



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Interlinguale Untertitelung: Zur Problematik der
Übertragung von kulturspezifischen Dimensionen“

verfasst von / submitted by

Darya Makarava, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 060 331 345

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

Masterstudium Übersetzen UG 2002
Deutsch Französisch

Betreut von / Supervisor:

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

Danke an alle, die mir in dieser Zeit nah gestanden sind!

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	1
1. Untertitelung als eine der Formen der audiovisuellen Translation.....	3
1.1. Audiovisuelle Translation.....	3
1.1.1. Geschichtlicher Überblick.....	3
1.1.2. Definition der audiovisuellen Translation.....	5
1.1.3. Translation oder Adaptation?	7
1.2. Untertitelung.....	8
1.2.1. Definition der Untertitelung.....	8
1.2.2. Untertitelung als besondere Form der audiovisuellen Translation.....	11
1.2.3. Geschriebene vs. gesprochene Sprache.....	16
1.2.4. Beschränkungen der Untertitelung.....	17
1.2.5. Besondere Anforderungen an TranslatorInnen	19
2. Translationstheoretische Grundlagen.....	20
2.1. Text - Film.....	21
2.2. Sprache	23
2.3. Translation	24
2.4. Skopostheorie	26
2.5. Theorie vom Translatorischen Handeln	30
3. Kultur und kulturspezifische Dimensionen.....	31
3.1. Ansichten und Definitionen von Kultur	31
3.2. Strukturmerkmale einer Kultur nach Maletzke	34
3.3. Übersetzen von Kulturspezifika	36
3.3.1. Definitionen und Klassifizierungen von Kulturspezifika.....	36
3.3.2. Realia als Unterbegriff der kulturellen Referenzen.....	40
3.3.3. Scenes-and-frames semantics von Charles Fillmore.....	41
3.2.4. Translationsproblematik von kulturellen Referenzen	42
3.2.5. Translationsstrategien von kulturellen Referenzen	45
3.2.6. Einflussfaktoren bei der Übersetzung von kulturellen Referenzen.....	51
4. Humor. Definitionen, Forschungsansätze und Translation.....	55
4.1. Humor und Lachen	55
4.2. Definitionen von Humor und Humortheorien	55
4.3. Mittel von Humor und ihre Übertragungsmodi.....	57
4.4. Übersetzen von Humor	58

5.	Analyse der sowjetischen Komödien	59
5.1.	Filmübersetzen in der Sowjetzeit	60
5.2.	Exzentrische Komödien von Leonid Gajdaj.....	61
5.2.1.	Regisseur Leonid Gajdaj	62
5.2.2.	„Brilliantenarm“	63
5.2.3.	„Iwan Wassiljewitsch wechselt den Beruf“	74
5.3.	„Gentlemen des Glücks“ – Welt der sowjetischen Gauner	84
6.	Zusammenfassung und Schlusswort	89
7.	Bibliographie.....	92
	Fachliteratur.....	92
	Internetquellen mit VerfasserIn	101
	Russischsprachige Internetquellen mit VerfasserIn	102
	Internetquellen ohne VerfasserIn.....	103
	Abstrakt	105
	Deutsch	105
	English	105

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Gottlieb 1997:98.	12
Abbildung 2: Gottlieb 1997:111.	13
Abbildung 3: Gottlieb 1997:74.	18
Abbildung 4: Overlap of allusive names in English and Finnish, Leppihalme 1997:80.	51
Abbildung 5: Levels of Transculturality, Pedersen 2010:73.....	52

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Nedergaard-Larsen 1993:211.....	38
Tabelle 2: Translationsstrategien von kulturellen Referenzen in Anlehnung an Piotrowska (2012:43).	46

0. Einleitung

Der Bereich der audiovisuellen Translation zieht seit einiger Zeit großes Interesse der ForscherInnen auf sich. Immer mehr Filme werden in verschiedene Sprachen übersetzt, d. h. die ForscherInnen bekommen noch mehr Analysematerial und die TranslatorInnen mehrere Übersetzungen anzufertigen. Oft wird die Aufmerksamkeit von ForscherInnen im audiovisuellen Bereich auf die Problematik der Übertragung von sogenannten Kulturspezifika gerichtet, die von einigen WissenschaftlerInnen als unübersetzbar betrachtet werden oder als große Hürden vor ÜbersetzerInnen angesehen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich auch mit der Problematik der Übertragung der sogenannten Kulturspezifika, und zwar im Bereich der Untertitelung. Die Analyse wird im Sprachpaar Russisch-Deutsch durchgeführt. Da Humor auch oft als unübersetzbar dargestellt wird, wurden für die Analyse Komödien ausgewählt, deren Hauptziel ist, Menschen zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Bei der Suche nach dem Analysematerial für diese Arbeit fiel die Wahl auf sowjetische Komödien, in denen die sowjetische Lebensordnung im Mittelpunkt steht und die Kenntnisse dieser Lebensordnung als Voraussetzung für das gesamte Filmverständnis gelten. Als Grundlage wurden DVDs genommen, welche die sowjetischen Komödien mit deutschen Untertiteln beinhalteten. Dabei stellte sich die Tatsache heraus, dass es nicht so viele sowjetische Filme gibt, die für das fremdsprachige Publikum untertitelt wurden. Obwohl die Sowjetära schon längst vorbei ist, stehen die sowjetischen Komödien noch immer in der Liste der beliebtesten Filme von russischsprachigen ZuschauerInnen. Es wird noch immer dabei gelacht, obwohl man einige Szenen schon auswendig kann. Oft herrscht innerhalb des russischsprachigen Publikums (hier ist von Laien die Rede) die Meinung vor, dass diese Komödien nur ein Russe bzw. eine Russin richtig verstehen kann, da die in den Filmen beschriebenen Realien sehr kulturspezifisch sind. Das Ziel dieser Arbeit ist, die untertitelten Versionen der drei sowjetischen Komödien zu analysieren und anhand derer festzustellen, ob die sowjetischen Komödien tatsächlich unübersetzbar sind und für das jeweilige Zielpublikum unverständlich bleiben.

Am Anfang dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde folgende Frage gestellt: Sind die sogenannten Kulturspezifika im Fall einer Komödie in eine andere Kultur übersetzbar und können sie von ZuschauerInnen aus einer anderen Kultur im Rahmen einer untertitelten Version verstanden werden? Die Hypothese lautet: „Die sogenannten Kulturspezifika im Fall einer Komödie sind nicht in eine andere Kultur übersetzbar, da ZuschauerInnen aus der Zielkultur das für das Verständnis notwendige Hintergrundwissen über viele ausgangssprachliche Elemente nicht haben“.

Der erste Teil des ersten Kapitels beschäftigt sich mit dem Begriff der audiovisuellen Translation. Hier wird zuerst ein geschichtlicher Überblick zum Thema der Forschung in diesem Bereich gegeben. Danach werden einige Definitionen des Begriffs dargestellt. Schließlich wird auf den Unterschied zwischen den Begriffen Translation und Adaptation eingegangen und besprochen, was bei der audiovisuellen Translation der Fall ist.

Der zweite Teil des ersten Kapitels widmet sich einer der Formen der audiovisuellen Translation, der Untertitelung, die einen Schwerpunkt dieser Arbeit darstellt. Daher findet eingangs eine Definition der Untertitelung statt. Im Folgenden wird diese Form als besondere Form der audiovisuellen Translation präsentiert. Um sich mit dem Phänomen komplett auseinanderzusetzen, wird näher auf die Beschränkungen des Mediums, den Unterschied zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache (bei der Untertitelung findet ein Wechsel von der geschriebenen in die gesprochene Sprache statt) eingegangen. Anschließend werden die besonderen Anforderungen an TranslatorInnen, die sich mit den audiovisuellen Texten beschäftigen, erläutert.

Im zweiten Kapitel folgt eine Auseinandersetzung mit den translationstheoretischen Grundlagen. Hier richtet sich das Augenmerk zunächst auf die Begriffe Text, Film, Sprache und Translation. Danach wird auf einige Translationstheorien eingegangen, deren Erklärung wichtig für das gesamte Verständnis dieser Arbeit ist.

Das dritte Kapitel untersucht den Begriff „Kultur“. Als Einleitung erfolgt ein Einblick in verschiedenen Ansichten und Definitionen von Kultur. Hierzu werden die Strukturmerkmale einer Kultur nach Maletzke besprochen. Des Weiteren geht man den Fragen der Kulturspezifika und ihrer Übertragung nach. Im Folgenden beschäftigt man sich mit Definitionen und Klassifizierungen von Kulturspezifika. Dabei wird kurz auf Realia eingegangen und ein Einblick in Scenes-and-frames semantics von Charles Fillmore gemacht. Danach erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Translationsproblematik von den sogenannten Kulturspezifika. Schließlich werden Translationsstrategien und Einflussfaktoren dargestellt.

Im vierten Kapitel wird der Blick für den Begriff „Humor“ geschärft, indem einige Definitionen und Humorthorien präsentiert werden. Anschließend werden die Mittel von Humor und die Möglichkeiten ihrer Translation besprochen.

Im fünften Kapitel folgt der empirische Teil dieser Arbeit, wo die Hypothese anhand der Analyse von drei sowjetischen Komödien untersucht wird. Dabei werden eigene Lösungsansätze vorgeschlagen. Im letzten, sechsten Kapitel werden die Schlussfolgerungen dargestellt.

1. Untertitelung als eine der Formen der audiovisuellen Translation

Bevor man sich dem Begriff der Untertitelung nähert, die eine der Formen der audiovisuellen Translation ist, wird der Oberbegriff „audiovisuelle Translation“ dargestellt. Es wird zuerst erklärt, wie sich der Begriff der audiovisuellen Translation im Laufe der Geschichte entwickelte. Danach geht man der Definition der audiovisuellen Translation nach. Des Weiteren richtet sich das Augenmerk auf den Unterschied zwischen den zwei Begriffen „Translation“ und „Adaptation“, um klarzustellen, welcher Prozess bei der audiovisuellen Translation zu verstehen ist.

1.1. Audiovisuelle Translation

In unserer globalisierten Welt geht die Kommunikation über die staatlichen Grenzen und die Sprachbarrieren heraus. Die Anzahl an multimedialen Inhalten wächst rasant. Um audiovisuelle Medien mehreren Menschen zugänglich zu machen, ist es notwendig, diese zu übersetzen.

In den letzten Jahren erfreut sich die audiovisuelle Translation einer großen Beliebtheit, insbesondere dank DVDs, die Menschen in Hinsicht auf die audiovisuelle Übersetzung sensibilisieren (vgl. Jüngst 2010:2). DVDs lassen den Menschen frei entscheiden, in welcher Sprache und in welchem Modus (Synchronisation oder Untertitelung) den Film anzuschauen.

Welche Strategie für die Übersetzung eines audiovisuellen Textes in Verwendung kommt, hängt vom Genre ab. Bei Komödien steht die Sprache im Mittelpunkt, bei Dramen die Personen und bei den Dokumentationen die Handlung (vgl. Nedergaard-Larsen 1993:221).

Es stellt sich schon lange die Frage, ob die audiovisuelle Translation als Teildisziplin der Translationswissenschaft betrachtet werden kann. Die Frage nach dem Status der audiovisuellen Translation bleibt noch immer ungeklärt.

1.1.1. Geschichtlicher Überblick

Lange Zeit war der Bereich der audiovisuellen Translation unbekannt und fast gar nicht erforscht. In den späteren 1950er und früheren 1970er Jahren gab es einige Forschungsergebnisse, die aber nie publiziert wurden und nur an einen engeren Kreis von WissenschaftlerInnen gerichtet waren.

Die erste wissenschaftliche Arbeit im Bereich der audiovisuellen Translation erschien Ende der 1950er Jahre und behandelte das Thema der Untertitelung. In seinem Werk „Le sous-titrage de films“ brachte Simon Laks einen umfassenden Überblick zum Verfahren der Untertitelung heraus. Dennoch blieb die Arbeit weitgehend unbeachtet und nur wenige WissenschaftlerInnen hielten das Werk in den Händen (vgl. Díaz Cintas 2009:2). In den 1960-1970er Jahren blieb das Thema der audiovisuellen Translation fast gar nicht beachtet. 1982 erschien die wissenschaftliche Arbeit „Le sous-titres ... un mal nécessaire“ von Lucien Marleau, in dem er die Herausforderungen der Untertitelung klassifizierte und Vorschläge zur Präsentation von Untertiteln unterbreitete. Im selben Jahr untersuchte Titford die Probleme der Untertitelung und behauptete, dass diese in den Beschränkungen gegenüber dem Translator bestünden, die vom Medium selbst ausgingen. In seiner Arbeit führte er mit „constrained translation“ einen neuen Begriff ein (vgl. Díaz Cintas 2009:2).

1987 fand die erste Conference for Dubbing and Subtitling unter der Schirmherrschaft der European Broadcasting Union (EBU) in Stockholm statt. Diese Konferenz löste ein riesiges Interesse zum Thema der audiovisuellen Translation und danach eine enorme Anzahl an Publikationen aus, unter anderem die Publikationen von Pommier (1988), Luyken et al. (1991) und Ivarsson (1992) (vgl. Díaz Cintas 2009:2).

Zwei Jahre später behandelte Delabastita den semiotischen Charakter der audiovisuellen Produktionen indem er sich auf Descriptive Translation Studies stützte. Sein Fokus lag auf der kulturellen Komponente der audiovisuellen Translation. Im selben Jahr wurde das Werk „La traduction, les langues et la communication de masse“ von Lambert herausgegeben, in dem er die Macht der Massenmedien darstellte und zeigte vor allem auf, wie erfolgreich die Nutzung der audiovisuellen Translation im ideologischen Sinne und zu manipulativen Zwecken sein kann (vgl. Díaz Cintas 2009:3).

Die 1990er Jahre waren die goldene Zeit für die audiovisuelle Translation. Der Bereich wurde systematisch aus translatorischer Sicht erforscht. Es kamen viele Publikationen von Gambier (1995, 1996 und 1998) und Gottlieb (1997, 2000) heraus. Einige Hochschulen begannen, Kurse für Untertitelung, Synchronisation und Voice-over anzubieten. Der Bereich der audiovisuellen Translation gewann an Bedeutung und Sichtbarkeit (vgl. Díaz Cintas 2009:3).

Dank der großen Verbreitung von DVDs ist es einfacher geworden, Zugang zu anderssprachigen Versionen von Filmen zu finden. Außerdem werden ZuschauerInnen dadurch der audiovisuellen Translation bewusster. Auch das Internet trägt zur Verbreitung der audiovisuellen Translation bei (vgl. Strasser 2012:51).

Audiovisuelle Programme werden immer mehr verbreitet, sodass man schon ohne Übertreibung über die Allgegenwart des Bildes sprechen kann. Sie begleiten uns überall: in der Arbeit, in den öffentlichen Verkehrsmitteln, in den Büchereien und in Kinos (vgl. Díaz Cintas

2008:27). Audiovisuelle Programme haben auch jenen Personen den Zugang zu Informations- und Unterhaltungsquellen ermöglicht, die diese Möglichkeit früher nicht hatten (vgl. Díaz Cintas 2008:29).

