten, ist die Anwendung einer Art von Kreativität erforderlich, welche spezifisch für die Untertitelung ist. Diese Kreativität ermöglicht Probleme zu lösen, die sich auf den ersten Blick nicht von den traditionellen Übersetzungen zu unterscheiden scheinen. Es handelt sich um Redewendungen, Sprüche, Wortspiele, Humor, sowie dialektale Ausdrücke und Kraftausdrücke. Diese schienen der Verfasserin behandelns wert. Was die übersetzerische Aufgabe des Untertitlers bzw. der Untertitlerin schwerer macht sind die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen, welche das Medium Film vorgibt. Ebenfalls erschwert wird der Weg zur Lösungsfindung aufgrund der polysemiotischen Natur der Untertitelung als Teil eines polysemiotischen Ganzen, sowie aufgrund der Diagonalität der interlingualen Untertitelung. Durch die Anwendung der Kreativität entstehen Veränderungen des Ausgangstextes, die zur Lesbarkeit und Verständlichkeit des Zieltextes führen. Durch diesen wertvollen und nützlichen Eingriff des Untertitlers bzw. der Untertitlerin wird ermöglicht, die interlinguale Untertitelung dem Zielpublikum nicht als störende Ergänzung zum Ausgangstext, sondern als Häppchen für den Genuss des Filmes zu präsentieren. Daher sollte die Tätigkeit der UntertitlerInnen nicht nur

als rein technische Leistung wahrgenommen werden, denn durch die Vornahme kreativer Veränderungen am Ausgangstext wird das Glücken der Kommunikation erreicht.

In diesem Zusammenhang ist also eine Kritik legitim. Ich bin der Meinung, dass mehr Übungen mit dem Schwerpunkt Kreativität bei der interlingualen Untertitelung im Laufe des Masterstudiums angeboten werden sollten. Dabei spreche ich zumindest für das Masterstudium am Zentrum für Translationswissenschaft. Wie gesagt ist Kreativität in uns allen vorhanden. Für werdende professionelle UntertitlerInnen wäre es aber wichtig, diese untertitelungsrelevante Kreativität so früh wie möglich zu kennen und zu fördern, denn das Masterstudium stellt für viele den letzten Schritt vor dem Einstieg in die Arbeitswelt dar. Wie man sagt „Zeit ist Gold“ und „die Übung macht den Meister“.

## 6. Bibliographie

### 6.1. Sekundärliteratur

**Amabile**, Teresa M. 1983. *The Social Psychology of Creativity*. New York/Berlin/Tokyo: Springer-Verlag.

**Amabile**, Teresa M./**Tighe**, Elizabeth. 1993. Questions of Creativity. In: Brockman, John (Hg.) *Creativity. The Reality Club 4*. New York: Simon & Schuster, 7-27.

**Boase-Beier**, Jean. 2006. Loosening the grip of the text: theory as an aid to creativity. In: Loffredo, Eugenia/Perteghella, Manuela (Hgg.) *Translation and Creativity. Perspectives on Creativity Writing and Transaltion Studies*. London/New York: Continuum, 47-56.

**Boden**, Margaret A. 1992. *Die Flügel des Geistes. Kreativität und Künstliche Intelligenz*. Aus dem Englischen von Rainer von Savigny. München: Artemis und Winkler.

**Brodbeck**, Karl-Heinz. 1999<sup>2</sup>. *Entscheidung zur Kreativität*. Darmstadt: Primus Verlag.

**Brinck**, Ingar. 1997. The Gist of Creativity. In: Andersson, Åke E./Sahlin, Nils-Eric (Hgg.) *Perspectives on Creativity*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 5-16.

**Burjak**, Anna. 2009. *Kreativität und Übersetzen. Warum Übersetzen kreatives Handeln ist*. Universität Wien: Diplomarbeit.

**Byrne**, Jody. 2006. Suppression as a form of creativity in technical translation. In: Kemble, Ian (Hg.) *Translation and Creativity: How Creative is the Translator?* Portsmouth: University of Portsmouth, 6-14. In: <http://www.jodybyrne.com/176>; Stand: 29.06.2016.

**Caimi**, Annamaria. 2002. Cinema: Paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, Anno XXXIV, 1/2, Roma: Bulzoni Editore.

**Casti**, John L. 1997. The world, the mind and mathematics. In: Andersson, Åke E./Sahlin, Nils-Eric (Hgg.) *The Complexity of Creativity*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 115-138.

**Cerón**, Clara. 2001. Punctuating Subtitles: Typographical Conventions and their Evolution. In: Gambier Yves/Gottlieb, Henrik (Hgg.) *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 173-177.

**Chaume Varela**, Frederic. 1998. Textual Constraints and the Translator's Creativity in Dubbing. In: Beylard-Ozeroff, Ann/Králová, Jana/Moser-Mercer, Barbara (Hgg.) *Translators' Strategies and Creativity. Selected papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 15-22.

**Chaume Varela**, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).

**Chiaro**, Delia. 1992. *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. London: Routledge.

**Chiaro**, Delia. 2006. Verbally Expressed Humor on Screen: Reflections on Translation and Reception. *The Journal of Specialised Translation* 6, 198-208. In: [http://www.jostrans.org/issue06/issue06\\_toc.php](http://www.jostrans.org/issue06/issue06_toc.php); Stand:17.07.2016.

**De Bono**, Edward. 1971. *Laterales Denken. Ein Kursus zur Erschließung Ihrer Kreativitätsreserven*. Reinbek beim Hamburg: Rowohlt.

**Díaz Cintas**, Jorge. 2001. Sex, (sub)titles and videotapes. In: Lorenzo García, Lourdes/Pereira Rodríguez, Ana María (Hgg.) *Traducción subordinada II: el subtitulado (inglés – español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 47-67. In: [https://spiral.imperial.ac.uk/bitstream/10044/1/1440/1/Vigo\\_01\\_Almodovar.pdf](https://spiral.imperial.ac.uk/bitstream/10044/1/1440/1/Vigo_01_Almodovar.pdf); Stand: 14.09.2016.

**Díaz Cintas**, Jorge. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.

**Díaz Cintas**, Jorge/**Remael**, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

**Döring**, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme GmbH.

**El-Murad**, Jaafar/**West**, Douglas. 2004. The Definition and Measurement of Creativity: What Do We Know? *Journal of Advertising Research* 44: 2, 188-201. In:

[https://www.researchgate.net/publication/4771143\\_The\\_Definition\\_and\\_Measurement\\_of\\_Creativity\\_What\\_Do\\_We\\_Know](https://www.researchgate.net/publication/4771143_The_Definition_and_Measurement_of_Creativity_What_Do_We_Know); Stand: 26.06.2016.

**Fontcuberta i Gel**, Joan. 2001. Els recursos del traductor. In: Agost, Rosa/Chaume Varela, Frederic (Hgg.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 115-117.

**Freud**, Sigmund. 1910/1964. *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood*. New York: Norton.

**Fromm**, Erich. 1999. Der kreative Mensch. In: Fromm, Erich. 1999: *Gesamtausgabe. Band IX. Sozialistischer Humanismus und Humanistische Ethik*. Übersetzung aus dem Amerikanischen von Lieselotte & Ernst Mickel. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 399-407. In: <https://opus4.kobv.de/opus4-Fromm/files/996/1959c-deu.pdf>; Stand: 30.05.2016.

**Gambier**, Yves. 1996. *Les Transferts Linguistiques dans les Médias audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.

**Gambier**, Yves. 2003. Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator* 9: 2, 171-189. In: <http://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/13556509.2003.10799152>; Stand: 02.07.2016.

**Gardner**, Howard. 1996. *So genial wie Einstein. Schlüssel zum kreativen Denken*. Übersetzung aus dem Amerikanischen von Ute Spengler. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH.

**Gedo**, Mary Mathews. 1980. *Picasso. Art as autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.

**Gottlieb**, Henrik. 1997a. Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations. In: Trosborg, Anna (Hg.) *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 309-338.

**Gottlieb**, Henrik. 1997b. *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.

**Gottlieb**, Henrik. 1998. Subtitling. In: Baker, Mona (Hg.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 244-248.

**Gottlieb**, Henrik. 2002. Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 185-214.

**Gottlieb**, Henrik. 2008. Screen Translation. In: Schjoldager, Anne/Gottlieb, Henrik/Klitgård, Ida (Hgg.) *Understanding Translation*. Aarhus: Authors and Academica, 205-245.

**Griesel**, Yvonne. 2007. *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlin: Frank & Timme GmbH.

**Heiden**, Tanja. 2005. Blick in die Black Box: Kreative Momente im Übersetzungsprozess. Eine experimentelle Studie mit Translog. *Meta: Journal des Traducteurs* 50: 2, 448-472. In: <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n2/010993ar.html?vue=resume>; Stand: 30.06.2016.

**Herbst**, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übertragungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

**Hezel**, Susanne. 2009. Untertitelung für Hörgeschädigte für das deutsche Fernsehen. Vorgehensweise, Forderungen, Richtlinien. In: Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Katrin (Hgg.) *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 147-261.

**Hinderer**, Katharina. 2009. Untertitelung in Tschechien und Deutschland. In: Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Katrin (Hgg.) *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 265-332.

**Holz-Mänttäri**, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

**Hussy**, Walter. 1986. *Denkpsychologie. Ein Lehrbuch. Band 2: Schlußfolgern, Urteilen, Kreativität, Sprache, Entwicklung, Aufmerksamkeit*. Stuttgart: Kohlhammer.

**Ivarsson**, Ian/Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.

**Kaindl**, Klaus. 2005. Kreativität in der Übersetzung von Populärmusik. *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 50: 3, 119-124. In: <http://www.degruyter.com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/j/les.2005.50.issue-3/les.2005.119/les.2005.119.xml>; Stand: 29.06.2016.

**Kalogiros**, Aristeidis. 2013. *Die Übersetzung von Humor bei der Untertitelung von Filmen. Eine Herausforderung in Theorie und Praxis*. Aristoteles Universität Thessaloniki: Diplomarbeit.

**Kapsaskis**, Dionysis. 2008. Translation and Film: On the Defamiliarizing Effect of Subtitles. *New Voices in Translation Studies 4: Special Conference Issue: 'With/out Theory: The Role of Theory in Translation Studies Research'*, UCL, UK, 42-52. In: [http://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue4-2008/Kapsaskis\\_2008.pdf](http://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue4-2008/Kapsaskis_2008.pdf); Stand: 27.07.2016.

**Karamitroglou**, Fotios. 1998. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. In *Translation Journal* 2: 2. In: <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>; Stand: 03.07.2016.

**Karamitroglou**, Fotios. 2000. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choise between Subtitling and Revoicing*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi B.V.

**Klaus**, Carmen. 2015. *Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Medium TEDTalk*. Berlin: Frank & Timme GmbH.

**Kersten**, Beatrix. 2013. Übersetzen im Korsett. [Was beim Untertiteln zählt]. In: Dathe, Claudia/Mararska, Renata/Schahadat, Schamma (Hg.) *Literatisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 111-134.

**Koller**, Werner. 2011<sup>8</sup>. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag GmbH.

**Kristmannsson**, Gauti. 1996. Untertitelung: eine stilllose Störung? In: Kelletat, Andreas F. (Hg.) *Übersetzerische Kompetenz. Beiträge zur universitären Übersetzerausbildung in Deutschland und Skandinavien*. Frankfurt am Main/Berlin/New York: Peter Lang, 231-241.

**Kußmaul**, Paul. 2007<sup>2</sup>. *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

**Leenings**, Anke. 1997<sup>4</sup>. Audiovisuelle Materialien. In: Bruder, Marianne/Rehfeld, Werner/Seeger, Thomas/Strauch, Dietmar (Hgg.) *Grundlagen der praktischen Information und Dokumentation. Ein Handbuch zur Einführung in die fachliche Informationsarbeit*. München/New Providence/London: K. G. Saur Verlag, 502-513.

**Loffredo**, Eugenia/**Perteghella**, Manuela (Hgg.) 2006. *Translation and Creativity. Perspectives on Creativity Writing and Translation Studies*. London/New York: Continuum.

**Luyken**, George-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: EIM-European Institute for the Media.

**Mackenzie**, Rosemary. 1998. Creative Problem-Solving and Translator Training. In: Beylard-Ozeroff, Ann/Králová, Jana/Moser-Mercer, Barbara (Hgg.) *Translators' strategies and creativity. Selected papers from the 9th international conference on translation and interpreting, Prague, September 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 201-206.

**Maletzke**, Gerhard. 1996. *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

**Moles Kaupp**, Cristina. 2003. *Good bye Lenin!* Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. In: [www.bpb.de/system/files/pdf/RQZRHU.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf/RQZRHU.pdf); Stand: 10.08.2016.

**Moles Kaupp**, Cristina. 2004. *100 Schritte*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. In: [www.bpb.de/system/files/pdf/FTCTT7.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf/FTCTT7.pdf); Stand: 14.08.2016.

**Nagel**, Silke. 2009. Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH. In: Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Katrin (Hgg.) *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 23-146.

**Nash**, Walter. 1992. *The Language of Humour. Style and technique in comic discourse*. London/New York: Longman.

**Nida**, Eugene A. 1998. Translator's Creativity versus Sociolinguistic Constraints. In: Beylard-Ozeroff, Ann/Králová, Jana/Moser-Mercer, Barbara (Hgg.) *Translators' strategies and creativity. Selected papers from the 9th international conference on translation and interpreting, Prague, September 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 127-136.

**Nord**, Christiane. 1997. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.



**Nord**, Christiane. 2005. Kreativität und Methode – spannende oder gespannte Beziehung? *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 50: 3, 137–141. In: <http://www.degruyter.com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/j/les.2005.50.issue-3/les.2005.137/les.2005.137.xml>; Stand: 29.06.2016.

**Orero**, Pilar. 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

**Pavesi**, Maria/**Malinverno**, Anna Lisa. 2000. Usi del turpiloquio nella traduzione filmica. In: Taylor, Christopher (Hg.) *Tradurre il cinema*. Trieste: Atti convegno 29-30 novembre 1996, 75-90. In: [http://etabeta.univ.trieste.it/dspace/bitstream/10077/9221/1/Pavesi\\_Malinverno.pdf](http://etabeta.univ.trieste.it/dspace/bitstream/10077/9221/1/Pavesi_Malinverno.pdf); Stand: 15.07.2016.

**Pedersen**, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

**Perego**, Elisa/**Del Missier**, Fabio/**Porta**, Marco/**Mosconi**, Mauro. 2010. The Cognitive Effectiveness of Subtitling Processing. *Media Psychology*, 13: 3, 243-272. In: <http://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/15213269.2010.502873>; Stand: 16.07.2016.

**Pieper**, Katrin. 2009. Zensur und Untertitelung während des Estado Novo in Portugal am Beispiel des Films HUNDE WOLLT IHR EWIG LEBEN. In: Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Katrin (Hgg.) *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 333-476.

**Piotrowska**, Paulina. 2012. *Zum Übersetzen von sog. Kulturspezifika in Spielfilmen. Illustriert anhand des Beispiels von Good Bye, Lenin!* Universität Wien: Masterarbeit.

**Pommer**, Sieglinde E. 2008. No creativity in legal translation? *Babel* 54: 4, 355-368. In: <http://www.jbe-platform.com.uaccess.univie.ac.at/content/journals/10.1075/babel.54.4.04pom>; Stand: 29.06.2016.

**Pope**, Rob. 2006. *Creativity: Theory, history, practice*. London/New York: Routledge.

**Reid**, Helen. 1987. The semiotics of subtitling, or Why don't you translate what it says? *EBU Review. Programmes, Administration, Law* 38: 6, 28-30.

**Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J.** 1991<sup>2</sup>. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

**Reiß, Katharina.** 1986<sup>3</sup>. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber.

**Rhodes, Mel.** 1961. An Analysis of Creativity. *The Phi Delta Kappan* 42: 7, 305-310.

**Rickards, Tudor.** 1997. *Creativity and Problem Solving at Work*. Hampshire: Gower Publishing Limited.

**Robertson, Patrick.** 1993. *Das neue Guinness Buch Film: Studios, Stars & Sensationen*. Frankfurt am Main: Ullstein.

**Röchrich, Lutz.** 1977. *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: Metz.

**Sánchez, Diana.** 2004. Subtitling methods and team-translation. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 9-17.

**Sandrelli, Annalisa.** 2006. La traduzione dei proverbi in sottotitolazione: I cento passi. In: Benelli, Graziano/Tonini, Giampaolo (Hgg.) *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 481-494. In: <https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7968/6/Sandrelli.pdf>; Stand: 10.07.2016.

**Schjoldager, Anne/Gottlieb, Henrik/Klitgård, Ida.** 2008. *Understanding Translation*. Aarhus: Authors and Academica.

**Schrandt, Annika.** 2013. *Die Untertitelung des spanischen Dokumentarfilms 'El día en que los tontos se acaben'*. Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie der Universität Leipzig: Masterarbeit.

**Schröpf, Ramona.** 2003. *Übersetzungsstrategien und –probleme beim Untertiteln. Unter besonderen Berücksichtigung der kulturellen Dimension*. Universität des Saarlandes: Diplomarbeit.

**Schröpf**, Ramona. 2009. Zur Übertragung von Kulturspezifika in der Filmuntertitelung. In: Gil, Alberto/Scheling, Manfred (Hgg.) *Kultur übersetzen: Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog*. Berlin: Akademie-Verlag, 241-259.

**Selle**, Rosemary. 2004. Literary style in translation – Humour and irony. In: Kittel, Harald/Frank, Armin Paul/Greiner, Norbert/Hermans, Theo/Koller, Werner/Lambert, José/Paul, Fritz (Hgg.) *Übersetzung – Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 875-882.

**Snell-Hornby**, Mary/**Hönig**, Hans G./**Kußmaul**, Paul/**Schmitt**, Peter A. 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

**Sternberg**, Robert J./**Lubart**, I. Todd. 1999. The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms. In: Sternberg, Robert J. (Hg.) *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press, 3-15.

**Sternberg**, Robert J. 1988. A three-facet model of creativity. In: Sternberg, Robert J. (Hg.) *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives*. New York/New Rochelle/Sydney: Cambridge University Press, 125-147.

**Taban**, Mandana. 2015. *Untertitelung als translatorische Handlung: Praxisfeld Untertitelung in der österreichischen Filmbranche*. Universität Wien: Dissertation.

**Tortoriello**, Adriana. 2006. Funny and Educational across Cultures: Subtitling Winnie The Pooh into Italian. *The Journal of Specialised Translation* 6, 53-64. In: [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_tortoriello.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_tortoriello.pdf); Stand: 15.07.2016.

**Törnqvist**, Egil. 1995. Fixed pictures, changing words. Subtitling and dubbing the film Babettes Gästebud. *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 16: 1, 47-64. In: <http://dpc.uba.uva.nl/cgi/t/text/get-pdf?c=tv&idno=1601a04>, Stand: 27.12.2015.

**Vandaele**, Jeroen. 2002. Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator* 8: 2, 149-172. In: <http://www.tandfonline.com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/13556509.2002.10799130>; Stand: 15.07.2016.

**Veiga**, Maria José. 2009. The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters, 158-175.

**Vermeer**, Hans J. 1990<sup>2</sup>. *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.

**Vogt**, Thomas. 2010. *Kalkulierte Kreativität. Die Rationalität kreativer Prozesse*. Wiesbaden: VS Verlag.

**Weisberg**, Robert W. 1993. *Creativity: Beyond the Myth of Genius*. New York: W.H. Freeman and Company.

**Weisberg**, Robert W. 2006. Artistic Creativity: Development of Picasso's Guernica. In: Weisberg, Robert W. (Hg.) *Creativity. Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 34-51.

**Whitman**, Candace. 2001. Cloning Cultures: The Return of the Movie Mutants. In: Agost, Rosa/Chaume Varela, Frederic (Hgg.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume, 143-158.

**Witte**, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

**Wurzenberger**, Michaela. 2011. *Zur Problematik der Untertitelung am Beispiel ausgewählter Kulturspezifika im Film*. Universität Wien: Diplomarbeit.

## 6.2. Filme

*Green Card* von Peter Weir („Green Card – Schein-Ehe mit Hindernissen“, USA, Australien, Frankreich, 1990)

*Good bye Lenin!* von Wolfgang Becker (Deutschland, 2001). DVD mit französischen Untertiteln.

*Good Morning Vietman* von Barry Levinson (USA, 1987)

*I 100 passi* von Marco Tullio Giordana („100 Schritte“, Italien, 2000). DVD mit deutschen und spanischen Untertiteln.

*Il capitale umano* von Paolo Virzì („Die süße Gier“, Italien, 2013). DVD mit deutschen Untertiteln.

*La vita è bella* von Roberto Benigni („Das Leben ist schön“, Italien, 1996). DVD mit deutschen Untertiteln.

*The Big Chill* von Lawrence Kasdan (USA, 1983). DVD mit italienischen Untertiteln.

*Tiger Girl* von Jakob Lass (Deutschland, 2017)

### 6.3. Internetquellen mit VerfasserIn

**Corriere della Sera.** 2016. Dizionario dei modi di dire. In: [http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/P/pera.shtml?refresh\\_ce-cp](http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/P/pera.shtml?refresh_ce-cp); Stand: 22.07.2016.

**Devos, Eglantine.** S.a. Prozesse der Film-Untertitelung gezeigt an einem deutsch-französischen Beispiel. In: [http://www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view\\_records=1&lang=dt&ww=on&ID=1722#\\_Toc132212658](http://www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view_records=1&lang=dt&ww=on&ID=1722#_Toc132212658); Stand: 15.06.2016.

**European Association for Studies in Screen Translation - ESIST.** 2010. Code of Good Practices. In: [http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code\\_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice\\_en.pdf](http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice_en.pdf); Stand: 04.01.2016.