Dank der audiovisuellen Translation ist es möglich, sprachliche Barrieren zu überschreiten. In Europa mit seiner Mehrsprachlichkeit kann man zwei Gruppen von Ländern im Hinblick auf die Arten des sprachlichen audiovisuellen Transfers beobachten. Länder, wie Portugal, Griechenland, die Niederlande, Luxemburg, Finnland, Schweden oder Norwegen, werden oft auch das Europa der Untertitelung genannt. In diesem Teil Europas wendet man vorrangig die Untertitelung an, weil die Sprache des Landes wenig verbreitet und der Zuschauerkreis eher eng ist. Außerdem ist der Produktionsstand begrenzt und es wird einfach in die Branche nicht viel investiert. Dagegen treten Italien, Frankreich, Spanien oder die deutschsprachigen Länder als das Europa der Synchronisation auf. Diese Länder stellen die großen europäischen Sprachgebiete dar, wo untertitelte Filme hauptsächlich im Zuge von Filmfestivals gezeigt werden (vgl. Gambier 1996:8).

1.1.2. Definition der audiovisuellen Translation

Neben dem Begriff der audiovisuellen Translation werden weitere Bezeichnungen für das Phänomen verwendet. In den ersten Publikationen über die audiovisuelle Translation wurden die Bezeichnungen „Filmübersetzung“ und „Kinoübersetzung“ verwendet (Delabastita, 1989). Jedoch wurden diese Begriffe als einschränkend empfunden, da Filme nur ein Genre der Disziplin und der Kinofilm nur eines der Medien darstellen. Filme sind nur ein kleiner Teil der großen Vielfalt der audiovisuellen Programme (vgl. Díaz Cintas 2009:6).

Oft wird der Begriff „multimediale Übersetzung“ verwendet. Cattrysse (2001:1) gibt folgende Definition für *multimedia translation*: „the processing and presentation of information in two or more media simultaneously“. Multimedia translation wird oft als (verbale) Translation des sprachlichen Teils von multimedialen Botschaften gesehen. Diesen Zugang findet Cattrysse jedoch problematisch, da der sprachliche Teil komplett vom Rest der multimedialen Botschaft isoliert ist (vgl. Cattrysse 2001:1). Die sogenannte verbale Translation ist nie bloß verbal, es werden auch andere Codes, wie kulturelle, politische und ökonomische Codes gleichzeitig übersetzt. Verbale Translation steht mit der Translation von nichtverbalen Elementen zusammen (vgl. Cattrysse 2001:5). Die Bezeichnung *multimedia translation* erregt oft Verwirrung, da sie heutzutage mit Computertechnologie assoziiert wird. Romero Fresco (2006:6) vertritt die Meinung, dass die audiovisuelle Translation eine autonome Disziplin ist, die mit Texttypen zu tun hat, die weder rein mündlich, noch rein schriftlich sind.

Der Begriff „*audiovisuelle Translation*“ wird von mehreren ForscherInnen als besser geeignet gesehen, da er die multisemiotische Dimension aller Programme berücksichtigt, sei es Fernsehen, Kino oder Computer (vgl. Gambier 2003:171).

Tomaszkiewicz (2009:22) definiert die audiovisuelle Translation als „a specific kind of translation combining the elements of classic interlingual translation und intersemiotic translation, the later of which Jacobson also called transmutation“. Dabei geht es nicht „nur“ um die Übertragung des Textes in eine andere Sprache, sondern auch um die Übereinstimmung von Bild und Ton.

Allgemein gesagt, beinhaltet die audiovisuelle Translation drei Komponenten: das Gesprochene, das Bild und die Untertitel. Genau wie bei jeder anderen Art der Translation geht es bei der audiovisuellen Translation darum, dass die Übersetzung in der Zielsprache „funktioniert“. Daher muss klargestellt werden, dass unter Sprache nicht nur die einzelnen Wörter verstanden werden, sondern Wörter, hinter denen bestimmte Vorstellungen, Gewohnheiten und Assoziationen stehen. Im Fall der audiovisuellen Translation besteht der Ausgangstext aus zwei Teilen, dem sichtbaren und dem hörbaren Teil, die beide berücksichtigt werden müssen, auch wenn das Bild nicht modifiziert wird (vgl. Strasser 2012:49f).

In der audiovisuellen Translation gibt es zwei Ansätze, wie die Botschaft aus der Ausgangssprache in die Zielsprache vermittelt wird. Unter dem ersten Ansatz werden zwei Techniken der audiovisuellen Translation verstanden, und zwar Synchronisation und Voice-over. Falls der Originalton komplett ersetzt wird, d.h. das Original wird gar nicht gehört, spricht man von der Synchronisation. Wenn das Original teilweise ersetzt wird, so dass der original gesprochene Dialog nur schwach im Hintergrund gehört wird, geht es um Voice-over. Beim zweiten Ansatz wird der gesprochene Dialog durch einen geschriebenen ersetzt und das stellt die dritte Art der audiovisuellen Translation, die Untertitelung, dar (vgl. Díaz Cintas 2009:4).

Bei der Synchronisation wird darauf geachtet, dass die Lippen sich synchron bewegen, sodass das Zielpublikum glauben kann, dass die SchauspielerInnen ihre Sprache sprechen. Bei der Untertitelung wird ein geschriebener Text meistens auf dem unteren Teil des Bildschirms dargestellt, der Text gibt den Originaldialog, sowie einiges aus dem visuellen Bild und Originalton wieder. Beim Voice-over wird die Lautstärke des Originaltons reduziert, damit das Zielpublikum die Übersetzung hören kann, die sich mit dem Originalton überschneidet (vgl. Díaz Cintas 2009:5).

1.1.3. Translation oder Adaptation?

Über den Begriff der audiovisuellen Translation wird oft diskutiert. Unter WissenschaftlerInnen stellt sich die Frage, ob die audiovisuelle Translation als *Translation* gesehen werden kann. Einige WissenschaftlerInnen bezeichnen die audiovisuelle Translation nicht als Translation, sondern als „*Adaptation*“. Erstens, im Falle der Untertitelung, muss das Bild mit dem Ton und der Zeit synchronisiert werden, damit das Bild den Untertiteln nicht widerspricht und die Übersetzung gleichzeitig mit dem Originalton zu sehen ist. Daher müssen TranslatorInnen den Filmdialog diesen Beschränkungen anpassen. Ein weiterer Grund, die audiovisuelle Translation, nicht als Translation zu betrachten, ist der Moduswechsel. Bei der Untertitelung kommt statt dem mündlichen der schriftliche Modus. Außerdem grenzen zahlreiche räumliche und zeitliche Parameter das Endergebnis ein. Diese Vorstellung der audiovisuellen Translation als Anpassung sorgte dafür, dass die audiovisuelle Translation bis in die 1990er Jahre im Schatten blieb.

Díaz Cintas (2007:9ff) vertritt jedoch eine andere Meinung und behauptet, dass die audiovisuelle Translation sehr wohl als Translation zu betrachten ist, da Translation als Begriff in einem weiteren Kontext zu sehen ist. Dabei geht es nicht um rein schriftliches Übersetzen, wo die Sprache des Ausgangstextes durch die Sprache des Zieltextes ersetzt wird, sondern um die Herstellung eines Translats, das dem Skopos adäquat ist.

Im Laufe der Zeit wird der Begriff der Translation heterogener und flexibler, indem er sich an die neuen modernen Gegebenheiten orientiert (vgl. Díaz Cintas 2008:28). Für den Prozess bei der Untertitelung wurde der Begriff „*tradadaption*“ von einigen WissenschaftlerInnen vorgeschlagen, der zwei Begriffe „*traduction*“ (Übersetzung) und „*adapdation*“ (Anpassung) zusammenschließt. Dabei geht es darum, einen Ähnlichkeitsgrad zwischen dem Original und der Übersetzung zu erhalten. Außerdem steht die Tatsache im Vordergrund, dass nicht die Texte übersetzt werden, sondern die Kontexte. Die Bedeutung kann nicht stabil bleiben, sondern ergibt sich aus einem interpretativen Prozess und bildet sich in einem bestimmten soziokulturellen und historischen Kontext, sowie auf Grund individueller Erfahrungen von EmpfängerInnen. Die Übersetzung soll also die gleichen Reaktionen, denselben Effekt hervorrufen. Zum Beispiel, kann ein Witz nicht „wortwörtlich“ übersetzt werden, da er immer mit bestimmten kulturellen Erfahrungen einer Sprachgemeinschaft verbunden ist. Daher soll die Übersetzung des Witzes dieselbe Reaktion hervorrufen, und zwar das Lachen (vgl. Şerban 2008:86f).

1.2. Untertitelung

Zum Begriff *Untertitelung*, als eine der verbreiteten Formen der audiovisuellen Translation, gibt es verschiedene Meinungen seitens der ForscherInnen. Es gibt solche, die Filme mit untertitelter Version zur Elite des Filmwesens zählen, da diese Art der Translation den ZuschauerInnen ermöglicht, das Original ohne Verstümmelungen anzuschauen, die Stimmen der OriginalschauspielerInnen zu hören, ohne die Illusion zu haben, die Originalversion zu sehen, wie es bei der Synchronisation der Fall ist (vgl. Горшкова 2006:141). Andere SprachwissenschaftlerInnen behaupten, dass Untertitel den Originaldialog verkümmern, da sie nur das vermitteln, was die Filmprotagonisten sagen. Da Filme zur Kunst gehören, ist nicht wichtig *was* man sagt, sondern *wie* man es sagt (vgl. Zargarjan 1979:113). Zargarjan (1979:124) führt einige Beispiele an, um zu zeigen, wie wichtig es ist, *wie* man etwas sagt. Seine Beispiele betreffen russische Vornamen, die viele Variationen von Kosenamen haben. Indem wie ein Russe bzw. eine Russin jemanden nennt, drückt er bzw. sie seinen/ihren Bezug zu diesem Menschen aus (z. B. Maria – Mascha, Maschenka, Maschunetschka, Maschka, etc.). Für AusländerInnen sagen diese kleine Namensänderungen nichts aus.

Untertitelung ist eines der ältesten audiovisuellen Übersetzungsverfahren, da sie lange Zeit als das einzige leistbare in technischer Sicht war. Der Begriff „Untertitel“ erschien zusammen mit der Kinematographie. In der Stummfilmzeit wurden Zwischentitel verwendet, die einen Text darstellten, der den Inhalt des Films deutete und den Dialog von Filmprotagonisten wiedergab (vgl. Kositsyn 2005:9). Aus diesen Zwischentiteln entstanden im Laufe der Zeit die Untertitel.

Die Untertitelung befindet sich am nächsten zur schriftlichen literarischen Übersetzung. Außerdem ist es die günstigste Art der audiovisuellen Translation, da keine weiteren Ausgaben für die professionelle Vertonung oder für die Tonregie notwendig sind (vgl. Овсянникова 2016).

1.2.1. Definition der Untertitelung

Unter Untertitelung versteht Gottlieb (2002:187f) „eine Übertragung in eine andere Sprache [...] von verbalen Nachrichten [...] im filmischen Medium [...] in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes [...], die auf der Leinwand erscheinen [...] und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht [...]“.

Gorschkova (2006:142) definiert Untertitelung als „eine gekürzte Übersetzung des Filmdialogs, die den Hauptinhalt des Films widerspiegelt und den visuellen Teil des Originals in Form eines schriftlichen Textes, meistens am unteren Rande des Bildschirms begleitet“.

Jorge Díaz Cintas gibt eine umfassende Definition der Untertitelung: eine Art der Übersetzung, die am unteren Rand des Bildschirms, aber nicht immer (im Japanischen vertikal am rechten Rand), als Text erscheint und folgendes wiedergibt:

- 1) den Originaldialog;
- 2) diskursive Elemente (Buchstaben, Einblendungen, Signalschilder, etc.), die im Bild erscheinen;
- 3) andere diskursive Elemente, die Teils des Tonbandes sind, z. B. Lieder (vgl. Díaz Cintas 2008:27f; eigene Übersetzung aus dem Französischen). Für diese Arbeit wird die Definition von Jorge Díaz Cintas verwendet.

Da Untertitelung in dieser Arbeit im Vergleich mit der Synchronisation dargestellt wird, ist hier auch die Definition von Synchronisation notwendig.

Die Synchronisation ist der Übertragungsprozess, bei dem Dialoge aus der Originalsprache übersetzt, von Synchronsprechern oder Schauspielern in der Landessprache aufgenommen und anschließend in das Videosignal gemischt werden. (Cedeño Rojas 2007:94)

Man unterscheidet zwischen drei Arten der Untertitelung: intralinguale, interlinguale und bilinguale Untertitelung. Unter intralingualer Untertitelung versteht man die Untertitelung innerhalb einer Sprache, daher die Abneigung einiger WissenschaftlerInnen diesen Prozess Translation zu nennen. Darunter fallen die Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige, sowie Untertitel für Zwecke des Spracherwerbs. Die letzten helfen, die Sprachfähigkeiten zu verbessern, indem man sich mit der fremden Kultur vertraut macht und mit Verhaltensweisen anderer Kulturen in Berührung kommt. Die intralingualen Untertitel können auch zu Hilfe kommen, wenn die Sprachkenntnisse gering sind. Das betrifft vor allem Migranten und ausländische Studierende. Die intralinguale Untertitelung trägt außerdem dazu bei, die Kultur und die Sprache einer bestimmten Sprachgemeinschaft zu verbreiten und das Erlernen der Sprache zu fördern (Díaz Cintas 2008:30f).

Die interlinguale Untertitelung impliziert die Übersetzung aus der Ausgangssprache in die Zielsprache. Dabei nennt Gottlieb (2009:33) diese Art der Untertitelung „diagonal subtitling“, da nicht nur zwischen zwei Sprachen gewechselt wird, sondern auch zwischen zwei Modi: aus dem mündlichen in den schriftlichen Modus. Bei der interlingualen Untertitelung unterscheidet man auch zwischen Untertitel für Hörende und Schwerhörige. Bei der

bilingualen Untertitelung handelt es sich um die Untertitelung für die Länder, in denen offiziell zwei Sprachen gesprochen werden (vgl. Gottlieb 2009: 34).

Abhängig von der Zeit, die für die Vorbereitung der Untertitel zu Verfügung steht, wird zwischen vorbereiteter und live Untertitelung unterschieden. Während vorbereitete Untertitel meistens in Filmen verwendet werden, stellen live Untertitel eine neue Kategorie dar, sie werden bei Interviews und politischen Reden eingesetzt (vgl. Díaz Cintas 2008:34).

Wenn man den technischen Aspekt der Untertitel in Betracht zieht, gibt es offene und geschlossene Untertitel. Während die offenen Untertitel auf die Bildebene projiziert und nicht entfernt werden können, werden die geschlossenen Untertitel zum Bild zugefügt, wenn der Zuschauer bzw. die Zuschauerin es will (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:21).

Untertitelung besteht aus drei wichtigen Elementen: Dialog, Bild und Untertitel. Außerdem werden dabei zwei Codes gleichzeitig verwendet: Bild und Ton (vgl. Díaz Cintas 2008:28). Das, was alle audiovisuellen Programme gemeinsam haben, ist das Streben nach Synchronität zwischen dem Audiokanal und dem visuellen Kanal. Während es bei der Synchronisation um die Übereinstimmung von labialen und vokalischen Tönen geht, wird der Schwerpunkt bei der Untertitelung auf das Wechselspiel zwischen den Untertiteln, einerseits, und der oralen und verbalen Botschaft andererseits gelegt (vgl. De Linde/Kay 1999:2).