**Filminstitut Hannover.** Seite zuletzt aktualisiert am 22.07.2016. Das Leben ist schön (Italien, 1998). In: [http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/holocaust\\_im\\_film/populaere-spielfilme/das-leben-ist-schoen.html](http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/holocaust_im_film/populaere-spielfilme/das-leben-ist-schoen.html); Stand: 22.07.2016.

**Günther, Anja.** Seite zuletzt aktualisiert am 13.08.2016. Untertitelforum. Wer wir sind. In: <http://www.untertitelforum.de/home/wer-wir-sind/>; Stand: 13.08.2016.

**Höbel, Wolfgang.** 2015. Spielfilm "Die süße Gier": Im Land der ziemlich fürchterlichen Leute. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/die-suesse-gier-von-paolo-virzi-ein-gruendlich-ruiniertes-italien-a-1011883.html>; Stand: 28.07.2016.

**Ivarsson, Ian.** Seite zuletzt aktualisiert am 05.02.2010. Code Of Good Subtitling Practice. In: <http://www.transedit.se/code.htm>; Stand: 03.07.2016.

**Lever**, Helen J. s. a. MA in Translation & Interpreting. In: <http://www.peak-translations.co.uk/pdfs/Subtitling.pdf>; Stand: 01.06.2016.

**Vom Scheidt**, Jürgen. 2009. Labyrinthiade. In: <http://www.hyperwriting.de/loader.php?pid=132>; Stand: 27.06.2016.

#### **6.4. Internetquellen ohne VerfasserIn**

<http://wortwuchs.net/parodie/>; Stand: 27.07.2016.

[http://www.creativ-o.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=326:principali-teorie-e-modelli-riguardanti-la-creativita&catid=117:creativita&Itemid=97](http://www.creativ-o.it/index.php?option=com_content&view=article&id=326:principali-teorie-e-modelli-riguardanti-la-creativita&catid=117:creativita&Itemid=97); Stand: 27.12.2015.

<http://www.fisch-gruber.at/fisch-und-mehr/fisch/meeresfische/zackenbarsch-ein-faszinierender-und-delikater-fisch-aus-dem-meer/>; Stand: 20.07.2016.

<sup>a</sup><http://www.moviepilot.de/movies/das-leben-ist-schoen>; Stand: 22.07.2016.

<sup>b</sup><http://www.moviepilot.de/movies/die-suesse-gier>; Stand: 12.08.2016.

[http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~den%20Bach%20runtergehen&suchspalte%5B%5D=rart\\_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~den%20Bach%20runtergehen&suchspalte%5B%5D=rart_ou); Stand: 19.07.2016.

<http://www.translationromani.net/de/uebersetzung/technologien/untertitelung-synchronisation>, Stand: 29.12.2015.

## 7. Anhang

### 7.1. FRAGENKATALOG: Dietlinde B. DuPlessis

Wohnort: Tucson, Arizona, USA

*Ausbildung und berufliche Tätigkeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin*

1. Wie lief Ihre bisherige Studium- und Berufslaufbahn?  
Nach Abitur und Au-Pair Studium, dann 19 Jahre in der Unternehmenskommunikation, seit ½ Jahr selbstständig
2. Wo und was haben Sie studiert?  
Universität Hildesheim, Dipl-Fachübersetzen, Abschluss 1996
3. Was ist Ihre heutige Tätigkeit und womit beschäftigen Sie sich am meisten?  
Freiberufliche Untertitlerin, meist allerdings Captioning deutsch-deutsch, in geringerem Umfang Kurzfilme englisch-deutsch
4. Seit wie vielen Jahren sind Sie in dem Bereich tätig?  
0,5
5. Mit welchen Sprachkombinationen arbeiten Sie?  
englisch – deutsch, künftig ggfs. spanisch – englisch und spanisch – deutsch
6. In Ihrem Berufsalltag arbeiten Sie mehr alleine oder in Team?  
alleine
7. Kommunizieren Sie oft mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin? Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin?  
per E-Mail
8. Gibt es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen?  
Nein

*Definition der interlingualen Untertitelung*

9. Welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten sind für Ihren Beruf am wichtigsten?

Übersetzungskompetenz, muttersprachliche Kompetenz, Konzentration, Fähigkeit, natürlich klingenden Dialog zu schreiben

10. Was finden Sie am Schwierigsten in der Ausübung Ihrer Profession?

Fehlendes Feedback, manchmal unklarer Zweck

#### *Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung*

11. Gibt es spezielle Strategien, die Sie anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen?

Suche nach Kontext, Synonymsuche, Verkürzung

12. Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick „unübersetzbar“ scheint? Ist Ihnen so etwas schon mal passiert?

weglassen

anderen Zusammenhang in Zielsprache suchen

#### *Vorfälle*

13. Erzählen Sie mir bitte von einem Mal, wo Sie besonders „frei“ untertiteln mussten. Wie sind Sie da vorgegangen?

Kurzfilm: Charakter improvisierte ein Lied mit Reimen; im Deutschen reimten sich die Begriffe nicht. Da m. E. hier der Reim im Vordergrund stand und nicht der Sinn, habe ich im Deutschen einen Reim auf das wichtige Endwort der ersten Zeile (beer/Bier) gesucht.

14. Woran lag es, dass Sie anders übersetzen mussten als was im Ausgangstext stand? Was war der Grund dafür?

Ich wollte den Reim erhalten

15. Könnte es negative Konsequenzen für Sie geben, wenn Sie „frei“ untertiteln?

Vermutlich nein

16. Erzählen Sie mir noch bitte, was die schwierigste Entscheidung war, die Sie beruflich jemals treffen mussten und wie es dazu kam bzw. wie Sie damit umgegangen sind.

#### *Persönliche Beurteilung der interlingualen Untertitelung bzw. des Übersetzens*



17. Glauben Sie, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Glücken und Missglücken eines Filmes und der Qualität der Untertitelung? Warum?

Eher weniger. Wer einen Film sehen möchte, lässt sich von den Untertiteln wohl nicht abschrecken.

18. Wie würden Sie Ihren Beruf mit 5 Adjektiven beschreiben?

anspruchsvoll – unterschätzt – anregend – unverstanden - unterbezahlt

19. Was ist Ihre Meinung über das folgende Zitat? Wie reagieren Sie darauf?

„Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung, die entscheidend dazu beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht.“ (Kersten 2013:121f.)

Stimmt möglicherweise, da beim Untertiteln die sprachlichen und technischen Fähigkeiten eng verquickt sind.

20. Und auf folgendes Zitat?

„Apart from the ‘ordinary’ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Stimme überwiegend zu.

Ob man die Ohren eines Dolmetschers braucht, hängt sicher davon ab, ob für den Ausgangstext ein Skript zur Verfügung steht oder nach Gehör gearbeitet wird.

Für das Synchronisieren finde ich die Beschreibung leicht übertrieben, denn einen Ein- oder Ausstiegspunkt mit der Maus zu verschieben, dafür benötige ich nicht ganz so viel Dexterität wie ein Chirurg. Und das Timing hängt davon ab, wann die Person zu sprechen beginnt.

21. „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41). Was halten Sie von dieser Aussage?

Das gilt für jede Übersetzung, und beinahe für jede Tätigkeit: Perfektion wird angestrebt, aber ist letztlich kaum oder gar nicht erreichbar.

## 7.2. FRAGENKATALOG: Birgit Roberts

Wohnort: Gilching, Deutschland

*Ausbildung und berufliche Tätigkeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin*

1. Wie lief Ihre bisherige Studium- und Berufslaufbahn?  
MA Amerikanistik, Anglistik, Übersetzerprüfung beim Institute of Linguists in London, Übersetzertätigkeit in GB, Verlagsassistentin mit Übersetzungsaufgaben in DE, freiberufliche Untertitlerin
2. Wo und was haben Sie studiert?  
Amerikanistik, Anglistik, Buchwesen, Uni Mainz; Ausbildung zur Untertitlerin am SDI München
3. Was ist Ihre heutige Tätigkeit und womit beschäftigen Sie sich am meisten?  
Untertiteln
4. Seit wie vielen Jahren sind Sie in dem Bereich tätig?  
gut 5
5. Mit welchen Sprachkombinationen arbeiten Sie?  
Englisch>Deutsch und umgekehrt (dann allerdings mit muttersprachlicher Korrektur)
6. In Ihrem Berufsalltag arbeiten Sie mehr alleine oder in Team?  
alleine, im Team nur mit der Muttersprachlerin, die korrigiert
7. Kommunizieren Sie oft mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin? Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin?  
Meist nur bei Auftragserteilung und zum Schluss, wenn es ein Postproduktionshaus ist. Bei Direktkunden sehr viel häufiger, weil sie oft noch Anmerkungen haben und Änderungen eingearbeitet werden müssen.
8. Gibt es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen?  
Ja. Bei Direktkunden. Je weniger der Kunde vom Untertiteln und der Sprache versteht, umso heftiger die Diskussionen.

*Definition der interlingualen Untertitelung*

9. Welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten sind für Ihren Beruf am wichtigsten?  
Gesprochene Sprache so gut beherrschen, wie man es nur lernt, wenn man in einem Land lebt, in dem die Sprache gesprochen wird, Allgemeinwissen, technische Fähigkeiten, gute Recherche, Soft-Skills im Umgang mit Kunden, Marketing.
10. Was finden Sie am Schwierigsten in der Ausübung Ihrer Profession?  
Kundenakquise; Leute davon überzeugen, ihnen eine echte Untertitelung zu machen, wenn sie nur nach einer „Transkription“ und einer „Word-Datei“ fragen, weil sie einfach keine Ahnung haben.

### *Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung*

11. Gibt es spezielle Strategien, die Sie anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen?  
Jede Menge, im Wesentlichen die, die man auch sonst beim Übersetzen anwendet, nur alles etwas kürzer. Wenn ich einen einfachen Satz in eine Frage verwandele kann ich manchmal Platz sparen. Diese Art von Freiheit ist beim normalen Übersetzen weniger verbreitet. Auch das auseinandernehmen von langen Sätzen gehört dazu. Manchmal das Einfügen zusätzlicher Verben, oder die Wiederholung von Wörtern, damit hinten im dritten Untertitel noch alle wissen, wovon vorn im ersten die Rede war. Oft lasse ich bereits bekannte Namen weg. Dasselbe gilt für „Und“ und „Aber“ am Satzanfang. Auch Adjektive und die allermeisten Füllwörter fallen oft weg. Wenn jemand drei Dinge aufzählt, aber nur für zwei Platz ist, wähle ich zwei aus. Dann fällt das weg, was in etwas ähnlich ist, oder ich lasse das stehen, was man auch am besten hört, weil davon am längsten die Rede ist (Englisch verstehen viele ja relativ gut und sind konsterniert, wenn etwas fehlt), oder ich wähle das aus, was später im Film noch eine Rolle spielt. Vergangenheit hat weniger Zeichen als Perfekt. Aber Perfekt klingt meist besser, weil es ja gesprochene Sprache ist. Manchmal kann man auch extrem reduzieren. Mein Beispiel dafür: „You should have done that a long time ago.“ wurde zu „endlich“. Gibt es drei Äußerungen, aber ich kann nur zwei wiedergeben, weil ich nur zwei Zeilen habe und für jede Äußerung eine benutzen muss (darin gibt es Unterschiede), dann lasse ich eine Weg. Das ist dann meist ein „okay“, oder „ja“ oder ähnliche Wörter.
12. Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick „unübersetzbar“ scheint? Ist Ihnen so etwas schon mal passiert?  
Oft. Für Umschreibungen gibt es meist keinen Platz. Ich wähle eine ungefähre Entsprechung oder einen Begriff, der die Elemente beinhaltet, die am Originalbegriff am wichtigsten sind.