Im Gegensatz zur Synchronisation, wo das Original durch die Übersetzung komplett ersetzt wird, bleibt das Original bei der Untertitelung erhalten, dadurch wird die Authentizität gewahrt und es entsteht kein Glaubwürdigkeitsproblem (vgl. Döring 2006:24). Außerdem wird durch die Untertitelung der künstlerische Wert des Films bewahrt, die Untertitel ermöglichen es, die darstellende Kunst der SchauspielerInnen zu bewundern. Deswegen werden Filme mit Untertiteln meistens im Rahmen von Filmfestivals gezeigt, um das Original damit in Geltung zu setzen. Für ZuschauerInnen, die über bestimmte Sprachkenntnisse verfügen, haben Untertitel einen Bildungswert, da sie helfen, Sprachkenntnisse zu verbessern und die Struktur der lebenden Sprache zu verstehen. Dazu ist es möglich, die Sprache des Originals mit der Sprache der Übersetzung zu vergleichen (vgl. Kositsyn 2005:18).

Bei der Untertitelung wird die Übersetzung zusätzlich zum Original auf dem Bildschirm dargestellt, was die Wirkung des Originals ändern kann, da ZuschauerInnen von der bildlichen Seite des Films abgelenkt werden. Untertitel verlangen daher auch mehr Konzentration (vgl. Döring 2006:25). Einigen Menschen fällt es schwer, gleichzeitig das Bild wahrzunehmen und den Text am unteren Rande des Bildschirms zu lesen. Außerdem kann der Dialog im Original der Rezeption und dem Verstehen der Übersetzung entgegenstehen (vgl. Kositsyn 2005:18).

Da der Schwerpunkt in dieser Arbeit auf die interlinguale Untertitelung gelegt wird, wird nur diese Form der interlingualen Untertitelung weiters erörtert und nur als Untertitelung genannt.

1.2.2. Untertitelung als besondere Form der audiovisuellen Translation

Untertitelung stellt einen Sprachtransfer aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache dar. Dabei spielt die Synchronität zwischen Bildgeschehen und Text eine wichtige Rolle. Die Untertitel sollen möglichst gleichzeitig mit dem gesprochenen Text an der unteren Kante des Bildschirms eingeblendet werden (vgl. Wurzenberger 2011:46). Während der Sinn nicht verloren gehen darf, da das Original zu hören ist, muss der Text gekürzt werden, um dem sogenannten Telegrammstil der Untertitelung gerecht zu werden. Hier ist die Entscheidungstätigkeit des Untertitlers oder der Untertitlerin notwendig (vgl. Wurzenberger 2011:47).

Bei der Untertitelung findet ein Wechsel auf mehreren Ebenen statt. Die Untertitelung erfordert

- den Wechsel des Mediums: von Reden und Gestik zum Schreiben;
- den Wechsel vom Kanal: vom vokalauditiven zum visuellen Kanal;
- den Wechsel der Form von Signalen: vom phonischen zum graphischen Material;
- den Wechsel vom Code: von der gesprochenen (verbale und nichtverbale) in die geschriebene verbale Sprache (vgl. Assis Rosa 2001:214).

Untertitelung kann als eine besondere Form der Translation betrachtet werden. Sie kann als schriftliche, zusätzliche, unverzügliche, synchrone und polymediale Translation definiert werden. Im Gegensatz zu anderen Arten der audiovisuellen Translation, hat die Untertitelung als Einzige schriftlichen Charakter (vgl. Gottlieb 1997:70). Unter zusätzlicher Translation versteht Gottlieb, dass die Untertitel zum Original hinzugefügt werden und parallel dazu gezeigt werden, somit wird der AS-Diskurs beibehalten. Mit der unverzüglichen Translation ist gemeint, dass alle Diskurse in Filmen in einer fließenden Art und Weise dargestellt werden. Synchrone Translation bedeutet, dass das Original und der übersetzte Dialog gleichzeitig gezeigt werden. Unter polymedial wird verstanden, dass mindestens zwei Kanäle für die Übertragung der gesamten Botschaft benutzt werden (vgl. Gottlieb 1997:70f).

Gottlieb ordnet in seiner Tabelle der Typologie der Translation die Untertitelung zur Translation, die mit einem polysemiotischen Text zu tun hat, zu.

Table 1.

TYPOLOGY OF TRANSLATION

<u>Semiotic composition</u>	<u>Time-defined categorization</u>		
	Synchronous	Non-synchronous	Distemporal
Mono- & isosemiotic			
Speech	-----	<i>Radio interpreting</i>	-----
Writing	-----	-----	Written translation
Mono- & diasemiotic			
Speech	-----	-----	<i>Translated audiobook</i>
Writing	-----	<i>Interpreting for the deaf</i>	Minutes from a meeting
Poly- & isosemiotic			
Writing + Image	Translation of comic books and advertisements	-----	-----
Speech + Image	-----	<i>Simultaneous interpreting</i>	-----
Speech + Image + Music & Effects	<i>Dubbing</i>	<i>TV voice-over; TV commentary</i>	<i>Translated drama (stage performance)</i>
Poly- & diasemiotic			
Speech + Image + Music & Effects + Writing	<i>Subtitling</i>	<i>Simultaneous subtitling</i>	-----

Abbildung 1: Gottlieb 1997:98.

Bei einem polysemiotischen Text muss der Translator bzw. die Translatorin vier folgende simultane Kanäle berücksichtigen:

1. Audio-verbaler Kanal (Dialog, Hintergrundstimmen...)
2. Audio-nonverbaler Kanal (Musik und Soundeffekte)
3. Verbal-visueller Kanal (Untertitel und geschriebene Zeichen auf dem Bildschirm)

4. Nonverbal-visueller Kanal (Bildkomposition...) (vgl. Gottlieb 1997:89).

Auch Díaz Cintas und Remael behaupten, dass Untertitel Teil eines komplexen semiotischen Systems sind, indem sie zu einem fertigen Film hinzugefügt werden und wo sie mit akustischen und verbalen Zeichen interagieren (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:45).

Gottlieb nennt die Untertitelung eine offene Art der Translation, da das Original erhalten bleibt, was einigen Menschen mit geringen Sprachkenntnissen erlaubt, die Untertitel zu kritisieren (vgl. Gottlieb 1997:108). Er nennt sie auch fragmentarisch, weil die Untertitelung nur die lexikalischen und syntaktischen Sprachelemente des Originals wiedergibt und prosodische Elemente, wie, zum Beispiel, die Intonation, die nur durch Ausrufzeichen oder Kursiv wiedergegeben werden kann, nicht dargestellt werden können (vgl. Gottlieb 1997:108). Außerdem ist die Untertitelung, im Gegensatz zu jeder anderen Art der Translation, vertikal oder diagonal. Während vertikale Untertitelung das Gesprochene in das Geschriebene überträgt, wird bei der diagonalen Untertitelung, die auch zweidimensional ist, von einer gesprochenen Ausgangssprache in die geschriebene Zielsprache übersetzt (vgl. Gottlieb 1997:111).

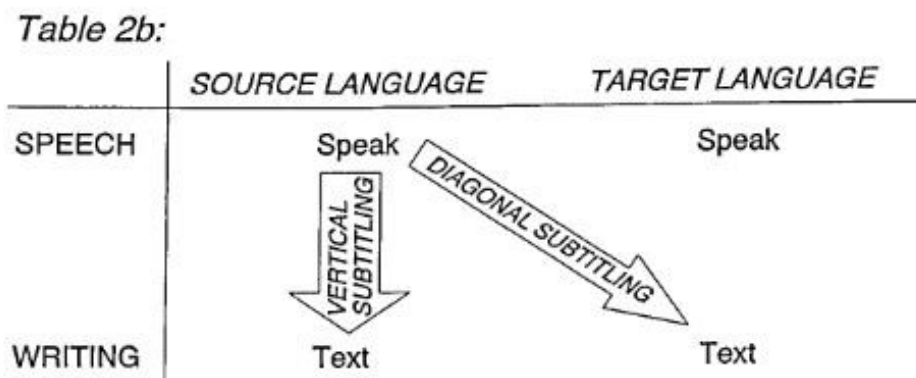


Abbildung 2: Gottlieb 1997:111.

Die Gestaltung und die Platzierung von Untertiteln auf dem Bildschirm sind einigen Anforderungen untergeordnet, die durch die physiologischen Besonderheiten der Rezeption der Information, sowie technische Gegebenheiten der Wiedergabe des Audio- und Videomaterials gekennzeichnet werden:

- Untertitel werden am unteren Rande des Bildschirms zentral oder auf der linken Seite platziert;
- Ein Untertitel soll nicht mehr als zwei Zeilen bei einem einmaligen Erscheinen auf dem Bildschirm enthalten, damit das Bild nicht überlappt wird;

- Ein Untertitel soll nicht mehr als 40 Zeichen haben, da der Mensch langsamer liest, als hört und es entspricht den physiologischen Fähigkeiten des Menschen;
- Untertitel sollen gleichzeitig mit dem Ton erscheinen und verschwinden (vgl. Kositsyn 2005:16).

Tomaskiewicz (2006:124) bietet eine Serie an Unzulänglichkeiten, die jede Art der audiovisuellen Kommunikation charakterisiert. Bei der Untertitelung sind es folgende Unzulänglichkeiten:

- Die Untertitel belegen einen Teil des Bildschirmes und können damit die visuelle Botschaft beeinträchtigen.
- Die Untertitelung hat einen zusätzlichen Charakter. Der audiovisuelle Text beinhaltet schon Bild, Dialog, Musik und Text, man muss sich noch auf die Untertitel konzentrieren. Dadurch können Elemente der Körpersprache, der Mimik, sowie Blickwinkel verloren gehen.
- Da es bei der Untertitelung um den Wechsel zwischen der gesprochenen und geschriebenen Sprache geht, sind einige Änderungen in der Zielsprache vorzunehmen.
- Angesichts der Beschränkungen der Untertitelung wird das Original verkürzt. Da ein Untertitel max. sechs Sekunden dauern darf, muss er kurz, leicht lesbar sein und das Wesentliche beinhalten.

Untertitel stellen fast immer eine gekürzte Form des Originals dar. Untertitel können nie komplett und detailliert sein. Da die Übersetzung immer durch das Bild und nonverbale Zeichen, sowie andere Kodierungen im Film unterstützt wird, ist die komplette Übersetzung auch nicht nötig. Es soll aber nicht bedeuten, dass die Übersetzung deswegen von schlechterer Qualität sein wird, da Qualität und Quantität keine Synonyme sind (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:145). Die verkürzte Übersetzung tritt nie allein auf, sondern immer in einem Kontext. Keine Szene wird isoliert dargeboten, alle Szenen sind mit einander verknüpft (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:193).

Die Verkürzung des Originals ist oft notwendig, da die ZuschauerInnen langsamer lesen, als hören können, dazu brauchen sie auch Zeit, um das Geschriebene gut zu verstehen. Außerdem brauchen ZuschauerInnen auch Zeit, um das Gesprochene mit dem Geschriebenen und dem Gehörten zu kombinieren. Schließlich haben die UntertitlerInnen nur zwei Zeilen, um die ganze Information einer Szene zu übertragen, was oft nicht möglich ist, wenn im Original zu schnell gesprochen wird (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:146). Sowohl lange, als auch kurze Untertitel können einen störenden Effekt haben, da die ZuschauerInnen entweder zu viel lesen müssen oder sich der Information entzogen werden fühlen (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:150).

TranslatorInnen haben oft zwei Möglichkeiten: den Begriff teilweise zu ersetzen, indem man ihn prägnant umformuliert, oder den Begriff komplett zu entfernen. Dabei geht es darum,

ob der Begriff relevant ist (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:146). Für ÜbersetzerInnen ist oft schwer zu verstehen, welche Elemente wichtiger sind und mehr Relevanz haben. Jorge Díaz Cintas und Aline Remael gehen nach dem sogenannten Relevanzprinzip vor: wie viel entfernt werden soll, hängt vom Kontext ab (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:148). Es gibt keine definierten Regeln dafür, wann und warum der Begriff umformuliert oder entfernt werden soll (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:149).

Der Text in den Untertiteln unterliegt oft Umformulierungen und Unterlassungen, da die Begrenzung auf zwei Zeilen die ÜbersetzerInnen beschränkt. Bei den Umformulierungen ist es wichtig, dass sie natürlich klingen und keine Lehnübersetzungen sind. Es gibt einige Möglichkeiten, den Begriff umzuformulieren, indem man ihn vereinfacht, verallgemeinert oder kürzere Synonyme sucht, direkte Rede kann durch indirekte und Nomen durch Pronomen ersetzt werden. Mit den Unterlassungen müssen UntertitlerInnen sorgsam umgehen, sie sollen sicher sein, dass die Botschaft nicht missverstanden wird (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:150f). UntertitlerInnen sollen die Logik des Zieltextes beibehalten (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:172).

Untertitel sollen leicht verständlich sein, weil sie nur kurz auf dem Bildschirm erscheinen. Außerdem sollen sie eine klare Struktur haben und Doppeldeutigkeiten vermeiden (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:172). Die Syntax und der Wortschatz sollen vereinfacht werden, da es für ZuschauerInnen leichter ist, einfachere Sätze und bekannte Worte aufzunehmen und sie schneller zu lesen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:89). Minchinton (1993) behauptet, dass es vom Filmgenre abhängig ist, wie schnell Untertitel gelesen werden. Falls es im Film um eine Liebesgeschichte geht, lesen ZuschauerInnen nicht alle Untertitel, sie werden oft als eine Absicherung des Verstandenen verwendet, da die Geschichte aus dem Kontext leicht verständlich ist. Im Fall von Krimis werden die Untertitel ständig gelesen, um den ganzen Faden der Geschichte verfolgen zu können. Auch das Thema des Films spielt eine große Rolle bei der Lesegeschwindigkeit von ZuschauerInnen. Je spannender es ist, desto schneller die Lesegeschwindigkeit (vgl. De Linde/ Kay 1999:6f).

Die Untertitel sind nicht die einzige Informationsquelle für ZuschauerInnen, da Bilder helfen, einige Unklarheiten zu verstehen (vgl. Șerban 2008:90). Und umgekehrt: Untertitel selbst können auch eine Art Hilfe an ZuschauerInnen darstellen, so schnell wie möglich Bilder zu verstehen (vgl. Assis Rosa 2001:218).

Untertitelung ist eine spezifische Art der Translation, die die Rezeption von ZuschauerInnen aus mehreren Sichten beeinträchtigen kann. Einerseits, ist es aus psychologischer Sicht sehr aufwendig für ZuschauerInnen, gleichzeitig Untertitel zu lesen und sie mit dem Videoinhalt verbinden, dabei kommt die visuelle Rezeption dem Lesertempo zuvor. Außerdem können Untertitel störend auf ZuschauerInnen wirken. Aus technischer Sicht werden den ZuschauerInnen Nuancen des Originaldialogs, der Ironie entzogen, da es bei der

Untertitelung um eine kurze Darstellung des Hauptsinnes des Originaldialogs geht. Aus ästhetischen Gründen zerstören die Untertitel die harmonische Gesamtheit des Originals und der Film wird nicht als Ganzes gesehen (vgl. Горшкова 2006:144; eigene Übersetzung aus dem Russischen).

Jeder Untertitel soll eine kohärente und logische Einheit darstellen, da ZuschauerInnen keine Möglichkeit haben, eine Szene anzuhalten, oder die vorhergehende Zeile noch einmal zu lesen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:90).