## Vorfälle

13. Erzählen Sie mir bitte von einem Mal, wo Sie besonders „frei“ untertiteln mussten. Wie sind Sie da vorgegangen?

„Guter Rath [ein Name], entschuldigen Sie das Wortspiel“ wurde zu „Good Rath, please excuse me...“ Das ging, weil jemand anderer dann unterbrach und weiterredete. Bei einer Untertitelung musste ich ein Äquivalent für „er ist verreckt“ finden, das geschlechtsneutral war, denn jemand hat „ihn“ für eine Person gehalten, aber es war ein Gerät gemeint. Lösung: „The bugger died.“ Das geht, weil „bugger“ ein Ding oder eine Person sein kann. Im Englischen hätte sonst als Pronomen „it“ stehen müssen, aber da wäre klar gewesen, dass es sich nicht um eine Person handelt. So konnte ich den Witz retten, was wichtig war, denn alle Anwesenden lachten. Wirklich frei wird es bei unübersetzbaren Witzen (manchmal kann man selbst einen erfinden) oder dann, wenn eine Äußerung im Skript fehlt, und ich selbst oder jemand um mich herum auch nicht versteht, was an einer bestimmten Stelle gesagt wird. Ansonsten gibt es fast immer eine Möglichkeit, sich an etwas Gesagtes anzulehnen. Auch bei Witzen nimmt man dann etwas, was vom Thema her passt, damit es nicht völlig daneben ist.

14. Woran lag es, dass Sie anders übersetzen mussten als was im Ausgangstext stand? Was war der Grund dafür?

Unübersetzbarkeit, manchmal auch Dinge, die sich auf die Sprache oder Kultur beziehen, aber in der Zielsprache einfach nicht existieren oder bekannt sind.

15. Könnte es negative Konsequenzen für Sie geben, wenn Sie „frei“ untertiteln?

Nur dann, wenn das, was ich schreibe, später im Film aufgegriffen wird und dann nicht passt. Freies Untertiteln ist an der Tagesordnung, weil es immer wieder Stellen gibt, die einfach nicht anders bewältigt werden können. Das wissen auch die meisten Auftraggeber.

16. Erzählen Sie mir noch bitte, was die schwierigste Entscheidung war, die Sie beruflich jemals treffen mussten und wie es dazu kam bzw. wie Sie damit umgegangen sind.

Gegen jemanden wegen Nichtbezahlens gerichtlich vorgehen. Ist einmal passiert, hat aber auch nicht die gewünschte Wirkung gezeigt. Arbeit ablehnen, die ich nicht ertrage (Horrorfilme), weil das unprofessionell wirkt, oder abzulehnen, weil ich weiß, dass ich zu schlecht bezahlt werde. Manchmal sind auch die Filme oder Beiträge fürs Fernsehen so schlecht, dass ich mir den Ärger, mit dem ich beim Arbeiten vor dem Computer sitzen würde, erspare, indem ich ablehne. Wenn es wegen der Bezahlung ist, dann sage ich das auch.

17. Glauben Sie, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Glücken und Missglücken eines Filmes und der Qualität der Untertitelung? Warum?

Es gibt tolle Filme mit schlechten UT und umgekehrt. Das eine ist vom anderen nicht abhängig.

18. Wie würden Sie Ihren Beruf mit 5 Adjektiven beschreiben?

aufregend, ideal, schlecht bezahlt, nie langweilig, fordernd

19. Was ist Ihre Meinung über das folgende Zitat? Wie reagieren Sie darauf?

„Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung, die entscheidend dazu beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht.“ (Kersten 2013:121f.)

Ja, das kann ich so unterschreiben.

20. Und auf folgendes Zitat?

„Apart from the ‘ordinary‘ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Klingt etwas hochtrabend, aber es stimmt, dass eine Menge verschiedener Fähigkeiten zusammenspielen müssen.

21. „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41) Was halten Sie von dieser Aussage?

Etwas hochtrabend, aber vielleicht zutreffend, wenn man perfektionistisch arbeitet, bzw. die Zeit dazu hat. Wie beim Übersetzen allgemein gibt es bei jeder möglichen Übersetzung Vor- und Nachteile. Nur sind das beim Untertiteln manchmal andere: „Denken“ ist kürzer als „glauben“. Die Platzfrage bzw. die Lesbarkeit (sind die Gedanken so auf die beiden Zeilen verteilt, dass sie optimal erfassbar sind? Ist die Standzeit lange genug?) ist der heilige Gral. Bei der Übersetzung von gesprochener Sprache für Untertitel muss man zwar noch mehr Kompromisse machen als bei

Fließtexten, aber meist findet man etwas. Die Lösung liegt manchmal auch darin, einen Untertitel zu trennen, und die Teile mit den davor- und dahinterliegenden UT zusammenzufügen. Oder man macht aus zwei UT einen, um Zeit zu schinden für eine sehr schnell gesprochene aber wichtige Aussage. Der heilige Gral kann also manchmal auch in etwas Anderem stecken, als in der Übersetzung.

### 7.3. FRAGENKATALOG: Cosima Ertl

Wohnort: Berlin, Deutschland

*Ausbildung und berufliche Tätigkeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin*

1. Wie lief Ihre bisherige Studium- und Berufslaufbahn?<sup>53</sup>  
s. angehängter Lebenslauf ☺
2. Wo und was haben Sie studiert?  
s. angehängter Lebenslauf
3. Was ist Ihre heutige Tätigkeit und womit beschäftigen Sie sich am meisten?  
Untertitlerin EN>DE (mit dem deutlich größten Anteil), Gehörlosenuntertitel, Synchronsprecherin
4. Seit wie vielen Jahren sind Sie in dem Bereich tätig?  
Etwa 9 Jahre
5. Mit welchen Sprachkombinationen arbeiten Sie?  
EN>DE und DE>DE (Gehörlosenuntertitel)
6. In Ihrem Berufsalltag arbeiten Sie mehr alleine oder im Team?  
Fast ausschließlich alleine, gelegentlich bearbeite ich Serien mit anderen selbständigen Kolleginnen (die aber nicht vor Ort sind); da ich mir mit einer Kollegin das Büro teile, kann ich so aber immerhin die unausweichlichen „Kann man das so sagen?“- und „Wie würdest du das lösen?“-Fragen stellen.
7. Kommunizieren Sie oft mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin? Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin?

---

<sup>53</sup> Der Lebenslauf liegt der Verfasserin in PDF-Form vor und wurde aus Platzgründen nicht in die Arbeit inkludiert.

Kommunikation erfolgt bei Agenturen meist nur in Form der Anfrage, ggf. Verhandlungen in Bezug auf Preis und Deadline und der Lieferung; in etwa 30%-50% der Fällen müssen Rückfragen zu Formalia wie Framerate oder Leerzeichen vor Dialogstrichen, selten auch zu Übersetzungswünschen gestellt werden; zum allergrößten Teil erfolgt die Kommunikation per E-Mail, selten per Telefon; man ist hier ausschließlich DienstleisterIn.

Bei DirektkundInnen, die unerfahrener sind, müssen jedoch immer erst mal grundsätzliche Fragen wie Dauer einer Untertitelung, was eine schöne Untertitelung ist etc. geklärt werden, darum ist hier die Kommunikation immer intensiver und zeitaufwändiger und findet auch häufiger per Telefon statt. Aufgrund der Unerfahrenheit der KundInnen ist man hier eher in der Rolle der ExpertIn.

8. Gibt es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen?

Selten, aber es kommt vor. Manchmal teilt mir z. B. eine Agentur mit, dass der/die KundIn keine Kraftausdrücke wünscht, und dann muss natürlich erst mal geklärt werden, welche Flüche denn ok sind; noch seltener liefert der/die KundIn gleich ein Glossar mit, das verwendet werden soll; hier können natürlich Fragen auftauchen, wenn das Glossar fehlerhaft oder unlogisch ist; in den meisten Fällen teile ich den KundInnen aber einfach in meiner Liefermail (oder über die Kommentar-Funktion bei EZTitles, wenn es erfahrene EZTitles-UserInnen sind) mit, wenn es schwierige Entscheidungen gab, mit dem Angebot, es anders zu machen, wenn der/die KundIn es wünscht.

#### *Definition der interlingualen Untertitelung*

9. Welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten sind für Ihren Beruf am wichtigsten?

Ein erstklassiges Verständnis der Ausgangs- und Zielsprache!!!! Sorgfalt und das Talent, sich und seine Übersetzung ständig selbst zu hinterfragen

10. Was finden Sie am Schwierigsten in der Ausübung Ihrer Profession?

Dass sie wenig ernst genommen wird, als professionelle Tätigkeit unbekannt (Stichwort Fansubs) und daher schlecht bezahlt ist.

#### *Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung*

11. Gibt es spezielle Strategien, die Sie anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen?

Die wichtigste Strategie beim Übersetzen ist meines Erachtens, sich erst zu fragen, was in der Ausgangssprache gemeint ist, und sich dann eingehend zu überlegen, wie man diesen Gedanken/diese Idee/diese Empfindung in der Zielsprache ausdrücken würde. Es geht beim Übersetzen ja nicht darum, Wörter in eine andere Sprache zu übertragen, sondern Konzepte. Darum sagt man z. B. für „sick bastard“ nicht „kranker Bastard“, sondern „krankes Schwein“. Nur so kann man die Heftigkeit des EN Ausdrucks angemessen abbilden.

12. Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick „unübersetzbar“ scheint? Ist Ihnen so etwas schon mal passiert?

Bei Wortspielen ist das ganz oft der Fall. Wenn einem so was begegnet, gibt es natürlich immer die Möglichkeit, das rauszuübersetzen, und manchmal bleibt einem tatsächlich nichts Anderes übrig. Manchmal findet man aber auch durch langes Nachdenken eine annehmbare Lösung, oder man brainstormt mit KollegInnen im Büro. Man muss auf jeden Fall den Mut haben, vom Original wegzugehen. Das ist natürlich bei einer Synchronfassung leichter, denn da kann man viel mehr schummeln, weil das Original nicht mehr zu hören ist, aber auch bei UT sollte man diese Option in Erwägung ziehen. Aber auch erfundene Wörter sind oft auf den ersten Blick unübersetzbar. Ein gutes Beispiel ist ein Wort aus einer Comicverfilmung, die ich mal untitelt habe. Hier war von dem „drainer“ die Rede, einem Apparat, der den Superhelden ihre Kräfte entzogen hat. Den „Absauger“ oder so etwas kann man das natürlich nicht nennen, darum habe ich die Maschine den „Neutralisator“ genannt.

### *Vorfälle*

13. Erzählen Sie mir bitte von einem Mal, wo Sie besonders „frei“ untitelt haben mussten. Wie sind Sie da vorgegangen?

Mein Comicverfilmungs-Beispiel ist hier auch ein gutes Beispiel. Zuerst habe ich überlegt: „Was macht diese Maschine denn eigentlich?“ und dann habe ich mich gefragt, wie ich so was wohl auf Deutsch nennen würde. Dabei ist es extrem hilfreich, wenn man es schafft, das englische Wort für ein paar Minuten wirklich völlig zu vergessen.

14. Woran lag es, dass Sie anders übersetzen mussten als was im Ausgangstext stand? Was war der Grund dafür?

Meistens ist der Grund, dass es auf Deutsch unfreiwillig komisch gewirkt hätte und auch nicht verstanden worden wäre (wie beim „Neutralisator“). Vor allem Witze kann man meist nicht wörtlich übersetzen, da sie oft Wortspiele beinhalten, die wörtlich auf Deutsch so nicht funktionieren.



15. Könnte es negative Konsequenzen für Sie geben, wenn Sie „frei“ untertiteln?

Jep, oft genug darf man sich anhören: „Aber das haben die doch gar nicht gesagt!“ Es ist manchmal echt ein Kampf gegen Windmühlen, den Leuten klarzumachen, dass eine schöne Übersetzung definitiv keine wörtliche ist. Einmal wurde mir sogar die Aufgabe gestellt, ein Gedicht, das als Insert in einer Sendung eingeblendet wurde, bitte unbedingt schön, aber auf jeden Fall wörtlich zu übersetzen. Seufz.

16. Erzählen Sie mir noch bitte, was die schwierigste Entscheidung war, die Sie beruflich jemals treffen mussten und wie es dazu kam bzw. wie Sie damit umgegangen sind.

Ich weiß nicht, ob es wirklich je eine absolut schwierigste Entscheidung gab, aber eine schwierige Entscheidung, die immer wieder auftaucht, ist, welche Informationen in einen Untertitel aufgenommen werden sollten, wenn wirklich viel zu wenig Platz ist. Oft muss man dann zwischen zwei Informationen entscheiden, die beide eigentlich wichtig wären, aber man hat einfach keine Zeit dafür. Hier bleibt einem oft nichts Anderes, als sich schweren Herzens für die Option zu entscheiden, die dem Verständnis am wenigsten schadet.

Richtig schwer ist es auch, bei einem raschen Schlagabtausch die Untertitel so zu kürzen, dass jede Replik aufgenommen wird und man dem Dialog noch folgen kann. Das ist wahrscheinlich eine der schwersten Künste. Da hilft nur, lange herumzuprobieren, bis man eine adäquate Lösung gefunden hat, und am besten am nächsten Tag mit frischem Auge noch mal draufzuschauen.

#### *Persönliche Beurteilung der interlingualen Untertitelung bzw. des Übersetzens*

17. Glauben Sie, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Glücken und Missglücken eines Filmes und der Qualität der Untertitelung? Warum?

Absolut. Wenn die/der UntertitlerIn z. B. nicht in der Lage ist, Witze zu erkennen oder humoristisch in die Zielsprache zu übertragen, dann wird eine Komödie sicher nicht sehr gut angenommen.

18. Wie würden Sie Ihren Beruf mit 5 Adjektiven beschreiben?

abwechslungsreich, bereichernd, anspruchsvoll, unterbezahlt, hochspezialisiert

19. Was ist Ihre Meinung über das folgende Zitat? Wie reagieren Sie darauf?

„Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung, die entscheidend dazu

beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht.“ (Kersten 2013:121f.)

Das spricht mir aus der Seele.

20. Und auf folgendes Zitat?

„Apart from the ‘ordinary’ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Couldn’t agree more. ☺

21. „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41) Was halten Sie von dieser Aussage?

Hm, das würde ich nicht ganz so sehen, denn wenn man die Ansprüche, die eine Untertitelung stellt, einfach als gegeben hinnimmt, dann wirken sie nicht mehr so sehr wie ein Hindernis für eine gute Übersetzung und man kann hingehen und sagen: „Das sind wirklich schöne Untertitel“, auch wenn vieles weggelassen oder verkürzt werden musste. Denn die Aufgabe der UT ist ja, das Gesagte möglichst kurz und knapp, nicht sinnentstellend, schön getimt, hübsch auf Zeilen aufgeteilt und idiomatisch ins Deutsche zu übertragen. Wenn das gelingt, sind das m. E. perfekte Untertitel.

## 7.4. FRAGENKATALOG: Katrin Pieper

Wohnort: Coimbra, Portugal

*Ausbildung und berufliche Tätigkeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin*

1. Wie lief Ihre bisherige Studium- und Berufslaufbahn?

Studium // Arbeit in der Redaktion bei DVD-Firma (digim) in Halle an der Saale, zuständig für Untertitelung und Organisation von Untertitelungen für DVDs // Projektmanagerin bei internationaler Synchronisations- und Untertitelungsfirma (VSI) in Berlin // Freelancerin in Coimbra, Portugal

2. Wo und was haben Sie studiert?

Translatologie, Universität Leipzig

3. Was ist Ihre heutige Tätigkeit und womit beschäftigen Sie sich am meisten?

Freiberuflerin: Übersetzerin, Untertitlerin und Deutschlehrerin an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Coimbra. Außerdem Doktorandin an der Universität Coimbra.

Zurzeit beschäftige ich mich vor allem mit dem Deutschunterricht und meiner Doktorarbeit

4. Seit wie vielen Jahren sind Sie in dem Bereich tätig?

ca. 10 Jahre

5. Mit welchen Sprachkombinationen arbeiten Sie?

Deutsch, Portugiesisch, Spanisch, (Englisch)

6. In Ihrem Berufsalltag arbeiten Sie mehr alleine oder in Team?

Gemischt. Ich arbeite hier mit mehreren ÜbersetzerkollegInnen zusammen, wir haben uns zeitweise sogar ein Büro geteilt. Inzwischen arbeite ich, zumindest räumlich, mehr alleine (außer im Deutschunterricht, klar)

7. Kommunizieren Sie oft mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin? Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin?

Natürlich, das gehört dazu! Und es ist ja nicht nur ein Arbeitgeber.

Je nach Kunde funktioniert die Zusammenarbeit besser oder schlechter. In der Regel kann ich mich aber nicht beklagen. Die Projektmanager der Untertitelungsagenturen sind freundlich und wissen was sie tun. Manchmal muss man sie auf Dinge hinweisen,

die sie nicht wissen können, weil sie ja nicht jede Minute eines Films selbst sehen. Zum Beispiel hatte ich neulich den Fall, dass der Endkunde eine neue Schnittfassung geliefert hatte, obwohl ich schon das Timing gemacht hatte. Es musste also komplett umgetimt werden. Die Agentur wusste das nicht, denn der Kunde hatte nur mitgeteilt, dass der Ton etwas verbessert worden sei. Mit dem Endkunden verhandeln musste dann die Agentur, die mir, sehr korrekt, die Extrastunden bezahlt hat.

8. Gibt es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen?

Eher selten, kommt aber vor. Und es kommt auf den Film / das Material an (bei Dokumentarfilmen zu speziellen Themen oder bei Theaterübertiteln kommt es tendenziell zu mehr Rückfragen). In der Regel schreibe ich bei der Lieferung Anmerkungen und begründe bestimmte Übersetzungsentscheidungen und lasse die Option offen, dass ich es noch ändern kann, wenn es gewünscht wird.

#### *Definition der interlingualen Untertitelung*

9. Welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten sind für Ihren Beruf am wichtigsten?

Sprachkenntnisse, technische Kenntnisse der Untertitelung (Timing etc.), Untertitelungsregeln (und es dauert lange, bis man sie alle verinnerlicht hat), kulturelle Kenntnisse, Allgemeinwissen, eine gewisse Sensibilität für das was man nicht weiß und recherchieren muss...

10. Was finden Sie am Schwierigsten in der Ausübung Ihrer Profession?

Zeitdruck, Preisdumping, für Qualität argumentieren müssen (Qualität ist Zeit ist Geld), Freiberuflersorgen. Und bei Berufseinsteigern: Lernen, wie man gute Untertitel macht.

#### *Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung*

11. Gibt es spezielle Strategien, die Sie anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen?

Ja. Dazu gibt es massenhaft Literatur. Das alles aufzuführen, würde den Rahmen eines Fragebogens sprengen!

12. Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick „unübersetzbar“ scheint? Ist Ihnen so etwas schon mal passiert?

Kann mich an kein Beispiel erinnern. „Unübersetzbar“ ist auch ein etwas vager Begriff. Strategien sind: den Begriff erklären, ein Hyperonym verwenden, eine alternative Satzkonstruktion verwenden, die denselben Inhalt wiedergibt, Weglassen.

### *Vorfälle*

13. Erzählen Sie mir bitte von einem Mal, wo Sie besonders „frei“ untertiteln mussten. Wie sind Sie da vorgegangen?

Das war ein Dokumentarfilm. Originalsprache: portugiesisch, ohne Skript, zwei alte Männer philosophieren über Architektur, extrem schwer verständlich, weil sie beide ziemlich genuschelt haben. Einiges hat sich aus dem Kontext erklärt, ich habe einen Muttersprachler Reinhören lassen und das was er auch nicht verstanden hat, „frei“ aber schlüssig übersetzt.

14. Woran lag es, dass Sie anders übersetzen mussten als was im Ausgangstext stand? Was war der Grund dafür?

Normalerweise geht man nicht weiter als nötig vom Ausgangstext weg. Beim Untertiteln muss man ja freier formulieren, weil der Inhalt in begrenzter Zeichenzahl wiedergegeben werden muss. Vorstellbar wäre auch, dass der Kunde aus irgendeinem Grund eine spezielle (abweichende) Formulierung wünscht. Ist mir aber noch nicht passiert. Bedenken Sie bitte auch, dass der Ausgangstext in diesem Fall gesprochene Sprache ist (es „steht“ also nicht im Ausgangstext).

15. Könnte es negative Konsequenzen für Sie geben, wenn Sie „frei“ untertiteln?

Nur bei Fehlern und wenn ich etwas nicht verstanden habe, was aber leicht verständlich gewesen wäre (dann zweifelt der Proofreader bzw. Kunde an meiner Kompetenz). Ansonsten erfindet man ja nicht einfach so einen „freien“ Text.

16. Erzählen Sie mir noch bitte, was die schwierigste Entscheidung war, die Sie beruflich jemals treffen mussten und wie es dazu kam bzw. wie Sie damit umgegangen sind.

Vielleicht mein Umzug nach Portugal. Ich habe einen unbefristeten Vertrag als Projektmanagerin in einer renommierten Firma ausgeschlagen und mich auf das Abenteuer eingelassen, ohne Sicherheiten im Ausland zu arbeiten. Aber es war meine eigene freie Entscheidung, ich habe sie bewusst und mit Begeisterung gefällt und es nicht bereut.