Wie schon erörtert wurde, stellt die Untertitelung einen Wechsel von der gesprochenen in die geschriebene Sprache dar. Daher folgt eine Auseinandersetzung mit zwei erwähnten Begriffen: der gesprochenen und der geschriebenen Sprache.

1.2.3. Geschriebene vs. gesprochene Sprache

Die Sprache der Protagonisten im Film widerspiegelt die soziale und kulturelle Welt einer bestimmten Epoche. TranslatorInnen haben die schwierige Aufgabe vor sich, die Bildhaftigkeit der gesprochenen Sprache mit notwendigen Änderungen zum Ausdruck zu bringen, damit die Idee des Filmes verständlich bleibt und die Atmosphäre des Films von den ZuschauerInnen erfasst wird (vgl. Kositsyn 2005:39).

Die geschriebene Sprache unterscheidet sich in einigen Eigenschaften von der gesprochenen Sprache. Einerseits, befinden sich die GesprächspartnerInnen im direkten Kontakt miteinander und sind in derselben Situation. In der geschriebenen Sprache hingegen ist es notwendig die Botschaft zu erklären und zu erweitern, da der Leser bzw. die Leserin unbekannt und nicht anwesend sind. Außerdem ist oft die Wortfolge in der geschriebenen Sprache anders als in der gesprochenen. Die gesprochene Sprache beinhaltet oft Pausen, Frühstarts, Selbstkorrekturen und Unterbrechungen, die Sätze sind oft unvollendet und grammatikalisch nicht richtig. Oft überschneiden sich die Repliken mehrerer RednerInnen. Außerdem verwenden die Filmcharaktere oft Dialekte oder Soziolekte. Dies in die geschriebene Sprache zu übertragen stellt die UntertitlerInnen vor große Herausforderungen (vgl. Gottlieb 1997:112f).

Wichtig hierbei ist es, ein Gleichgewicht zwischen dem gesprochenen Kontext auf dem Bildschirm und dem geschriebenen Wort der Übersetzungen zu finden (vgl. Șerban 2008:92). Die Lösung bei der Übersetzung für die Untertitel könnte die Verwendung einer Standardsprache sein. Allerdings soll die Tatsache nicht vergessen werden, dass die Untertitel nie isoliert, sondern immer zusammen mit dem Bildgeschehen gelesen werden (vgl. Șerban 2008:92).

Weiters wird näher auf die Beschränkungen eingegangen, die spezifisch für die Untertitelung sind.

1.2.4. Beschränkungen der Untertitelung

Während dem kommunikativen Prozess, der mit der Herstellung des Originals beginnt und mit der Rezeption der Übersetzung endet, stoßen TranslatorInnen auf spezifische Beschränkungen. Bei der Untertitelung, die eine Art der Translation ist, werden TranslatorInnen auch vor einige Beschränkungen gestellt.

Formelle Beschränkungen:

Wie schon vorher klargestellt wurde, wird die Untertitelung oft nicht als Translation gesehen, da die Untertitel keine wirkliche Darstellung der Originalbotschaft sind. Dafür gibt es zwei Gründe: einerseits, die Größe des Bildschirms, der die Zahl der Zeichen und Zeilen auf circa 35 Zeichen¹ in zwei Zeilen begrenzt; zweitens, die Lesergeschwindigkeit, da die Menschen langsamer lesen, als sie reden (vgl. Gottlieb 1997:72f). Da ein durchschnittlicher Zuschauer bzw. eine durchschnittliche Zuschauerin zwei Zeilen mit 60-70 Zeichen in 5-6 Sekunden lesen kann, hat sich bei den meisten europäischen TV-Untertitelungsabteilungen der Usus durchgesetzt, den Dialog quantitativ um ein Drittel zu kürzen (vgl. Gottlieb 1997:73). Das bedeutet, dass die UntertitlerInnen damit rechnen müssen, dass sie nur limitierte Zeit und wenig Platz für die Untertitel zu Verfügung haben.

Außerdem muss man sich auf die Qualität und die Schwierigkeit der Information, sowie auf die Handlung auf dem Bildschirm richten (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:74). Daher stellt sich dem Untertitler bzw. der Untertitlerin immer die Frage, ob eine längere, angemessene Übersetzung des Originals oder eine prägnante, leicht lesbare Variante sinnvoller ist.

Textuelle Beschränkungen:

Die Untertitel drängen sich ins Bild und beeinträchtigen den Dialog. Das Bild und der Dialog können den Untertitler bzw. die Untertitlerin beschränken, weil die Untertitel der Bildkomposition und der Bildmontage entsprechen und den Stil, das Sprechtempo, den Syntax, sowie die Schwerpunkte im Dialog widerspiegeln sollen (vgl. Gottlieb 1997:74).

¹ Im vorigen Kapitel wurden 40 Zeichen als maximale Anzahl vorgegeben, was die Angaben in einer russischsprachigen wissenschaftlichen Arbeit entspricht. Die Verfasserin dieser Arbeit nimmt an, dass die Zeichenanzahl in einigen Kulturkreisen unterschiedlich ist.

VISUAL TRACK(S)

AUDIO TRACKS

ORIGINAL	PICTURE	DIALOG
VERSION:		Music & Effects
SUBTITLED	PICTURE	Dialog
VERSION:	SUBTITLES	Music & Effects

Abbildung 3: Gottlieb 1997:74.

Auch wenn die Untertitelung oft als besondere Form der audiovisuellen Translation angesehen wird, da sie Beschränkungen wie Zeit und Platz für UntertitlerInnen bereitet, wie schon besprochen wurde, vertreten Díaz Cintas und Remael dennoch die Meinung, dass jede Art der Translation mit Beschränkungen zu tun hat. Zum Beispiel, Dichtung soll Rhythmus und Gestaltung beachten. Während UntertitlerInnen vor solchen Hürden wie die Beschränkungen von Zeit und Platz, die Übertragung aus der gesprochenen in die geschriebene Sprache, sowie das Vorhandensein von Bild und Zieltext stehen, bereiten auch andere Übersetzungsformen Hürden für TranslatorInnen und jede Übersetzung Ergebnis von Lesen, Interpretation und Entscheidung darstellt (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:145).

Bei der Untertitelung ist es oft notwendig, den Originaldialog zu kürzen. Dies wird nur durch die Beschränkungen von Zeit und Platz, die Charakteristiken der Untertitelung sind, verursacht, sondern auch durch andere zwei Faktoren:

- Intersemiotische Redundanz, die die Informationen der Untertitel durch andere audiovisuelle Kanäle ergänzt, und zwar durch das Bild und prosodische Merkmale des Originaldialogs;
- Intrasemiotische Redundanz im Dialog (vgl. Gottlieb 1997:100f).

Um eine Übersetzung guter Qualität anfertigen zu können, müssen TranslatorInnen die Voraussetzungen des Mediums in Betracht ziehen. Die Beschränkungen des Mediums können jedoch nicht die Qualität der Übersetzung beeinträchtigen, weil der entscheidende Faktor dabei das Talent des Übersetzers ist (vgl. Gottlieb 1997:88). Außerdem behaupten Reiß und Vermeer (1991:96), dass die Qualität der Übersetzung von den RezipientInnen abhängig ist. Eine Übersetzung kann nur dann als „gut“ betrachtet werden, wenn sie „gut genug“ für bestimmte RezipientInnen ist.

Der folgende Teil des Kapitels wird den Kompetenzen der TranslatorInnen gewidmet.

1.2.5. Besondere Anforderungen an TranslatorInnen

Die audiovisuelle Translation erhebt besondere Anforderungen an den Translator bzw. an die Translatorin. Die Übersetzung soll die gleiche Wirkung wie das Original haben, aber in einem ganz anderen kulturellen Hintergrund (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:75). Da die Untertitel parallel und gleichzeitig zum Originalton auftreten, wird der sogenannte „feedback effect“ erzeugt, der es den ZuschauerInnen erlaubt, zwei Botschaften zu vergleichen. Mit DVDs ist es besonders leicht, da man die Möglichkeit hat, zu stoppen und auf eine bestimmte Szene zurückzukommen (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007: 55). UntertitlerInnen werden oft kritisiert, dass sie von ZuschauerInnen gehörte Wörter auslassen. Die ZuseherInnen haben den Eindruck, dass die UntertitlerInnen „vergessen“ haben, diese Wörter zu übersetzen. Jorge Díaz Cintas und Aline Remael (2007:57) nennen die Untertitelung „vulnerable translation“, da viele ZuschauerInnen, die ein Minimum an ZT-Sprachkenntnisse haben, versuchen, die Übersetzung zu kritisieren.

Wie schon im vorigen Teil des Kapitels erklärt wurde, wird bei der Untertitelung die gesprochene Sprache in die geschriebene übertragen. Da Menschen in einigen Sekunden zwei oder drei Mal so viel mehr sagen können, als es dafür in zwei Zeilen der Untertitel Platz gibt, muss der Dialog komprimiert werden. Für TranslatorInnen bedeutet es, dass sie auswählen müssen, was zu übersetzen und was auszulassen ist. Bei der Auswahl orientiert sich der Untertitler bzw. die Untertitlerin an seine/ihre Beobachtungen, was die wesentlichen Inhalte im Film sind und was den ZuschauerInnen kommuniziert werden soll (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:85). Für TranslatorInnen stellt Untertitelung eine besondere Herausforderung dar, da sie dabei die optischen (Bild) und akustischen (Musik, Geräusche) Merkmale berücksichtigen müssen (vgl. Snell-Hornby 1998:261).

Auf der Sprachebene sollen Untertitel leicht verständlich sein, da davon ausgegangen werden muss, dass die ZuschauerInnen weder in den vorherigen Untertitel zurückspringen, noch die Untertitelung anhalten können, wenn etwas nicht verstanden wird (vgl. Püschel 2015:126). Die Texte sollten das Auge nicht irritieren und schnell zu erfassen sein. Außerdem sollen Stil und Gestus des gesprochenen Textes erhalten bleiben, obwohl der Text in einer schriftlichen Form wiedergegeben wird. Unvollständige Sätze und ungewohnte Wörter, bei denen die ZuschauerInnen stolpern könnten, sollten nicht vorkommen (vgl. Püschel 2015:127). Dies sind auch spezielle Anforderungen an TranslatorInnen.

TranslatorInnen sollen immer das Zielpublikum und vor allem die Verschiedenheit des Publikums, dessen sprachlichen Kenntnisse und Bildungsniveau vor Augen haben und ihre translatorischen Entscheidungen dementsprechend treffen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:89ff).

TranslatorInnen sollen ein interkulturelles Bewusstsein haben und auf Problemlösungen orientiert sein. Sie müssen in der Lage sein, Reaktionen von ZuschauerInnen vorzusehen, ihren Bedürfnissen, Erwartungen und ihrem kulturellen Hintergrundwissen bewusst sein, um eine richtige Entscheidung hinsichtlich einer passenden Translationsstrategie zu treffen. Außerdem sollen sie die Fähigkeit haben, eine kontrastive kulturelle Analyse zu führen. Kreativität und assoziative Fähigkeiten sind auch von Bedeutung für kompetente TranslatorInnen (vgl. Leppihalme 1997:20).

Gottlieb (1997:125) bekundet in seinem Buch „Subtitles, Translation & Idioms“, dass ein guter Untertitler musikalische Ohren eines Dolmetschers, die ruhige Hand eines Chirurgen und das Timing eines Schlagzeigers haben soll. Gute Untertitel sollen dem Rhythmus des Originals entsprechen. Das Publikum soll das Gefühl haben, den Film verstanden zu haben und nicht bemerkt zu haben, in welcher Sprache das Original war. Rechtschreibfehler, schlechte Interpunktion und Probleme mit Zahlen können das Publikum verwirren und den gesamten Eindruck vom Film schlecht beeinflussen (vgl. Gottlieb 1997:126).

Oft wollen TranslatorInnen unklare und schwierige Stellen im Text verständlicher machen, daher versuchen sie „deutlicher“ als im Original zu formulieren. Laut Ndeffo Tene (2004:196f) bevorzugen TranslatorInnen damit den Leser gegenüber dem Autor und verfälschen damit den Text. Die Missverständnisse werden durch die Umformulierung des Textes ausgeräumt. Damit unterstellen sie dem Leser, die Fähigkeit, die Perspektive des Autors ohne Hilfe verstehen zu können. Als VermittlerInnen sollen TranslatorInnen den Text gründlich verstehen um ihn richtig anzuordnen und die passende Übersetzungsmethode festzustellen. TranslatorInnen dürfen die Perspektive des Autors, die im Vordergrund stehen sollte, nur vermitteln und nicht den Text neu schreiben. Als TextvermittlerInnen sollen sie sich am Original orientieren (vgl. Ndeffo Tene 2004:197f).

Im folgenden Kapitel wird auf für diese Arbeit wichtige Translationstheorien und translationstheoretische Grundlagen näher eingegangen.

2. Translationstheoretische Grundlagen

Da es bei der interlingualen Translation um Texte geht, die aus einer Sprache in die andere übertragen werden sollen, wird hier der Begriff „Text“, sowie ein spezifischer Typ vom Text „Film“ erörtert. Weil die Übertragung eines Textes in diesem Fall von einer Sprache in die andere stattfindet, ist es auch wichtig, eine kurze Auseinandersetzung mit dem Begriff „Sprache“ vorzunehmen. Schließlich geht man in diesem Kapitel dem Begriff der Translation nach, der ausschlaggebend für das Verständnis dieser Arbeit ist. Die grundlegenden Definitionen werden durch die Erläuterung von den wichtigen Translationstheorien untermauert.

2.1. Text - Film

Kallmeyer et al. betrachten *Text* als „Gesamtheit der in einer kommunikativen Interaktion auftretenden kommunikativen Signale“. Diese kommunikativen Signale müssen nicht nur sprachlich sein, sie können auch nicht-sprachlich sein. Es gibt auch Texte, die überwiegend aus nicht-sprachlichen Elementen (Signalen) bestehen (vgl. Kallmeyer et al. 1980:45).

Reiß und Vermeer definieren Texte als „Informationsangebote“, die situationsabhängig rezipiert werden. Unter Situation wird nicht nur Zeit und Ort verstanden, sondern vor allem kulturelle Vorgegebenheiten, sowie aktuelle äußere Gegebenheiten, innere und soziale Bedingungen der Kommunikationspartner und ihres Verhältnisses zueinander (vgl. Reiß/Vermeer 1991:18). D.h. auch TextproduzentInnen, RezipientInnen und Sprache gehören zur Situation. Es wird damit klar, dass Rezeption und Interpretation den Text bestimmen (vgl. Reiß/Vermeer 1991:57ff). Ein Text wird für einen bestimmten Zweck, für ein bestimmtes Publikum produziert.

Gottlieb (2005:2) gibt eine folgende moderne Definition vom Text, die auch als Grundlage für diese Arbeit dient:

As semiotics implies semantics – signs, by definition, make sense – any channel of expression in any act of communication carries meaning. For this reason, even exclusively non-verbal communication deserves the label „text“, this accomodating phenomena [such] as music and graphics, as well as sign language (for the deaf) and messages in Braille (for the blind).

Laut Christiane Nord ist ein Text „eine kommunikative Handlung, die durch eine Kombination aus verbalen und nonverbalen Mitteln realisiert wird“ (vgl. 2009:16). Wie ein Text rezipiert wird, hängt davon ab, wie die Rezeptionssituation ist, welches Vorwissen und Kommunikationsbedürfnisse EmpfängerInnen haben. Durch die Rezeption vervollständigt sich die Textfunktion und der Text. Auch die Intention des Textproduzenten „realisiert“ sich dadurch endgültig (vgl. Nord 2009:16f).