### *Persönliche Beurteilung der interlingualen Untertitelung bzw. des Übersetzens*

17. Glauben Sie, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Glücken und Missglücken eines Filmes und der Qualität der Untertitelung? Warum?

Auf jeden Fall! Wenn der Zuschauer den Film nicht versteht, oder nur zur Hälfte, weil die Untertitel schlecht sind, macht der Film keinen Spaß!

18. Wie würden Sie Ihren Beruf mit 5 Adjektiven beschreiben?

interessant, kreativ, gründlich, beharrlich, körperlich ungesund (zu viel Zeit vor dem Computer)

19. Was ist Ihre Meinung über das folgende Zitat? Wie reagieren Sie darauf?

„Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung, die entscheidend dazu beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht.“ (Kersten 2013:121f.)

Richtig!

Ist wohl eine Frage der Sichtweise. Die Kunden sehen die Untertitelung als letztes Glied am Ende der Produktionskette, oft ist kein Budget mehr dafür da und es ist ein lästiges Übel, das Kunstwerk auch noch untertiteln lassen zu müssen. Der Untertitler hingegen arbeitet, wie oben zitiert, verantwortlich, kreativ und sorgt mit guten Untertiteln für ein angenehmes Filmerlebnis.

20. Und auf folgendes Zitat?

„Apart from the ‘ordinary‘ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Dem ist nichts hinzuzufügen!

21. „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41) Was halten Sie von dieser Aussage?

Schönes Zitat, haben Kollegen und ich auch schon in einem Vortrag über Untertitelung verwendet.

Aufgrund technischer Restriktionen ist man in der sprachlichen Ausdrucksform eingeschränkt und kann die Perfektion nicht erreichen (wenn es die überhaupt gibt).

aber man kann den Rahmen weit ausschöpfen und sehr nah drankommen. Das ist die große Herausforderung beim Untertiteln.

## **7.5. FRAGENKATALOG: Jérôme Serre**

Wohnort: Berlin

*Ausbildung und berufliche Tätigkeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin*

1. Wie lief Ihre bisherige Studium- und Berufslaufbahn?

2. Wo und was haben Sie studiert?

Ich habe Germanistik in Bordeaux studiert (1 Jahr Doktorand und dann Schluss), dann nach mehrjähriger Pause ein Masterstudium in Filmuntertitelung und Dubbing in Nizza absolviert.

3. Was ist Ihre heutige Tätigkeit und womit beschäftigen Sie sich am meisten?

Ich bin mittlerweile seit fast 9 Jahren als Filmuntertitler und Filmübersetzer tätig. Das ist der Kern meiner Arbeit.

4. Seit wie vielen Jahren sind Sie in dem Bereich tätig?

Siehe 3.

5. Mit welchen Sprachkombinationen arbeiten Sie?

Ausgangssprache ist Deutsch, Zielsprache ist Französisch.

6. In Ihrem Berufsalltag arbeiten Sie mehr alleine oder in Team?

Ich arbeite fast immer alleine.

7. Kommunizieren Sie oft mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin? Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin?

Es kommt immer wieder vor, dass man beim Übersetzungsprozess sich mit dem Postproduktionslabor, mit dem Regisseur, mit einem Produzenten austauschen kann. Die Qualität und Intensität dieses Austausches ist immer sehr unterschiedlich. Grundsätzlich gilt in meinem Fall: viel Austausch ist für alle Interessenten wünschenswert. Meistens bekommt man das Arbeitsmaterial (Dialogbuch, Pflichtenheft) per Email zugeschickt oder (seltener) per Post. Die Videos werden meistens auf einem firmeninternen Server mit privatem Zugang zur Verfügung gestellt

oder über die Plattform Wettransfer hochgeladen. Man kommuniziert selten per Telefon. Die Arbeitsabläufe sind allen bekannt, sodass meistens keinen Zeitverlust zu registrieren ist.

8. Gibt es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen?

Das ist auch hier sehr unterschiedlich. Es gibt Auftraggeber, die ständig einen regen Austausch bevorzugen, was die Arbeit natürlich sehr erleichtert, aber auch nicht nur die Arbeit. Der Grad der Zufriedenheit, überhaupt in dieser Branche tätig zu sein, wird dadurch deutlich größer. Eine Filmübersetzung/Untertitelung, es sind immerhin wahnsinnig viele Bausteine, die ineinanderpassen müssen. Diese Tätigkeit ist viel anspruchsvoller als es auf dem ersten Anblick erscheinen mag. Siehe u.a. Punkt 20!

#### *Definition der interlingualen Untertitelung*

9. Welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten sind für Ihren Beruf am wichtigsten?

Exzellenter Sprachverstand in BEIDEN Sprachen (in allen Bereichen: Grammatik, Orthographie und Interpunktion, Syntax...), Sprachgefühl, Ausdauer (späte Schichten, Arbeiten am Wochenende, Nachkorrigieren), Akribie, Erfindungsgeist (Ständiges Jonglieren mit den Wörtern wegen räumlicher und zeitlicher Einschränkungen).

Ferner sind Geduld, Lust am Suchen erforderlich. Dabei ist Internet eine wichtige Informationsquelle, wenn die Übersetzung sehr fachlich ist. Das ist meistens der Fall, wenn man es mit einem Dokumentarfilm zu tun hat. Die Themen sind natürlich sehr vielfältig und wenn man über das Fachwissen nicht verfügt, MUSS man sich natürlich bei Fachleuten erkundigen oder im Internet manchmal stundenlang suchen. Letzteres ist aber in manchen Fällen nicht ausreichend, sodass die Hilfe eines Fachmannes notwendig ist, um einen Fachbegriff zu entziffern.

Das Dialogbuch eines Films, z.B. eines Krimis, kann auch viel Polizeijargon beinhalten!

10. Was finden Sie am Schwierigsten in der Ausübung Ihrer Profession?

Abgesehen von den räumlichen und zeitlichen Beschränkungen, die mit der Filmuntertitelung zwangsläufig einhergehen, ist der zeitliche Druck, der auf unseren Schultern sehr oft lastet, eine große Zusatzbelastung. Es gibt Abgabefristen, d.h. eine Untertitelung muss innerhalb einer Woche fertig sein und es kann sein, dass diese Frist unbedingt (aus Sicht des Auftraggebers) eingehalten werden muss. Es ist dann die Entscheidung des Filmübersetzers, ob er den Auftrag annimmt oder nicht. Man hat natürlich immer die Möglichkeit, um ein etwas lockereres Zeitfenster zu bitten. Neulich habe ich eine Postproduktionsfirma klipp und klar gesagt, dass ich den in



Auftrag gegebenen Film innerhalb des geplanten Zeitraums nicht übersetzen konnte. Das Spotting (= die Untertitelung) war zwar schon vorhanden, da der Film schon im Vorfeld im Englischen untertitelt wurde, aber der Film war sehr gesprächslästig. Nach Rücksprache mit dem Auftraggeber ist es mir letztendlich gelungen, eine Woche mehr als geplant zur Verfügung zu haben.

Schwierig ist auch, die Konzentration immer hochzuhalten, man sitzt ja meistens den ganzen Tag vorm PC und der Rücken leidet, der Kopf, die Arme und Finger. Dieser Punkt wird vielleicht nicht oft erwähnt, aber der physische Aspekt sollte berücksichtigt werden. Es kann sein, dass man sich einen sogenannten „tennis elbow“ zuzieht, wenn man wochenlang arbeitet. Die Muskeln und Bänder sind in ständiger Anspannung. Dies kann die Arbeitseffizienz beeinträchtigen, wenn man dem nicht vorbeugt.

### *Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung*

11. Gibt es spezielle Strategien, die Sie anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen?

Ja, natürlich. Wenn es zeitliche Einschränkungen gibt, kann man sich auf das Übersetzen der wichtigsten „Informationen“ konzentrieren. Orts- oder Zeitangaben, die aus dem Mund eines Schauspielers zu hören sind, können kondensiert oder gar weggelassen werden, wenn über den Bildkanal eine entsprechende Information zu sehen ist. Z.B. der Schauspieler sagt plötzlich: *Oh, mein Gott, es ist schon um 21 Uhr. Ich muss schnell los.* Wenn gleichzeitig eine Wanduhr im Bild zu sehen ist und wenn diese Information auch noch wesentlich für die Handlung ist und der Zuschauer genug Zeit hat um sie wahrzunehmen, dann lass man sie am besten weg. Dies nennt man „intersemiotische Redundanz“. Die Redundanz findet man sowohl in den Aussagen, die im gesprochenen Dialog vorkommen, als auch in dem Bildkontext.

Allerdings gibt es mehrere Strategien der Textverkürzung:

Das Kondensieren: Weglassen intersemiotisch und intrasemiotisch redundanter Elemente. Dabei kann auch der Bildkontext eine wichtige Information liefern und diese Strategie unterstützen.

Die Deletion: Auslassen von einigen Elementen, z.B. wenn ein Schauspieler zu schnell redet und wir Untertitler viel zu wenig Spielraum haben, mit anderen Worten wenn der Untertitel kurz ist. (Grußformel, Interjektionen, Namen, Wiederholungen, Füllwörter, etc. können ausgelassen werden)

Die Paraphrase: Elemente eines Satzes werden getilgt. Durch das Löschen dieser Elemente muss man den Satz anders und z.T. neu formulieren. Man kürzt den Ausgangstext erheblich ohne den Sinn zu verfälschen.

Die Decimation: wenn man es mit großen Textvolumen zu tun hat und die Schauspieler schnell reden, muss man strategisch vorgehen und die Aussage zum Teil tilgen oder evtl. paraphrasieren. Der Übersetzer muss aber Einbuße stilistischer oder semantischer Art in Kauf nehmen.

Eine große Herausforderung stellt die Übersetzung von Dialekten, Idiolekten oder Soziolekten dar. Ich habe z.B. die französische Fassung zu *Fack Ju Göhte* gemacht und der Sprachstil, mit dem man im Film konfrontiert wird, ist typisch für einen Teil der deutschen Jugend. Es werden Anglizismen (Yolo) verwendet, oder Wörter, die manche Leute gar nicht kennen, wie das Verb verkackeiern. Man kann diese Soziolekte gar nicht neutralisieren (relativ neutral wiedergeben), denn der Film lebt davon, dass diese jungen Leute ein spezielles Idiom anwenden. Die Sprache, die man in den französischen Vororten spricht, schien mir z.T. am besten geeignet, um das Gesprochene einigermaßen treffend wiederzugeben. Wobei man immer ganz genau wissen muss, was noch aktuell ist und was nicht mehr aktuell ist. Die Sprache ist wie ein Lebewesen, ändert sich, erneuert sich, neue Kreationen werden zu Modewörtern, und Modewörter, die erst vor einigen Jahren kreiert wurden, werden schneller als man denkt hinfällig.