Durch den Rezipienten, der in Folge seiner Erfahrung und seines Wissens den Text versteht, bekommt ein Text seine Bedeutung (vgl. Kadrić et al. 2010:79f). Leppihalme (1997:21) sieht EmpfängerInnen einer Übersetzung nicht als passive EmpfängerInnen, sondern auch als Co-Autoren, da ohne ihre Interpretation kein Text existieren kann. TranslatorInnen sollen sich beim Übersetzen an ihrem ZT-Publikum orientieren, an einem so genannten durchschnittlichen Leser bzw. einer durchschnittlichen Leserin. Der Begriff „durchschnittlicher Leser bzw. durchschnittliche Leserin“ klingt sehr unbestimmt und lässt auf eine Einheitlichkeit

zwischen EmpfängerInnen schließen. Die translatorischen Entscheidungen basieren auf Vermutungen von TranslatorInnen über den kommunikativen Hintergrund und wahrscheinlichen Reaktionen der EmpfängerInnen einer Übersetzung (vgl. Leppihalme 1997:23f).

Texte stehen im Zusammenhang untereinander und sind keine isolierten Einheiten. Ein Text ist in einem Netz von Referenzen verwickelt. Die Referenzen können nicht nur zu anderen Texten gehören, sondern auch zu anderen kulturellen und sozialen Kodierungen. Kein Text kann isoliert betrachtet werden. Das Konzept der Intertextualität hilft uns zu verstehen, dass die Grenzen eines Textes nicht festgelegt sind (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:72).

Filme sind auch Texte. Reiß (1971:34) richtete als Erste ihr Augenmerk auf Texte, die audiovisuelle Elemente beinhalteten, und führte einen neuen Texttyp ein – den audio-medialen Texttyp. Später wurde die Typologie durch Reiß und Vermeer (1991) erweitert und zu ihrer allgemeinen Translationstheorie eingesetzt (vgl. Nagel 2009:50). Neben den drei Grundtypen (den informativen, den expressiven und den operativen Texttyp) stellt der multimediale Texttyp (die frühere Bezeichnung „audio-medial“ wurde geändert) eine Überlagerung dar, „denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt des multimedialen Texttyps auftreten“ (Reiß/Vermeer 1991:211). Bei den multimedialen Texten werden Schriftstücke zusammen mit bildlichen Darstellungen und Musik betrachtet, da nur so stellen sie das vollständige Informationsangebot. Um solche Texte adäquat übersetzen zu können, müssen alle Medien, die sich in gegenseitiger Abhängigkeit befinden, berücksichtigt werden (vgl. Reiß/Vermeer 1991:211). Die ÜbersetzerInnen von audiovisuellen Texten sollen ganz genau die Situation, die Beziehungen von den Bildern und Dialogen zwischen den Darstellern betrachten (vgl. Romero Fresco 2006:9).

Film ist ein komplexer polysemiotischer Text, wo die „Bedeutung“ nicht nur mit Hilfe von verbalen Zeichen gebildet wird, sondern beruht auf eine Gesamtheit von verbalen Äußerungen und nichtverbalen Zeichen (Bilder, Geräusche, Musik, nichtverbale Elemente, Graphik, Farben etc.) (vgl. Gambier/Gottlieb 2001:xviii). Alle diese Zeichen, alle Kanäle werden für die Übermittlung einer Nachricht verwendet (vgl. Nagel 2009:52). Das Bild unterstützt und veranschaulicht die verbale Botschaft, es kann oft das ausdrücken, was die Wörter nicht können. Um ironischen Charakter zu zeigen, widerspricht oft das Bild dem Gesagten (vgl. Pettit 2009:44).

Sigrun Döring (2006:13) gibt folgende Definition vom Film: „Informationsangebot eines Produzenten an einen Rezipienten“. In Anlehnung an Vermeer (1990:56) sieht sie den Film als „Interaktionsmittel, mit dem ein Produzent in Interaktion mit einem Rezipienten tritt, wobei die Interaktion in einer bestimmten Situation und mit einer bestimmten Intention stattfindet“ (vgl. Döring 2006:13).

In den Filmen wird, wie in jedem anderen Text, der isoliert nicht existieren kann, oft auf andere Ereignisse, Filme, Bücher, kulturelle Stereotypen referenziert. Filme entstehen in einem bestimmten kulturellen Raum und beinhalten oft Elemente einer Kulturgemeinschaft. Das Verständnis dieser Elemente ist für das gesamte Verständnis des Filmes notwendig. Um die Referenzen zu verstehen, muss man die Zeichen aller Kodierungen lesen können. Der Translator bzw. die Translatorin tritt wie ein Mediator auf, der bzw. die hilft die Referenzen zu verstehen, was oft schwierig ist, da die Zeichen zu einer anderen, nicht eigenen Kultur gehören. Dafür werden die Zeichen sichtbarer und zugänglicher gemacht. Dies ist notwendig, damit sich das Zielpublikum nicht ausgeschlossen fühlt und den Film genießen kann (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:75).

Jeder Text fungiert in einem bestimmten Kontext, der nicht wegzudenken ist (vgl. Tomaskiewicz 2001:237). Ein audiovisueller Text ist keine Ausnahme und wird auch in einem Kontext wahrgenommen. Man unterscheidet zwischen einem allgemeinen Kontext, unter welchem ein soziokulturelles Umfeld verstanden wird, und einem engeren Kontext, der aus verschiedenen Texten besteht, die sich in einer unmittelbaren Umgebung befinden, sogenannten Paratexten (vgl. Bogucki 2013:44).

Im Fall der audiovisuellen Translation stellt der Kontext eine konkrete Situation, die von der Kamera erfasst wird, dar (vgl. Romero Fresco 2006:9). Der visuelle Hintergrund, der sowohl beim Ausgangspublikum, als auch beim Zielpublikum gleich ist, bestimmt die Übersetzung (vgl. Romero Fresco 2006:9).

2.2. Sprache

Die Kommunikation findet mit Hilfe der *Sprache* statt. Unter Sprache verstehen Reiß und Vermeer (1991:20) alle Mittel, die für die Kommunikation innerhalb einer Gemeinschaft verwendet werden und die als Zeichen über sich hinaus auf anderes hindeuten. D.h. Sprache besteht aus verbalen und non-verbalen kommunikativen Zeichen, die zusammenwirken (vgl. Reiß/Vermeer 1991:20).

Reiß und Vermeer sind der Meinung, dass Sprache zu Kultur gehört und „das konventionelle Kommunikations- und Denkmittel einer Kultur“ darstellt (vgl. Reiß/Vermeer 1991:26). Das Verhalten einzelner Mitglieder einer Gesellschaft beeinflusst die Sprache. Die Umwelt, wie z. B. geographische und klimatische Gegebenheiten, beeinflusst ihrerseits das Verhalten von Mitgliedern einer Kulturgemeinschaft. Somit wird Sprache als Teil einer Kultur angesehen. In jeder Kultur gelten bestimmte kulturspezifische Normen, die festlegen, was in einer bestimmten Situation „sinnvoll“ ist und wie gehandelt wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991:96f). Jeder Mensch wächst in einer bestimmten Kulturgemeinschaft auf und übernimmt somit die spezifischen Vorstellungen und Normen dieser Gemeinschaft. Diese Vorstellungen und

Normen werden in der Sprache fixiert. Somit übernimmt er auch spezifische Ausdrucksweisen dieser Sprachgemeinschaft (vgl. Reiß/Vermeer 1991:24f).

Auch in Bezug auf den Begriff Sprache wurde auf die Definition von Reiß/Vermeer zurückgegriffen. Obwohl es heutzutage auch andere modernere Definitionen des Begriffs Sprache gibt, wurde die Definition von Reiß/Vermeer für diese Arbeit als besser geeignet gesehen, da sie alle Mittel, die für die Kommunikation notwendig sind, unter Sprache vereint. In Fall eines Filmes werden neben dem Dialog, auch andere Kommunikationsmittel verwendet, z.B. Bilder, nonverbale Kommunikation, Lieder etc., die auch zur Sprache gehören und Teil einer Kultur sind.

Kadrić et al. (2010:34) behaupten, dass Sprache eine wichtige Rolle spielt, da Menschen damit ihre Erfahrungen und Interpretationen der Realität kommunizieren. Die Erfahrungen der Welt werden in Begriffe geordnet, die bestimmte Aspekte der Realität zusammenfassen und in Beziehung zu einander setzen. Diese Ordnung der Erfahrungen erlaubt den Menschen, die Welt zu begreifen, um darüber kommunizieren zu können. Um Begriffe zu benennen, brauchen Menschen Wörter, die darauf hinweisen, was für die bestimmte Kultur wichtig ist. Dieser Aspekt ist auch wichtig für die Definition von Sprache, weil es damit besagt, dass jene Erfahrungen, die für eine Kulturgemeinschaft wichtig sind, für eine andere Gemeinschaft unbekannt oder irrelevant sein können. D.h. dass die andere Kulturgemeinschaft für die irrelevanten Erfahrungen auch keine Bezeichnungen haben wird. Dies kann zu Situationen führen, in denen die Mitglieder einer Kulturgemeinschaft auf Grund des fehlenden Wissens auf Unverständnis stoßen können.

Innerhalb einer Kulturgemeinschaft wird jedoch nicht von allen Mitgliedern „dieselbe Sprache“ gesprochen. Je nach Kommunikationsbedürfnissen werden in jeder Gruppe andere Ausdrucksformen verwendet. Es heißt, dass auch eine Sprache mehrere Interpretationen der Realität aufweist, die auch Diskurse genannt werden (vgl. Kadrić et al. 2010:39).

2.3. Translation

Da es sich in der Masterarbeit um die Problematik der Translation von kulturspezifischen Dimensionen handelt, ist es auch wichtig, den Begriff der *Translation* zu erläutern. In den letzten Jahrzehnten wird immer öfter die Ansicht in den übersetzungswissenschaftlichen Kreisen vertreten, dass es bei der Translation nicht nur um die sprachliche Übertragung aus einer Sprache in eine andere geht. Der kulturelle Aspekt der Übersetzung wird in den Vordergrund gestellt. Wenn Mitglieder aus verschiedenen Kulturgemeinschaften miteinander kommunizieren, kann dies zu Verständigungsproblemen führen, die nicht nur auf Grund der sprachlichen Unterschiede, sondern vielmehr wegen der kulturellen Unterschiede

(Wertorientierungen und daraus resultierende Wahrnehmungs-, Interpretations- und Verhaltensweisen) entstehen (vgl. Witte 2000:346).

Reiß und Vermeer (1991:76) sehen Texte (Translate) als Informationsangebote und behaupten, dass Translation mit der Bereitstellung eines Informationsangebotes gleichzusetzen ist. Das Informationsangebot in der Zielsprache soll das Informationsangebot der Ausgangssprache funktionsgerecht imitieren. Dabei geht es nicht um eine rein sprachliche Mitteilung, Translation wird als kultureller Transfer betrachtet. Dieser Transfer eines ausgangskulturellen in einen zielkulturellen Text kann jedoch nicht komplett äquivalent sein, weil Kulturen nicht ident sind. Außerdem wird der Zieltext für ein anderes Publikum, wie der Ausgangstext, angefertigt. Dieses Publikum ist kulturell anders geprägt und unterscheidet sich vom Ausgangspublikum in Vorwissen, Denkweise und Weltanschauung (vgl. Reiß/Vermeer 1991:135f). Dies bedeutet, dass bei der Translation nicht um eine Transkodierung von Wörtern oder Sätzen geht, sondern um eine komplexe Handlung, in der ein Translator bzw. eine Translatorin „unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text berichtet“ (vgl. Vermeer 1994:33). Wie gehandelt werden soll, hängt vom Zweck des Translats ab. Da das Translat Teil der Zielkultur ist, wird die Translation als transkultureller Transfer gesehen (vgl. Vermeer 1994:34). In Anlehnung an Vermeer (1996) spricht Lauscher (1998:287) über ein anderes Verständnis des Begriffs Translation im Zusammenhang mit den Begriffen Kultur und Kulturspezifik. Translation wird als funktionales, zielkulturorientiertes Handeln gesehen, da die Ausgangs- und Zielkultur unterschiedlich sind, können auch der Ziel- und der Ausgangstext unterschiedliche Funktion(en) und Ziel(e) haben.

Interpretationsmöglichkeiten eines Informationsangebotes, also eines Textes, können unterschiedlich sein, da Translation von der Rezipientensituation anhängt, d.h. von der Zielkultur und Zielsprache (vgl. Reiß/Vermeer 1991:83). Um zu entscheiden, was und wie übersetzt werden soll, müssen TranslatorInnen die Rezipientensituation einschätzen können. Dafür sollen sie sich in beiden Kulturen (Ausgangs- und Zielkultur) auskennen. Reiß und Vermeer (1991:26) nennen es „bikulturell sein“. Daher sehen sie auch den Translator nicht nur als „Sprach-Mittler“, sondern auch als Kulturmittler (vgl. Reiß/Vermeer 1991:7). Witte (2000:17) spricht dabei von der Kulturkompetenz von TranslatorInnen. TranslatorInnen als Experten der interkulturellen Kommunikation (Holz-Mänttari 1984) sollen in der Lage sein, zu ihrer eigenen Kultur Distanz zu nehmen, sie von außen zu betrachten und mit einer anderen Kultur zu vergleichen (vgl. Witte 2000:50). Um die Fragen zu beantworten, was und wie übersetzt werden soll, müssen TranslatorInnen wissen, was und wie in einer bestimmten Situation in einer bestimmten Kulturgemeinschaft gesagt wird und ob Mitglieder dieser Kulturgemeinschaft über das Wissen verfügen, das für das Verständnis einer bestimmten Situation notwendig ist. Im Falle eines Filmes müssen TranslatorInnen noch die Übertragungsbedingungen berücksichtigen, die sich auf das Translat auswirken.

In Anlehnung an Reiß und Vermeer definiert auch Ammann (1995:40) Translation als eine komplexe Handlung, die immer in eine Kommunikationssituation eingebettet ist. Wenn es um die Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener Kulturgemeinschaften geht, wird Translation als interkulturelles Handeln in einer Kommunikationssituation dargestellt (vgl. Ammann 1995:55). Unter einer Kommunikationssituation versteht Ammann (1995:40) „das Gesamtverhalten von Mitgliedern einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort“. Dieses Gesamtverhalten wird durch Kultur geprägt. Wie wir eine bestimmte Situation verstehen, hängt von unserer Kultur und unserem kulturell bedingten Wissen ab (vgl. Ammann 1995:47). Unter Handlung wird nur jene Interaktion verstanden, die auf Grund einer bestimmten Absicht geschieht und zu einem bestimmten Ziel führt (vgl. Ammann 1995:32ff). Auch Translation erfolgt immer auf ein Ziel hin. Translation ist eine Sondersorte der Kommunikation, bei der wir ein bestimmtes Ziel erreichen wollen. Dafür ziehen wir in Betracht, welches Verhalten dem Ziel entsprechen würde (vgl. Ammann 1995:39).

Für die vorliegende Arbeit wurden die oben erwähnten Definitionen von Reiß/Vermeer und Ammann ausgewählt, weil der kulturelle Aspekt darin hervorgehoben wird. Außerdem wird darauf eingegangen, dass das menschliche Verhalten, sowie das Wissen durch Kultur geprägt werden und daher kulturspezifisch sind.