Nicht zu vergessen, der Schnitt eines Filmes kann ein Übersetzer/Untertitler zum Verzweifeln bringen oder gar „in den Wahnsinn“ treiben. In dem Fall muss man natürlich dem Rhythmus des Films Rechnung tragen, weil dies ein Kriterium, die einen Film ausmachen und auch weil der Regisseur es so gewollt hat... Es gibt immer einen Grund, weshalb der Regisseur einen Schnitt an einer bestimmten Stelle gesetzt hat. Das heißt u.a., dass man ein Untertitel möglichst nicht über einen Schnitt oder einen Szenenwechsel hinweg belassen muss. Es ist leider nicht immer möglich, diese wichtige Regel zu befolgen. Wenn z. B. die Dialogdichte zu hoch ist, muss man einen Untertitel über einen Schnitt laufen lassen (dann aber deutlich), damit der Untertitel überhaupt lesbar ist. Es gibt aber Auftraggeber, die absolut dagegen sind, dass ein Untertitel über einen Schnitt geht. Dann muss man das Spotting (= Setzen der Ein- und Ausstiegszeiten der jeweiligen Untertitel) solange anpassen, bis eine sinnvolle und zufriedenstellende Lösung gefunden wurde

12. Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick „unübersetzbar“ scheint? Ist Ihnen so etwas schon mal passiert?

Siehe 14.

## Vorfälle

13. Erzählen Sie mir bitte von einem Mal, wo Sie besonders „frei“ untertiteln mussten.

Wie sind Sie da vorgegangen?

Bei der Übersetzung von Liedern, die in der Zielsprache keine Entsprechung haben. Da kann ich meine eigene Übersetzung des Liedes machen und dabei ganz frei übersetzen, manchmal mit der einzigen Einschränkung, dass man genauso viele Silben benutzen muss wie im Ausgangstext und das Lied in der Zielsprache mit Reimen bespickt werden muss, wenn dies in der Ausgangssprache der Fall ist. Aber hier gilt auch: über die Übersetzungsstrategie eines Liedes wird erst nach Rücksprache mit dem Auftraggeber entschieden.

14. Woran lag es, dass Sie anders übersetzen mussten als was im Ausgangstext stand?

Was war der Grund dafür?

Ich habe neulich *Tiger Girl*, den letzten Film von Jakob Lass, untertitelt. Abgesehen davon, dass der Film in technischer Hinsicht sehr anspruchsvoll war, kamen einige Schwierigkeiten hinzu, wie das kommende Beispiel zeigt:

Die beiden Hauptdarstellerinnen befinden sich am Tempelhofer Feld (am ehemaligen Flughafen Tempelhof in Berlin) und Vanilla hat einen Einbruch geplant. Ihre Freundin Tiger weiß am Anfang nicht genau, was ihre Freundin vorhat. Vanilla hat Tiger im Vorfeld darum gebeten, eine Strickleiter mitzubringen. Hier ein Auszug aus dieser Szene:

TIGER

Ey, sag mal, was hast du denn jetzt vor?

VANILLA

Warum hast du eigentlich diese... komische Jacke an?

TIGER

Du hast doch gesagt, ich soll 'ne **Strickjacke** anziehen.

VANILLA

Ich hab gesagt, du sollst 'ne **Strickleiter** mitbringen.

TIGER

Strickleiter? Scheiße, hab ich jetzt nicht dabei.

Das Besondere dabei ist, dass Tiger falsch verstanden hat, was ihre Freundin Vanilla (vielleicht am Telefon) ihr gesagt hat... Strickleiter//Strickjacke. Die Herausforderung bestand hier darin, einen Reim zu finden, ohne den Sinn des Gesagten zu verfälschen. Da musste ich ein Wort finden und hinzufügen, das im Original gar nicht gesagt wird, aber das im Kontext passt und den Reim ermöglicht:

TIGER

Hé, qu'est-ce que tu fais ?

VANILLA

Pourquoi as-tu  
cette veste bizarre sur le dos ?

TIGER

Tu m'as demandé de porter un **cardigan**.

VANILLA

Je t'ai dit d'apporter **corde et gants**.

TIGER

Corde et gants ?  
Merde, j'ai pas ça avec moi.

**Strickjacke** konnte treu übersetzt werden (mit *cardigan*), aber die getreue Übersetzung von **Strickleiter** (*échelle de corde*) passte hier nicht und ermöglichte mir nicht, einen Reim in der Zielsprache zu bilden (wie er in der Ausgangssprache vorzufinden ist). Ich musste demnach einen Reim suchen und dabei natürlich der Kohärenz des Originals Rechnung tragen, damit die Verwechslung der Wörter **Strickjacke** und **Strickleiter** im Französischen plausibel erscheint.

Somit habe ich aus *échelle de corde* was Anderes gemacht und mir was einfallen lassen: *cordes* (= Strick) et *gants* (= Handschuhe) reimt sich perfekt mit *cardigan* und erschien mir als die beste Lösung, um aus dieser Sackgasse zu kommen.

15. Könnte es negative Konsequenzen für Sie geben, wenn Sie „frei“ untertiteln?

Nein. Wenn ich es mir erlaube, dann informiere ich auch den Auftraggeber darüber. Eine Filmübersetzung/Untertitelung wird sowieso meistens abgenommen, d.h. die untertitelte Fassung wird von den zuständigen Leuten (Regisseur, Produzent oder Vertrauensperson, die der Ausgangssprache und der Zielsprache mächtig ist) überprüft

und evtl. wird das grüne Licht gegeben oder Korrekturen gemacht. Erst dann wird der Film in dem Zielland (in meinem Fall Frankreich) mit der Untertitelten Fassung auf der Leinwand gezeigt.

16. Erzählen Sie mir noch bitte, was die schwierigste Entscheidung war, die Sie beruflich jemals treffen mussten und wie es dazu kam bzw. wie Sie damit umgegangen sind.  
Schwierig zu beantworten. Es sind eher technische Probleme, mit denen man konfrontiert wird, die einen stundenlang ins Grübeln bringen können. Ein Beispiel würde ich gern anbringen... Man muss oft bei einer Untertitelung einen Spagat schaffen: der Untertitel sollte auf der einen Seite den gesprochenen Sprachstil der Schauspieler widerspiegeln und auf der anderen Seite eher knapp und so klar wie möglich sein, damit die ganze Untertitelte Fassung lesefreundlich wirkt.

*Persönliche Beurteilung der interlingualen Untertitelung bzw. des Übersetzens*

17. Glauben Sie, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Glücken und Missglücken eines Filmes und der Qualität der Untertitelung? Warum?  
Natürlich. Wenn ein guter Film schlecht Untertitelt wird, wird er die Zuschauer aus der Zielsprache wenig begeistern können, sondern eher langweilen, oder gar ärgern. Wenn schon innerhalb von 10 Minuten „das Auge“ des Zuschauers mehrmals an einigen Untertitel hängen bleibt wegen eines schlecht übersetzten Ausdrucks oder weil auf den Dialogfluss wenig Rücksicht genommen wurde, leidet die Aufmerksamkeit des Zuschauers unter diesen Mängeln. Wir haben dafür zu sorgen, dass die Dialoge in der Zielsprache logisch gebaut sind. Wichtig dabei ist, dass der Übersetzer, der in dem Idealfall gleichzeitig auch der Filmübersetzer ist (was nicht immer der Fall ist), die Untertitelte Fassung auf dem Bildschirm (PC, Fernseher, Leinwand) aber auch in einer gedruckten Version auf die Fehler hin überprüft. Wenn die Untertitel auf der Leinwand wenig auffallen, dann ist das schon fast die halbe Miete! Von daher eignen sich eher kurze, klare Sätze. Verschachtelte Sätze sind zu verbannen... Der Übersetzer kennt die Sätze auswendig, der Zuschauer hingegen liest sie nur ein einziges Mal, wenn er im Kinosaal oder bei sich zu Hause vorm Fernseher sitzt. Wichtig ist, dass man mit einer Untertitelten Fassung versucht, dieselbe Wirkung auf das Zielsprachenpublikum, wie die Originalfassung auf das Ausgangssprachenpublikum haben kann, zu erzielen oder danach zu streben. Wenn es einem gelingt, dann kann von gelungener Untertitelung die Rede sein. Und der Film kann dann beim Publikum gut ankommen, wenn sein Geschmack nicht anders entscheidet! :o)

18. Wie würden Sie Ihren Beruf mit 5 Adjektiven beschreiben?

Spannend, anstrengend, kreativ, bereichernd, z.T. einsam (hängt immer davon ab, wo man arbeiten und unter welchem Statut. Ein Freiberufler beispielsweise arbeitet meistens sehr einsam).

19. Was ist Ihre Meinung über das folgende Zitat? Wie reagieren Sie darauf?

„Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung, die entscheidend dazu beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht.“ (Kersten 2013:121f.)

Ich kann dieser Aussage nur zustimmen. Es wird schnell vergessen, wie kompliziert dieser Vorgang ist und wie viel Erfahrung dafür notwendig ist. Die Konsequenzen davon sind:

- schlechte Vergütung
- Deadline, die den notwendigen zeitlichen Rahmen überspringen (Zu enge Abgabefristen)
- erhöhte Stresssituationen, die zu Qualitätsverlust führt
- mangelnde Anerkennung der geleisteten Arbeit, wenn sie überhaupt noch vorhanden ist bei einigen der Akteure dieser Branche.

In Frankreich werden die Filmübersetzer/Untertitler als Autoren anerkannt und können ihre Werke bei der einheimischen GEMA registrieren lassen und die Urheberrechte gelten lassen. Die Filmübersetzer/Untertitler schaffen einen neuen Text, genauso wie ein Schriftsteller es macht. Der Unterschied: die Quelle ist eine andere (Ausgangstext oder Dialogbuch // Einbildungskraft, Erfahrung...)

Die Registrierung der untertitelten Fassungen in Frankreich ist ein erster Schritt in die richtige Richtung, aber der Weg, der zu einer gerechten, allgemeinen Anerkennung dieses Berufs führt, ist sehr lang.

20. Und auf folgendes Zitat?

„Apart from the ‘ordinary’ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Ja, vollkommen richtig. Wir agieren pluri-disziplinarisch, mehrere Disziplinen oder Bereiche fließen mit ein. Ein Film besteht aus Bild, Ton, Geräuschen, Musik. Ein

Filmübersetzer/Untertitler muss demzufolge alles wahrnehmen können und einige der in dem Zitat erwähnten Eigenschaften einbringen.

21. „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41) Was halten Sie von dieser Aussage?

Die Tatsache, dass man beim Untertiteln so vielen Einschränkungen unterliegt, hat zur Folge, dass das Streben nach perfekten Untertiteln der Suche nach dem heiligen Graal gleichkommt. Nichtsdestotrotz geht es im Grunde genommen darum, das Beste aus den vorhandenen Möglichkeiten zu machen. Es gibt Filme, wofür 2 Übersetzer (mit der gleichen Sprachkombination) im Einsatz sind, sich austauschen und gemeinsam Übersetzungsstrategien herausarbeiten können. Das hängt natürlich immer von der Politik der Firmen zusammen, sowie mit dem Budget, das zur Verfügung gestellt wurde. Ferner kenne ich einen Regisseur, der einen seiner Filme von einer Literaturübersetzerin hat übersetzen lassen. Diese Frau wurde von einem Untertitler aus der Ausgangssprache unterstützt, sodass sie sich über technische Sache und sprachliche Problemfälle ausgetauscht haben. Der Regisseur hat mir dann gesagt, dass er mit dem Endprodukt sehr zufrieden war. Die Besonderheit des Films: eine Off-Stimme, die immer wieder zu hören war und die sehr schön geredet hat.