Bei der Translation eines audiovisuellen Textes wird das kulturelle und historische Umfeld gewechselt. Außerdem ändert sich auch der Rezipientenkreis, für den der Film geschaffen wurde. Da der Regisseur den Film meistens basierend auf seiner eigenen Kultur produziert, werden bestimmte Realien für die „neuen“ RezipientInnen unbekannt oder unverständlich sein. Auch akustische und visuelle Teile des Films können nur teilweise oder gar nicht verstanden werden (vgl. Костров 2015:144, eigene Übersetzung aus dem Russischen).

Da die grundlegenden Definitionen dieser Arbeit sich auf die Definitionen von Reiß und Vermeer stützen, soll weiters die Skopostheorie als allgemeine Translationstheorie dargestellt, sowie die Theorie vom translatorischen Handeln, die als Erweiterung zur Skopostheorie gesehen werden kann.

2.4. Skopostheorie

In der traditionellen Übersetzungstheorie orientierten sich ÜbersetzerInnen am Ausgangstext und versuchten ihn so getreu wie möglich nachzubilden. Lange Zeit bestimmte der Ausgangstext, wie die Übersetzung aussehen sollte. In den 1960er Jahren begann man sich von der treuen Wiedergabe des Ausgangstextes zu entfernen. Langsam traten Kontext und Kommunikationssituation in den Vordergrund.

Reiß und Vermeer lehnten die Theorien der Äquivalenz der 60er Jahre ab und brachten eine neue Vision. Dabei fand ein Wandel vom retrospektiven Übersetzen (Fokus auf den Ausgangstext) zum prospektiven, wo die Zieltextfunktion (der Skopos – aus dem Griechischen „Ziel“ oder „Zweck“) im Mittelpunkt steht, statt (vgl. Strasser 2012:40).

Die Skopostheorie als eine allgemeine Theorie der Translation erklärt, dass ein Translator den Zieltext gemäß dem Kontext und der Situation anpassen soll. Reiß und Vermeer vertreten in ihrem Buch von 1984 die Ansicht, dass die Funktion des Textes bestimmt, wie die Übersetzung ausschauen soll. Es bedeutet, dass nicht der Ausgangstext im Fokus der Translation steht, sondern das intendierte Ziel, das bestimmt, wie es beim Translationsprozess vorgegangen wird und wie das Translat aussehen soll (vgl. Dizdar 2003:104). Man spricht dabei über die „Entthronung“ des Originals. Darüber hinaus kommen Reiß und Vermeer zu einem Schluss, dass keine Wörter oder Sätze, sondern Texte übersetzt werden, wobei die Zielkultur, die Funktion des Zieltextes, sowie die Situation berücksichtigt werden.

Nach Reiß/Vermeer (1991) bleibt die Funktion des Translats aber nicht konstant. Dementsprechend kann man auch nicht festlegen, welche Translationsstrategie absolut „richtig“ ist. Es wird immer gemäß dem Translationsskopos entschieden, welche Translationsstrategie für den Fall bestimmt ist. Zum Beispiel, wenn der Translator bzw. die Translatorin einen Roman zu übersetzen bekommt, ist zu überlegen, welches Ziel das Translat erreichen soll. Wenn es darum geht, sprachliche Eigenartigkeit des Ausgangstextes hervorzuheben, wird die Strategie der wörtlichen Übersetzung bevorzugt und fremde Elemente in den Zieltext eingeführt. Falls es das Ziel ist, das Gedankengut einer Zielgruppe näher zu bringen, werden Fremdartigkeiten vermieden, der Translator bzw. die Translatorin wird sich vorrangig um die Verständlichkeit des Zieltextes kümmern (vgl. Dizdar 2003:105).

Reiß und Vermeer behaupten, dass das Übersetzen ein ziel- bzw. zweckorientierter Prozess ist, der durch keine rein sprachliche Tätigkeit begrenzt wird. Der translatorische Prozess wird darauf gerichtet, welche Wirkung das Translat auf das Zielpublikum hat. Dabei muss diese Wirkung mit der Wirkung des Originals auf das Ausgangspublikum nicht unbedingt übereinstimmen. Der wichtigste Faktor ist der Zweck des Zieltextes (vgl. Reiß/Vermeer 1991:95f).

Ein wichtiger Begriff der Skopostheorie ist *die Kohärenz*, dabei unterscheiden Reiß und Vermeer zwischen intratextueller und intertextueller Kohärenz. Während es bei der intratextuellen Kohärenz um die Stimmigkeit der Übersetzung „in sich“ und im Umfeld der Rezipientensituation geht, betrachtet die intertextuelle Kohärenz die Stimmigkeit mit dem Ausgangstext. Die intratextuelle Kohärenz wird dabei bevorzugt, da die Übersetzung meistens als eigenständiger Text angesehen wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991:112ff).

Verschiedene kulturelle Systeme sehen die Welt in unterschiedlicher Weise. Der Ausgangstext wurde vom Autor für ein bestimmtes Publikum gedacht, das ganz andere

Ansichten und ein anderes Verständnis haben kann. Deswegen soll der Zieltext auf das Wissen des Zielpublikums gerichtet sein (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:73). Da die Übersetzung für ein bestimmtes Publikum und für eine bestimmte Situation gefertigt wird, gibt es nicht „die Übersetzungs(form)“, sondern „die Translate variieren sich in Abhängigkeit von den vorgegebenen Skopoi“ (Reiß/Vermeer 1991:101). Dank Vermeer begannen ÜbersetzerInnen den Ausgangstext als einen von vielen zu berücksichtigenden Faktoren im Übersetzungsprozess zu sehen (vgl. Döring 2006:17).

Die Skopostheorie erweiterte die Möglichkeiten von TranslatorInnen und erlaubte es Translation aus einer anderen, weiteren Perspektive zu sehen. Sie gibt keine allgemein gültige Lösung dafür, wie bei der Übersetzung vorgegangen werden soll. Das Wichtigste dabei ist, dass der Zweck erreicht wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991:100). Das Translat wird in der Zielkultur als eigenständiger Text aufgenommen und RezipientInnen haben keine Möglichkeit und oft auch kein Interesse daran, es mit dem Ausgangstext zu vergleichen (vgl. Reiß/Vermeer 1991:109f).

Die wichtigsten Fragen, die laut Skopostheorie während der Übersetzung gestellt werden sollen, sind: die Frage nach dem Kommunikationsziel (Wozu?), die Frage nach den Adressaten (Für wen?) und die Frage nach der soziokulturellen Einbettung (In welcher Situation?).

„Die Skopostheorie sieht im Translat ein Informationsangebot in der Zielkultur welches aus einem Informationsangebot aus einer Ausgangskultur stammt.“ (Stolze 2005:173) Dabei ist nicht so wichtig, dass der Ausgangs- und der Zieltext nah zu einander stehen, sondern mehr, dass das Translat kulturspezifisch kohärent ist (vgl. Stolze 2005:173). Dank der Globalisierung kommen die Kulturen immer näher zueinander. Kulturgrenzen, die in früherer Zeit noch sehr präsent waren, sind heute nicht mehr so genau auszumachen. Dafür gibt es auch immer mehr Referenzen, die sich mehrere Kulturen teilen (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:74). Dank dem Internet hat man heutzutage einen leichteren Zugang zu fremden Kulturen, die schnell vertraut werden (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:82). Auf Grund dieser Verschmelzung von Kulturen kann man nicht mehr über den Ausgangs- und Zieltext sprechen, da man heute hybride kulturelle Artefakte produziert. Der Ausgangstext ist komplexer und heterogener geworden (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:144).

Ein anderer wichtiger Begriff der Skopostheorie ist *die Äquivalenz*, die, laut Reiß und Vermeer (1991:139f), eine Relation zwischen einem Ausgangs- und Zieltext darstellt, wobei der Ausgangstext in der Ausgangskultur die gleiche kommunikative Funktion erfüllt, wie der Zieltext in der Zielkultur. Reiß und Vermeer verstehen unter Äquivalenz nicht das äquivalente Übersetzen aller einzelnen Elemente einer Sprache in die andere, was auch aufgrund der Verschiedenheit der Sprachen nicht möglich wäre. Sie sehen Äquivalenz als Gleichwertigkeit hinsichtlich der Funktion des Textes im Kommunikationsgeschehen innerhalb der Zielkultur.

Die Ansicht der Verschiedenheit der Sprachen wird auch in der Sapir/Whorf-Hypothese erläutert, indem betont wird, dass es keine zwei ähnlichen Kulturen und keine zwei ähnlichen Sprachen gibt, da jede Sprache strukturell verschieden ist. Daher haben auch Menschen verschiedener Sprachgemeinschaften und Kulturen nicht ähnliche Ansichten von der Welt, sie machen verschiedene Beobachtungen und Bewertungen äußerlich ähnlicher Sachen (vgl. Stolze 2005:30). Auch Gottlieb (1997:88) behauptet, dass eine Übersetzung nie ein Klon des Originals sein kann, da die Sprachen ihre eigene Kultur ausdrücken. Darüber hinaus sieht er die Übersetzung als eine Adaptierung des Originals an eine andere Kultur (vgl. 1997:94). Shochat und Stam behaupten, dass eine perfekte Übersetzung unmöglich ist, da Sprachen keine versteiften Systeme (ossified nomenclatures) sind, die über parallele Wortlisten zum gegenseitigen Austausch verfügen (vgl. 1985:42). Es ist unmöglich, den Diskurs mechanisch zu übertragen, da sich jeder Texttyp mit Menschen, ihren Gedanken, ihrem Verhalten und ihren zwischenmenschlichen Beziehungen befasst (vgl. Gottlieb 1997:89).

Man kann jedoch von dem Begriff der Äquivalenz nicht allgemein sprechen, da es unterschiedliche Bezugsrahmen gibt. Koller unterscheidet zwischen fünf Äquivalenztypen: denotative, konnotative, textnormative, pragmatische und formal-ästhetische Äquivalenz (vgl. 2001:216). Während es bei der denotativen Äquivalenz um die Lexik geht, bezieht sich die konnotative Äquivalenz auf den Stil. Die textnormative Äquivalenz spricht für sich selbst, da es sich dabei um die Textnormen und syntaktische Elemente handelt. Bei der pragmatischen Äquivalenz werden unterschiedliche Rezeptionsbedingungen von AS-Lesern und ZS-Empfängern genauer betrachtet, die für TranslatorInnen bedeuten, wie weit sie in den Text eingreifen müssen. Schließlich geht es bei der formal-ästhetischen Äquivalenz um die formale und ästhetische Gestaltung der Übersetzung (vgl. Koller 2001:228f).

Parallel zur Äquivalenz verwenden Reiß und Vermeer den Begriff der *Adäquatheit*, worunter sie eine Relation zwischen dem Ausgangs- und Zieltext verstehen, bei der der Zweck der Translation konsequent verfolgt wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991:139f). Adäquatheit ist auf eine Übersetzung als Prozess orientiert, wobei der Zweck berücksichtigt wird. Die Relation zwischen Äquivalenz und Adäquatheit wird bei jeder Übersetzung durch die Wahl einer Translationsstrategie bestimmt, die TranslatorInnen anhand der Situation, des Zwecks der Übersetzung und dem RezipientInnenkreis treffen (vgl. Kositsyn 2005:21f). Das Translat soll nicht größtmöglich mit dem Ausgangstext übereinstimmen, sondern soll dem Kommunikationsziel adäquat sein. Wie und mit welchen Mitteln die Kommunikation gestaltet wird, entscheiden Situation und Ziel (vgl. Kadrić et al. 2010:78f). In zwei verschiedenen Kulturen kann die Situation auf Grund des kulturellen Abstandes nicht konstant bleiben. Daher muss auch die Botschaft verändert werden (vgl. Stolze 2005:183).

Oft wird „Treue“ zum Original mit dem Begriff der Äquivalenz gleichgesetzt. Döring (2006:17) vertritt jedoch die Meinung, dass man nicht auf Treue zum Ausgangstext bestehen kann, ohne die konkrete Situation und den konkreten Skopos berücksichtigt zu haben.

2.5. Theorie vom Translatorischen Handeln

Fast gleichzeitig zur Skopostheorie von Reiß und Vermeer erschien die Theorie vom translatorischen Handeln von Justa Holz-Mänttari. Auch wenn sie ihre Theorie als Beitrag zur Skopostheorie von Reiß/Vermeer sieht, kann man sie als Erweiterung dieser betrachten (vgl. Holz-Mänttari 1984:5). In ihrer Theorie geht sie ebenso wie Reiß und Vermeer in der Skopostheorie von einem funktionalen Ansatz aus und stellt genau wie Reiß und Vermeer die Zieltextfunktion in den Vordergrund. Jedoch nimmt sie bewusst einen anderen Zugang, indem sie den Translationsprozess als Expertenhandlung ansieht. Nach Holz-Mänttari ist Translation eine kooperative Handlung, wo TranslatorInnen eine wichtige Rolle spielen. Sie sind Experten, die eigenständig und eigenverantwortlich handeln und nicht nur im Kommunikationsprozess vermitteln (vgl. Holz-Mänttari 1986:354). Dabei betont Holz-Mänttari die Wichtigkeit der Zusammenarbeit aller an einer Übersetzung Beteiligten. Sie nennt sechs Schlüsselrollen (vgl. Holz-Mänttari 1984:109):

- | | |
|---|------------------------------|
| 1. Der Translations-Initiator/Bedarfsträger | braucht einen Text |
| 2. Der Besteller | bestellt einen Text |
| 3. Der Ausgangstext-Texter | produziert einen Text |
| 4. Der Translator | produziert einen (Ziel-)Text |
| 5. Der (Ziel-)Text-Applikator | arbeitet mit dem (Ziel-)Text |
| 6. Der (Ziel-)Text-Rezipient | rezipiert den (Ziel-)Text |

Eine Person kann gleichzeitig mehrere Rollen einnehmen.

Texte, die während dem translatorischen Prozess entstehen, werden in der Theorie vom translatorischen Handeln Botschaftsträger genannt. Sie werden aus verbalen und nonverbalen Elementen zusammengesetzt und müssen in einer bestimmten Rezeptionssituation funktionieren (vgl. Holz-Mänttari 1986:348ff).

Holz-Mänttari definiert Translation als Expertenhandlung, indem sie den Kern der Tätigkeit nicht darin sieht, in Wörterbüchern nach Entsprechungen für die ausgangssprachlichen Ausdrücke in der Zielsprache zu suchen, sondern bewusste Entscheidungen zu treffen, Produkte gegenüber BedarfsträgerInnen argumentativ zu verteidigen und die Verantwortung für das abgelieferte Produkt zu übernehmen (vgl. Holz-Mänttari 1984:118f). Die Theorie vom translatorischen Handeln richtet die Aufmerksamkeit auf den Prozess und seine Ergebnisse.

Kultur ist ein wichtiges Element in der Theorie vom translatorischen Handeln von Holz-Mänttari. TranslatorInnen als Experten liefern funktionsgerechte Produkte über Kulturbarrrieren hinweg (vgl. Holz-Mänttari 1984 und Stolze 2001). Um als Experten handeln zu können, müssen TranslatorInnen über bestimmte sprachliche, aber auch kulturelle Kompetenzen

verfügen. TranslatorInnen erstellen nicht nur eine Übersetzung, sondern sie können auch die Gesamtsituation einschätzen und zwischen verschiedenen Kulturen vermitteln.