## **7.6. FRAGENKATALOG: Veronika Sandkühler**

Wohnort: Berlin

*Ausbildung und berufliche Tätigkeit des Untertitlers bzw. der Untertitlerin*

1. Wie lief Ihre bisherige Studium- und Berufslaufbahn?  
Universität → Freiberuflichkeit (Übersetzerin / Dolmetscherin)
2. Wo und was haben Sie studiert?  
Heidelberg, HU Berlin, Studiengang: Übersetzen / Dolmetschen; Abschluss als Dipl. Dolmetscherin
3. Was ist Ihre heutige Tätigkeit und womit beschäftigen Sie sich am meisten?  
Dolmetschen und Übersetzen, dabei überwiegend Untertitelung
4. Seit wie vielen Jahren sind Sie in dem Bereich tätig?  
Seit 17 Jahren

5. Mit welchen Sprachkombinationen arbeiten Sie?  
Russisch, Italienisch, Französisch, Englisch
6. In Ihrem Berufsalltag arbeiten Sie mehr alleine oder in Team?  
Überwiegend allein
7. Kommunizieren Sie oft mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin? Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin?  
Das kommt auf den Auftrag an. Wenn es technische oder inhaltliche Probleme mit einem Auftrag gibt, gibt es mehr Austausch. Ansonsten beschränkt sich die Kommunikation auf die Auftragsabwicklung.
8. Gibt es Kommunikation mit dem Auftraggeber bzw. mit der Auftraggeberin über Übersetzungsentscheidungen?  
Wenn, dann im Rahmen der Abnahme. Da gibt es schon mal Rückfragen oder Änderungswünsche vom Auftraggeber, und es werden auch Übersetzungsentscheidungen diskutiert.

#### *Definition der interlingualen Untertitelung*

9. Welche Kenntnisse und/oder Fähigkeiten sind für Ihren Beruf am wichtigsten?  
Neben Sprach- und landeskundlichen Kenntnissen sind vielleicht Grundkenntnisse der Abläufe in der Filmproduktion sowie ein gewisses technisches Verständnis hilfreich, damit man eventuelle Probleme mit Filmdateien selbst lösen und dem Kunden die benötigten Dateiformate erstellen kann.  
Außerdem glaube ich, dass man viel Kompromissbereitschaft braucht. Denn die beste und schönste Übersetzung eines Dialogs passt meistens nicht in den Untertitel, es sei denn, es wird sehr getragen gesprochen.
10. Was finden Sie am schwierigsten in der Ausübung Ihrer Profession?  
Das Schwierigste beim Untertiteln finde ich die Beschränkung durch Lesezeit und Zeilenlänge.

#### *Spezifische Probleme der interlingualen Untertitelung*

11. Gibt es spezielle Strategien, die Sie anwenden, um die Übersetzungsprobleme zu lösen?  
Nein, das kommt immer auf den Einzelfall an.



12. Wie gehen Sie beim Untertiteln vor, wenn ein Begriff auf den ersten Blick „unübersetzbar“ scheint? Ist Ihnen so etwas schon mal passiert?

Ich suche ein funktionales Äquivalent oder übernehme den Begriff in Anführungszeichen aus der Originalsprache. Nach meiner Erfahrung gibt es meistens irgendwo im Film eine Möglichkeit, den Begriff zu einzuführen oder zu „erklären“.

### *Vorfälle*

13. Erzählen Sie mir bitte von einem Mal, wo Sie besonders „frei“ untertiteln mussten. Wie sind Sie da vorgegangen?

Es kommt häufig vor, dass ich sehr frei übersetzen muss, um den Sinn einer Passage zu vermitteln, die in ihrer Ausführlichkeit oder Komplexität nicht in die Untertitel passt. Ein konkretes Beispiel habe ich dafür nicht.

14. Woran lag es, dass Sie anders übersetzen mussten als was im Ausgangstext stand? Was war der Grund dafür?

15. Könnte es negative Konsequenzen für Sie geben, wenn Sie „frei“ untertiteln?

Das kommt auf den Auftraggeber an. In der Regel gibt es keine Probleme, aber hin und wieder wünschen sich Kunden eine wörtliche Übersetzung, auch wenn das im Deutschen dann auf Kosten der guten Lesbarkeit geht.

16. Erzählen Sie mir noch bitte, was die schwierigste Entscheidung war, die Sie beruflich jemals treffen mussten und wie es dazu kam bzw. wie Sie damit umgegangen sind.

Ich finde, die schwierigsten Entscheidungen sind „Korrekturen“, die man auf expliziten Wunsch eines Auftraggebers umsetzen muss. So musste ich einmal in einem Dokumentarfilm, in dem immer wieder von Himbeeren die Rede war (die nicht im Bild zu sehen waren), die „Himbeeren“ auf beharrlichen Wunsch des Regisseurs als „Holunderbeeren“ wiedergeben. Da hatte sich wohl die Dolmetscherin bei den Dreharbeiten vertan. Ich handhabte das so, dass ich auf den Fehler hinweise, und wenn der Wunsch weiterbesteht, setze ich ihn um, möchte dann aber nicht, dass mein Name als Übersetzerin im Abspann genannt wird.

### *Persönliche Beurteilung der interlingualen Untertitelung bzw. des Übersetzens*

17. Glauben Sie, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Glücken und Missglücken eines Filmes und der Qualität der Untertitelung? Warum?

Ich denke schon, dass es einen solchen Zusammenhang gibt. Sind die UTs beispielsweise schlecht platziert, fällt dem Zuschauer die Zuordnung schwer und er

verliert Zeit. Auch wenn die Übersetzung nicht treffend ist, kann das (sofern beim Zuschauer gewisse Grundkenntnisse der Originalsprache vorliegen) sehr irritierend sein. Schon die oft nötige Verkürzung irritiert viele Zuschauer mit Kenntnissen der Originalsprache. Und wenn sich die deutschen Untertitel nicht flüssig lesen lassen, ist das ebenfalls störend.

Zu ausführliche Untertitel mit zu viel Text lenken den Zuschauer zu stark vom Bild ab, dann entgehen ihm womöglich Informationen, die er visuell bekommen könnte. Ich glaube, dieser Punkt, dass das Visuelle auch „spricht“, wird von vielen Auftraggebern unterschätzt.

18. Wie würden Sie Ihren Beruf mit 5 Adjektiven beschreiben? Insgesamt schön, abwechslungsreich, manchmal knifflig, manchmal unterhaltsam, manchmal nervenaufreibend.

19. Was ist Ihre Meinung über das folgende Zitat? Wie reagieren Sie darauf?

„Zu häufig aber gilt die Untertitelung noch als eine rein technische Dienstleistung und wird in der Film- und Medienbranche zu wenig als das unterstützt und gewürdigt, was sie ist: eine persönlich verantwortete kreative Geistesleistung, die entscheidend dazu beiträgt, ob und wie ein fremdsprachiges audiovisuelles Produkt einen Zuschauer erreicht.“ (Kersten 2013:121f.)

Dem stimme ich zu.

20. Und auf folgendes Zitat?

„Apart from the ‘ordinary‘ translation skills, a good subtitler needs the trained ears of an interpreter, the no-nonsense judgment of a news editor, and designer’s sense of esthetics. In addition, as most subtitlers do the electronic time-cueing themselves, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.“ (Gottlieb 2008:211)

Dem ersten Teil stimme ich zu. Was die technische Seite, also das Spotting angeht, so hat sich in den letzten Jahren viel getan. Heute braucht man keine ruhige Hand mehr, um präzise zu spotten, das geht ja alles per Mausclick oder Tastendruck.

21. „The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail.“ (Baker/Lambourne 1982:7 zitiert nach Luyken 1991:41) Was halten Sie von dieser Aussage?

Dem würde ich nicht zustimmen, ich halte die Aussage für übertrieben. Und es stellt sich doch die Frage, was ein perfekter Untertitel ist?

a) ein UT, der den sprachlichen Inhalt eines Films „möglichst umfassend“ wiedergibt. Solche UTs kann man doch recht häufig lesen.

b) eine genaue und vollständige Übersetzung der Dialoge eines Films: Das wird man schon seltener finden, und ich glaube, da würde man einer Untertitelung auch zuviel zumuten. Denn die wenigsten Menschen können das, was ein aufgebrachter Franzose oder Spanier oder Engländer in 5 Sekunden sagen kann, wortwörtlich in 5 Sekunden lesen. Abgesehen davon würde die genaue Übersetzung wohl den gesamten Bildausschnitt verdecken.

Ich glaube, dass man beim Untertiteln grundsätzlich mit Abstrichen leben muss: Es fällt etwas weg oder wird verallgemeinert. Wenn der Untertitel mit den visuellen und akustischen Informationen des Films „kooperiert“, kann er oft mit weniger Worten auskommen, auch wenn es dann keine „perfekte“ Übersetzung ist.

## **Zusammenfassung**

Kreativität zum Problemlösen ist während des Übersetzungsprozesses erforderlich. In der Translationswissenschaft wurde das Thema Kreativität sowohl im Allgemeinen als auch in Verbindung mit unterschiedlichen Arten von Texten wiederholt behandelt. Im Bereich der audiovisuellen Translation sind aber wenige Werke bzw. Artikel von WissenschaftlerInnen zu diesem Thema zu finden. Werke wie von Chaume Varela und Fontcuberta i Gel konzentrieren sich auf Kreativität bei der Übersetzung von audiovisuellen Texten oder bei der Synchronisation. Aus diesem Grund fand es die Verfasserin interessant, den Fokus dieser Masterarbeit auf die Relation zwischen Kreativität und interlingualer Untertitelung zu legen, wo die Brücke zwischen Kulturen und Sprachen am unteren Rand eines Bildschirms oder einer Leinwand deutlich und immer sichtbar ist. Nachdem die Begriffe Kreativität und interlinguale Untertitelung beschrieben werden, wird anhand von Beispielen aus Filmen sowie ausgehend von Interviewergebnissen versucht, die Forschungsfrage zu beantworten und zwar ob eine spezielle Art von Kreativität erforderlich ist, deren Anwendung zur Lösung untertitelungsrelevanter Probleme führt, die ansonsten das Genießen des Films verhindern würden. Diese spezifische Kreativität würde sich aufgrund der Besonderheiten der interlingualen Untertitelung ergeben, nämlich aufgrund der durch das Medium Film vorgegebenen räumlichen und zeitlichen Einschränkungen, aufgrund ihrer polysemiotischen Natur als Teil eines polysemiotischen Ganzen, sowie aufgrund der Diagonalität der interlingualen Untertitelung.

Kreativität - interlinguale Untertitelung – spezifisch – untertitelungsrelevante Probleme