3. Kultur und kulturspezifische Dimensionen

3.1. Ansichten und Definitionen von Kultur

Da es sich in dieser Arbeit um die Translation von Kulturspezifika handelt, wird in diesem Kapitel zuerst der Begriff *Kultur* definiert.

Im Allgemeinleben wird der Begriff „Kultur“ verstanden und oft verwendet. Jedoch setzen sich WissenschaftlerInnen schon lange Zeit mit dem Begriff auseinander und unternehmen verschiedene Definitionsversuche, die zeigen, dass der Begriff sehr vielschichtig ist (vgl. Wranke 2010:31).

Die Kulturdefinition, die in der Übersetzungswissenschaft am häufigsten zitiert wird, ist die Definition von Göhring, der Kultur als all das definiert:

was man wissen, beherrschen und empfinden [!] können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man nicht will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen (1978:10).

In Anlehnung an Göhring (1978) definiert Vermeer (1990:31) Kultur als „die Gesamtheit der Konventionen und Normen und deren Resultate [sic!], nach denen sich das Verhalten von Mitgliedern einer Gesellschaft ausrichtet“, d. h. Kultur bestimmt das Verhalten eines Kulturmitglieds. Kultur prägt die menschliche Wahrnehmung der Realität. Alles, wodurch ein Mensch kulturell geprägt wird, nennen Reiß und Vermeer „Brechungen“, die auch zeigen, zu welcher kulturellen Gemeinschaft ein Individuum gehört (vgl. Reiß/Vermeer 1991:24ff). Unter Brechungen verstehen Reiß und Vermeer soziale Konventionen, die jeder Mensch mit dem Hineinwachsen in eine Kulturgemeinschaft übernimmt, sowie individuelle Meinungen, die die sozialen Konventionen durchbrechen oder befestigen können. Zu Brechungen gehören auch Denkwelten und Wertvorstellungen, die kulturspezifisch und individuell sind. Alle kulturspezifischen und individuellen Vorstellungen werden in der Sprache festgehalten (vgl. Reiß/Vermeer 1991:24f). Wie schon im vorigen Kapitel erläutert wurde, sehen Reiß und Vermeer Translation nicht nur als sprachlicher Transfer, sondern auch als kultureller Transfer. TranslatorInnen vermitteln zwischen Kulturen und versuchen Differenzen zu bewältigen, um

den Sinn zu übertragen (vgl. Hatim & Mason 1990:223). Daher müssen sie sich nicht nur in zwei Sprachen, sondern auch in zwei Kulturen auskennen (vgl. Pettit 2009:44).

Ammann (1995:42ff) stützt sich auf die Kulturdefinitionen von Göhring und Vermeer und führt drei Faktoren ein, die das Verhalten jedes Mitglieds einer Kulturgemeinschaft prägen: die Gesellschaft, die äußere Situation, in der sich das Mitglied befindet, und die innere Verfassung dieses Mitglieds. Die letzten zwei Faktoren sind von der Gesellschaft und den Normen dieser Gesellschaft abhängig. Um sich in bestimmten Situationen adäquat verhalten zu können, müssen die Normen von den Mitgliedern dieser Kultur verinnerlicht werden.

Das Wissen, wie man sich in bestimmten Situationen verhalten soll, ist nicht angeboren, sondern beruht sich auf erlernten Mustern. Kultur bezieht sich jedoch nicht auf die Erfahrungen einer gesamten Gemeinschaft, sondern existiert auf verschiedenen Ebenen. Vermeer (1990:36f), sowie Ammann (1995:43f) unterscheiden zwischen Para-, Dia- und Idiokultur. Unter Parakultur versteht Ammann (1995:43f) die Kultur einer spezifischen Gesellschaft, deren Normen und Regeln, die für die gesamte Gesellschaft gelten. Diakultur beschreibt sie als Normen, Regeln und Konventionen einer bestimmten Gruppe, z.B. einer Jugendkultur. Idiokultur ist, ihrer Meinung nach, die Kultur einer bestimmten Person. Normen und Regeln werden durch die Person selbst aufgestellt, allerdings werden diese Normen und Regeln durch die Wertvorstellung der Gesellschaft beeinflusst.

Maletzke (1996:15) gibt eine allgemeine Definition von Kultur, deren Begriff sich vom Lateinischen „colere“ (bebauen, pflegen) ableitet und „die Art und Weise, wie die Menschen ihr Leben gestalten mitsamt den „Produkten“ ihres Denkens und Schaffens“ bezeichnet. Im Gegensatz zu Natur, die dem Menschen vorgegeben ist, wird Kultur vom Menschen geschaffen. Kultur ihrerseits prägt den Menschen, der im Rahmen der „Entkulturation“, des Hineinwachsens und des Verinnerlichens seiner Kultur, wichtige menschliche Erfahrungen sammelt (vgl. Maletzke 1996:16f).

Koller (2002:122) vertritt, im Gegensatz zu Vermeer, die Ansicht, dass nicht alles bei der Translation durch Kultur bedingt ist, sondern dass Kultur nur einer der wichtigen zu berücksichtigenden Faktoren ist. Dabei spricht er von der kulturellen Dimension, die „immer am konkreten Text, an Original und Übersetzung, festgemacht wird“. Schließlich kommt Koller (2002:122) zu einem Schluss, dass man nur anhand eines konkreten Textes erschließen kann, was unter einem „kulturellen Übersetzungsproblem“ zu verstehen ist.

Im Gegensatz zu vielen Befürwortern der Kulturdefinition von Göhring vertritt Piotrowska (2012:6) eine ganz konträre Meinung. Sie findet die Definition nicht eindeutig klar und versteht darunter eher eine Handlungsanweisung für TranslatorInnen, als eine Kulturdefinition. In Anlehnung an Ammann (1995:43) bemerkt sie, dass von TranslatorInnen die Kompetenzen eines „Mini-Ethnologen“ verlangt werden, der in der Lage ist, sich vollständig in eine andere Kultur einzudenken und einzuleben. Außerdem betont sie, dass die

Definition von Göhring keine Erklärung gibt, „was Kultur ist, wie sie in Texten (beispielsweise dem Filmdialog) zum Ausdruck kommt und was Kulturen voneinander unterscheidet“ (vgl. Piotrowska 2012:7). Alle diese drei Faktoren werden, laut Piotrowska, in der Theorie von Kaiser-Cooke (2003) erläutert.

Meistens sehen Menschen ihre eigene Kultur als Maßstab für alle Beurteilungen. Sie betrachten andere Völker aus der Sicht der eigenen Gruppe. Jeder Mensch gehört zu einer bestimmten Kulturgemeinschaft und grenzt sich von anderen Kulturgemeinschaften ab. Er sieht andere Kulturen als ineffizient, da er sie immer ausgehend von seinem eigenen kulturellen Hintergrund betrachtet (vgl. Mudersbach 2002:188f). Der Begriff „Kultur“ wird oft im Zusammenhang mit dem Begriff „Fremdheit“ verwendet. Es ist oft über „Fremdheit zwischen Kulturen“ die Rede. Außerdem wird beim Begriff „Kultur“ zwischen eigener und fremder Kultur unterschieden (vgl. Rosell Steuer 2004:34). Die eigene Kultur tritt als „selbstverständlich“ und „überlegen“ gegenüber den anderen Kulturen auf (vgl. Maletzke 1996:23). Dieses Verständnis führt dazu, dass Menschen sich in ihrer eigenen Kultur sicher und geborgen fühlen. Sie ist für jeden Menschen wichtig, da sie ihm Sicherheit gibt, dass er das Richtige tut, weil die anderen Mitglieder der Gemeinschaft denselben Konventionen folgen (vgl. Mudersbach 2002:187f). Die anderen Kulturen sind dagegen fremd und bedrohlich (vgl. Maletzke 1996:28). Um seine eigene Kultur zu bewahren, muss sich der Mensch mit einer fremden Kultur auseinandersetzen. Dank der fremden Kultur wird es für das Individuum möglich, seine eigene Kultur nicht so selbstverständlich zu sehen und sich selbst zu prüfen, ob man richtig handelt (vgl. Mudersbach 2002:187f).

Koller (2002:129) betont, dass es eine Kultur des Übersetzens gibt, die „die Kulturbarrriere überwindet, aber nicht, indem sie die Barriere plattwalzt, und auch nicht, indem sie das Fremde, das Andere zum Unverständlichen und damit zum Nicht-Vermittelten macht, sondern indem sie einen [...] Zugang zum Fremden ermöglicht, der das Andere in seiner Andersheit kommuniziert“. Dank der Übersetzung können Menschen fremde Kulturen verstehen und somit ihre eigene Kultur aus einer anderen Perspektive sehen.

Weiters wird auf die Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen eingegangen. Dafür werden die Strukturmerkmale von Maletzke erläutert. Laut Maletzke (1996:42) wurden die Strukturmerkmale jedoch auf willkürlicher Basis zusammengesetzt und sind untereinander funktional verbunden, d.h. sie können isoliert nicht betrachtet werden. Im Folgenden werden sie nur aufgrund der Vereinfachung isoliert dargestellt.

3.2. Strukturmerkmale einer Kultur nach Maletzke

Jeder Mensch wächst in einer Kultur auf, dadurch wird er auch geprägt. Die eigene Kultur wird als selbstverständlich empfunden, da Menschen in der Umgebung die gleichen kulturspezifischen Ansichten und Erfahrungen haben. Sobald man auf die Menschen anderer Kulturen zukommt, stellt sich heraus, dass es auch andere Arten des Denkens und des Verhaltens gibt, die sich von den eigenen gewohnten Darstellungen unterscheiden.

Gerhard Maletzke geht in seinem Buch „Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen“ der Frage nach, worin Kulturen sich unterscheiden. Ausgehend davon, dass jede Kultur auf eine eigene, spezifische Weise ausgeformt ist, erstellt er eine Liste an Strukturmerkmalen, die in ihrer Gesamtheit zum spezifischen Profil einer Kultur beitragen. Maletzke (1996:42) unterscheidet zehn Strukturmerkmale, dabei betont er, dass die Setzung als willkürlich angesehen werden muss:

- Nationalcharakter, Basispersönlichkeit
- Wahrnehmung
- Zeiterleben
- Raumerleben
- Denken
- Sprache
- Nichtverbale Kommunikation
- Wertorientierungen
- Verhaltensmuster: Sitten, Normen, Rollen
- Soziale Gruppierungen und Beziehungen

Maletzke nimmt an, dass Menschen einer Nation über bestimmte Verhaltens- und Denkmuster verfügen, die gleich bzw. ähnlich sind und Menschen dieser Nation von den anderen unterscheiden (vgl. Maletzke 1996:44f). In der Umgangssprache ist oft von „typischen“ Merkmalen die Rede. WissenschaftlerInnen aus den Bereichen der Psychologie und Kulturanthropologie versuchen eine verlässliche Definition des *Nationalcharakters* festzulegen. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob es zulässig ist, den Charakter eines Volkes oder einer Nation zu definieren. Maletzke findet, dass der Versuch, Menschen für Angehörige einer Sozialgruppierung mit gemeinsamen Charakter zu erklären, sehr abstrakt ist, da die Nation ein sehr komplexer und ein in sich stark differenzierter Begriff ist (vgl. Maletzke 1996:45).

Der Begriff „*Basispersönlichkeit*“ wurde vom Anthropologen Kardiner eingeführt. Er geht davon aus, dass eine soziale Gruppierung bestimmte psychologische Gemeinsamkeiten aufweist, die sich während der Frühkindheit und unter dem Einfluss einer bestimmten Kultur entwickeln. Die Persönlichkeitsentwicklung wird vor allem durch die Eltern geprägt, die für die Herausbildung verschiedener Erscheinungsformen der gemeinsamen Kultur sorgen (vgl. Maletzke 1996:46).

Wahrnehmung ist auch ein kulturelles Strukturmerkmal, da es von der Kultur abhängt, was der Mensch bewusst wahrnimmt und was nicht. Dabei spielt die Bedeutsamkeit eines Phänomens für den Menschen oder für den Kulturkreis eine wichtige Rolle. Jedes Phänomen kann für eine Kultur von großer Bedeutung sein, für eine andere hingegen hat das selbe Phänomen keine Relevanz. Die Welt wird von den Menschen verschiedener Kulturen auf eigene Weise wahrgenommen (vgl. Maletzke 1996:48f).

Menschen aus verschiedenen Kulturen haben auch verschiedene Vorstellungen davon, was *Zeit* ist und wie man damit umgeht. Gleichmaßen wird auch das Konzept vom *Raum*, sowie wie man mit Raum umgeht, von Kultur zu Kultur unterschiedlich betrachtet (vgl. Maletzke 1996:53f).

Menschen mit verschiedenen Verhaltensmustern müssen auch verschiedene *Denkmuster* haben. Dabei unterscheiden sich nicht nur die Inhalte, sondern auch die Art und Weise, wie Menschen denken. Das Denken ist auch ein kulturelles Strukturmerkmal (vgl. Maletzke 1996:63f).

Die *Sprache* wird innerhalb einer Kultur geformt und je nach den Bedürfnissen dieses Kulturkreises geändert. Die Sprache bestimmt, wie die Welt wahrgenommen wird. Außerdem werden kulturspezifische Erlebnisse durch die Sprache ausgedrückt. Nach der Sapir-Whorf-Hypothese kann ein Mensch nur das denken und wahrnehmen, was ihm die Sprache ermöglicht. Jede Sprache stellt eine eigene Repräsentation der Realität dar (vgl. Maletzke 1996:73f). „Sprache strukturiert also die Erfahrung mit der Umwelt, und die Erfahrung mit der Umwelt strukturiert Sprache.“ (Maletzke 1996:74)

Wie Menschen kommunizieren, ist von Kultur zu Kultur unterschiedlich. Dabei geht es nicht nur um die Wörter, sondern um die anderen Verhaltensweisen, wie zum Beispiel, auf nichtverbaler Ebene. Der *Begriff der nichtverbalen Kommunikation* ist sehr komplex und wird von verschiedenen WissenschaftlerInnen unterschiedlich formuliert. Die nichtverbale Kommunikation wird auch durch die Kultur geformt. Unter Formen der nichtverbalen Kommunikation fallen Mimik, Gestik, Paralinguistik (wie man spricht: leise, laut, mit hoher/niedriger Geschwindigkeit; die Bedeutung des Schweigens) (vgl. Maletzke 1996:76f).

Beim Handeln orientieren sich Menschen an jene *Werte*, die während der Sozialisierung von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Jede Kultur hat ihre eigenen Wertorientierungen, die auch als selbstverständlich genommen werden. Es gibt Werte, die

bedeutsamer für eine Kultur und weniger bedeutsam für die andere sind (vgl. Maletzke 1996:80).

Jede Kultur verfügt über bestimmte Regeln, wie man sich verhalten soll. Diese *Verhaltensmuster* sind auch kulturspezifisch und betreffen verschiedene Bereiche des Lebens, wie zum Beispiel, Heiraten, Sexualleben, Essengewohnheiten, Erziehung, etc. (vgl. Maletzke 1996:91f).

Jede Gesellschaft ist in viele verschiedene *Gruppen* gegliedert, diese Gruppen interagieren untereinander. Wie eine Gesellschaft gegliedert ist und welche Beziehungen Gruppierungen innerhalb einer Gesellschaft untereinander haben unterscheidet sich von Kultur zu Kultur (vgl. Maletzke 1996:99).

3.3. Übersetzen von Kulturspezifika

Von einigen WissenschaftlerInnen werden Kulturspezifika als unübersetzbar betrachtet und als große Hürde angesehen. In Bezug auf das Phänomen wurden bereits Definitionen erstellt, Klassifizierungen vorgenommen und mit translationsrelevanten Problemen auseinandergesetzt. In diesem Kapitel werden einige Definitionen und Klassifizierungen von Kulturspezifika dargestellt. Danach wird auf die Problematik ihrer Translation eingegangen und schließlich Translationsstrategien und Einflussfaktoren beschrieben.

3.3.1. Definitionen und Klassifizierungen von Kulturspezifika

Für das Phänomen von *Kulturspezifika* gibt es viele Bezeichnungen und viele Definitionen, was bedeutet, dass der Begriff schwer zu bezeichnen und zu definieren ist.

Nedergaard-Larsen (1993:210ff) setzt sich mit kulturspezifischen Problemen auseinander. Sie nennt sie „culture-bound problems“. Sie unterscheidet zwischen intra- und extralinguistischen kulturspezifischen Problemen. Unter intralinguistischen kulturspezifischen Problemen versteht sie grammatikalische Kategorien, die nur in einer Sprache vorhanden sind, wie, zum Beispiel, Anredeformen, Grußformen, Metapher, Idiome, Dialekte, Soziolekte, sowie Intonation, die menschliche Gefühle zeigen können. Zu den außersprachlichen kulturspezifischen Problemen gehören bestimmte Phänomene, die in der Ausgangskultur existieren. Nedergaard-Larsen stellt eine Klassifizierung solcher kulturspezifischen Probleme dar. Sie unterscheidet zwischen geografischen, historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Referenzen.

Extralinguistic culture-bound problem types		
Geography etc.	geography meteorology biology	mountains, rivers wether, climate flora, fauna
History	buildings	monuments, castles, etc.
	events	wars, revolutions, flag days
	people	well-known historical persons
Society	industrial level (economy)	trade and industry energy supply etc
	social organisation	defence, judicial system police, prisons local and central authorities
	politics	state management, minictries electoral system, political parties politicians, political organisations
	social conditions	groups, subcultures living conditions, problems
	ways of life, customs	housing, transport, food, meals, clothing, articles for everyday use family relations
Culture	religion	churches, rituals, morals ministers, bishops religious holidays, saints
	education	schools, colleges, universities lines of education, exams
	media	TV, radio, newspapers, magazines
	culture,	museums, works of art

	leisure activities	literature, authors theatres, cinemas, actors musicians, idols restaurants, hotels nightclubs, cafés sports, athletes
--	--------------------	--

Tabelle 1: Nedergaard-Larsen 1993:211.

Für das oben genannte Phänomen und in Anlehnung an Els Oksaar verwendet Nord (1993:397) den Begriff Kultureme, die sie als „die abstrakten Einheiten des kommunikativen Handelns und Verhaltens von Menschen“ definiert. Im Modell von Nord liegt die innere Situation eines Textes zugrunde, die durch folgende Elemente bezeichnet werden kann: natürliche Gegebenheiten, Lebensgewohnheiten, Geschichte und Kulturgüter. Im Rahmen dieser Hintergrundsituation wird kommunikativ und nicht-kommunikativ gehandelt (vgl. Nord 1993:398f). Unter dem nicht-kommunikativen Handeln versteht Nord (1993:90ff) Gesprächspausen, Verständnis der räumlichen Nähe, Maßeinheiten, Gefühlsäußerungen, Verhaltenskonventionen und ethische Prinzipien. Jedoch wird das nicht-kommunikative Handeln von Nord in dieser Arbeit kritisch betrachtet, da es unmöglich ist, nicht zu kommunizieren. Im Falle der audiovisuellen Kommunikation, auch wenn der Protagonist bzw. die Protagonistin im Bild schweigt, bedeutet es nicht, dass er bzw. sie mit dem Publikum nicht kommuniziert, es findet eine nonverbale Kommunikation statt.

Tomaskiewicz (2001:237) ihrerseits spricht von kulturellen Referenzen und geht davon aus, dass jeder Film bzw. jeder Ausgangstext in einen bestimmten soziokulturellen Kontext eingebettet ist, der eine Umgebung mit einer Reihe von Kodes (Sitten, soziale Verhaltensweisen, linguistische/ literarische Normen etc.) darstellt. Der soziokulturelle Kontext des Zieltextes ist nicht derselbe, sondern hat seine eigenen spezifischen Kodes. Im Film weist der Filmdialog, sowie auch Bilder auf kulturelle Referenzen hin, die bei ZuschauerInnen des Originals ein bestimmtes Hintergrundwissen automatisch aktivieren, was bei ZuschauerInnen der übersetzten Version nicht der Fall ist.

Ndeffo Tene (2004:187) gibt folgende Definition von Kulturspezifika: „ein Element, das einem bestimmten kulturellen System eigen ist, und in anderen nicht erscheint“. D.h. dass ein Bestandteil der Ausgangskultur für die Zielkultur unverständlich oder unbekannt vorkommen kann. Weiters betont Ndeffo Tene, dass Kulturspezifika sich immer aus dem Vergleich zueinander, aus der Gegenüberstellung von zwei Systemen ergeben, womit man das

Vorhandensein jeweiliger Elemente in einem System und nicht im anderen erkennen kann (vgl. 2004:188). Damit verzichtet er auf eine Klassifizierung von möglichen Kulturspezifika und geht davon aus, dass Kulturspezifika sich anhand einer konkreten Situation ergeben.

In Anlehnung an Vermeer und Koller weist Ndeffo Tene (2004:186) darauf hin, dass beim Übersetzen von Kulturspezifika die Aufmerksamkeit der ÜbersetzerInnen auf zwei Bereiche des zu übersetzenden Textes gelenkt werden soll: auf die Makro- und Mikrostruktur. Falls nur die Makrostruktur beachtet wird, können einzelne kulturelle Elemente umgangen werden. Im Falle der ausschließlichen Beachtung der Mikrostruktur und der Wiedergabe aller kulturspezifischen Details, kann der Text unverständlich klingen. Darüber hinaus sollen beide Bereiche des Textes berücksichtigt werden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1997:51 und Ndeffo Tene 2004:186). Dank der Übersetzung wird dem Empfänger bzw. der Empfängerin der Zugang zur kulturellen Identität des Autors und zu ihm bzw. ihr fremden Welt ermöglicht (vgl. Ndeffo Tene 2004:188f).

Tomaskiewicz (2001:238) unterstützt Ndeffo Tene, indem sie sagt, dass TranslatorInnen dafür da sind, dem Zielpublikum zusätzliches Wissen zu liefern, um damit „eine Tür zu öffnen, damit es die Möglichkeit hat, die andere Welt kennen zu lernen“. Damit machen TranslatorInnen die implizite Information für das Zielpublikum explizit.

Pedersen (2005:1) führt den Begriff von außersprachlichen kulturspezifischen Referenzen an, unter denen kritische Stellen während der Übersetzung, die vom Übersetzer bzw. von der Übersetzerin aktive Entscheidungen verlangen, zu verstehen sind. Er definiert sie als „reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience“ (vgl. Pedersen 2005:2). Leppihalme (1997:4) nennt solche Sprachelemente „culture bumps“, die jene Situationen beschreiben, wann der ZT-Empfänger bzw. die ZT-Empfängerin eine AT-Anspielung als problematisch empfindet, weil die Anspielung nicht Teil der Zielkultur darstellt.

Díaz Cintas und Remael definieren Kulturspezifika als außersprachliche Elemente, die mit der Kultur, Geschichte oder Geografie eines Landes verbunden sind. Dabei erwähnen sie, dass es auch andere Bezeichnungen dieses Begriffes gibt, wie z.B. Kulturreferenzen oder Realien (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:200).

Gottlieb (2009:27) versteht unter Kulturspezifika Elemente der Lexik, meistens Nomen und Namen, die für eine Sprache spezifische Phänomene beschreiben. Jedoch fügt er später ein, dass es auch solche kulturellen Referenzen gibt, die innerhalb eines kulturellen Makrosystems von Region zu Region nicht überall verstanden werden.

Piotrowska (2012:15) spricht in ihrer Masterarbeit das Vorhandensein von sogenannten Kulturspezifika ab, indem sie zur Schlussfolgerung kommt, dass Sprache an sich

kulturspezifisch ist und Kulturspezifika daher eine Tautologie ist. In Anlehnung an die Theorie von Kaiser-Cooke (2003) betont sie, dass es sich bei der Translation nicht um die Übertragung von Kulturspezifika handelt, sondern um die Interpretationen von Referenzen und die Suche nach dem „Gemeintem“. Dabei führt sie einen anderen Begriff „referential hurdles“ als Alternative zu Kulturspezifika ein, der translatorische Problemstellen bezeichnet, die immer überwindbar sind und bei denen es um die Aushandlung von Referenzen geht. Auch in dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass Sprache an sich kulturspezifisch ist. Dennoch wird die Kulturspezifika der Sprache als das Vorhandensein von Bezeichnungen für die relevanten Erfahrungen und das Fehlen von Bezeichnungen für die irrelevanten Erfahrungen dargestellt. Spezifisch sind jene Elemente einer Kulturgemeinschaft, die für diese Gemeinschaft wichtig sind und für die andere nicht. Daher verfügen die Mitglieder dieser Gemeinschaft auch über kein Wissen darüber. Dafür sind TranslatorInnen da, um die wichtigen Elemente oder Erfahrungen einer Kulturgemeinschaft für die andere Kulturgemeinschaft verständlich zu machen, indem sie das nötige Wissen dafür explizieren.

Im Rahmen dieser Arbeit werden kulturelle Referenzen als Überbegriff verwendet, der die Definitionen aller oben erwähnten Begriffe in sich vereint. Darunter werden Elemente einer Kulturgemeinschaft verstanden, die für die Mitglieder einer anderen Kulturgemeinschaft unbekannt oder unverständlich sein können. Jedoch können kulturelle Referenzen nur aus dem Vergleich zweier Kulturen und anhand einer konkreten Situation festgestellt werden.

3.3.2. Realia als Unterbegriff der kulturellen Referenzen

Manche Autoren zählen auch Realia zu kulturellen Referenzen oder benutzen Realia als Oberbegriff für das gesamte Phänomen. Markstein (1998:288) definiert Realia „als Element[e] des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik u. dgl. eines bestimmten Volkes, Landes, Ortes, die keine Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten [haben]“. Außerdem stellt sie die Realien als Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur dar. Dazu gehören nicht nur Objekte einer materiellen oder geistigen Kultur, sondern auch Anrede- und Grußformeln, manchmal auch Interjektionen und Gesten. Jedoch findet Markstein es schwer, den Begriff einzugrenzen und spricht zudem die Notwendigkeit einer strikten Klassifizierung von Realien ab (vgl. 1998:288f).

Allerdings unterscheidet sie zwischen eingebürgerten und fremdgebliebenen Realien. Während die ersten Verbindungen mit ZS-Wörtern bilden (z.B. Pizza – Pizzateig), bleiben die anderen für die Zielkultur fremd (Sarafan – russischer bäuerlicher Miederrock). Die Realien sind immer vom Kontext bestimmt, der bestimmte Konnotationen von Realien beinhaltet. Konnotation werden durch den Kontext aktualisiert (vgl. Markstein 1998:289f).

Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin müssen eine Realie erkennen, sie interpretieren und in die Zielkultur übertragen. Um eine richtige Entscheidung zu treffen, müssen die TranslatorInnen zuerst die Wertigkeit einer Realie im Ausgangstext einschätzen (vgl. Markstein 1998:290).

Die wichtigsten Fragen, die TranslatorInnen sich stellen müssen, sind: Wie oft kommt eine Realie im Ausgangstext vor? Ist sie für die Zeichnung der Charaktere, für den Plot von Bedeutung? Die Entscheidung hängt immer von der Situation ab (vgl. Markstein 1998:290).

In dieser Arbeit wird Realie als Teil des Begriffs „kulturelle Referenz“ gesehen, da die Realien von großer Bedeutung für die Kulturgemeinschaften und mit bestimmten Erfahrungen verbunden sind. Weiters wird kurz auf die „scenes-and-frames“-Semantik von Charles Fillmore (1977) eingegangen, der individuelle Erfahrungen einer Person als Mittel für den Zugang zu jeder sprachlichen Form sieht (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:185).

3.3.3. Scenes-and-frames semantics von Charles Fillmore

In seinem Aufsatz spricht Charles Fillmore (1977) über *scenes* und *frames*, unter denen er die individuellen Erfahrungen und die dafür verwendeten sprachlichen Kodierungen versteht. *Scenes* definiert er als „familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings“ (vgl. Fillmore 1977:63). Sie entstehen aufgrund von individuellen Erfahrungen einer Person, die als Basis für die Bildung von den eigenen Vorstellungen dieser Person gelten. *Frames* ihrerseits stellen die Verbalisierung dieser Vorstellungen dar. Fillmore (1977:63) bietet eine folgende Definition für *frames*: „any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes“. Die Vorstellungen (*scenes*) werden in Worte (*frames*) gefasst. Ein Gesprächspartner rezipiert die Worte seines Gegenübers und wandelt sie in eigene *scenes* um (vgl. Landis 2013:33).

Scenes und *frames* aktivieren einander gegenseitig, indem eine sprachliche Form Assoziationen hervorruft, die wiederum andere sprachliche Formen aktivieren bzw. andere weitere Assoziationen erwecken (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:186).

Die Aufgabe des Übersetzers bzw. der Übersetzerin ist, ausgehend von einem vorgegebenem *frame*, nämlich einem Text, *scenes* zu erfassen und nach passenden *frames* in der Zielsprache zu suchen, die die gewünschten *scenes* beim Zielpublikum hervorrufen. Zudem muss der Übersetzer bzw. die Übersetzerin immer prüfen, ob *frame*, der in der Zielsprache aufgerufen wurde, am besten *scenes* hinter dem *frame* der Ausgangssprache ausdrückt. Dabei

muss er bzw. sie sich an die Funktion der Übersetzung orientieren (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:1991).

Im Falle eines Filmes rufen Filmdialog und Filmbild je für sich *scenes* und *frames* auf. Um den Film zu verstehen, müssen *scenes* und *frames* vom Filmdialog mit *scenes* und *frames* vom Filmbild in der Vorstellung von ZuschauerInnen aufeinandertreffen (vgl. Manhart 2000:171).

3.2.4. Translationsproblematik von kulturellen Referenzen

Menschen rezipieren fremde Kulturen immer im Vergleich mit der Eigenkultur. D.h. kulturpepezifisch ist etwas, was man in der Eigenkultur nicht kennt oder unterschiedliche Vorstellungen davon hat (vgl. Witte 2000:89). Bei der Kulturproblematik geht es vor allem um Wörter und Ausdrücke bzw. Phänomene, „die aufgrund kultureller und sprachlicher Unterschiede zwischen Originalsprache und der Sprache der Übersetzung sowie zwischen der fremden und der eigenen Kultur mit Übersetzungsschwierigkeiten verbunden sind“ (vgl. Rosell Steuer 2004:49). Pernilla Rosell Steuer zieht als Schlussfolgerung, dass sprachliche und kulturelle Phänomene aus einer ausgangssprachlichen Kultur schwer zu übertragen sind, da sie für die ZT-Kultur fremd sind (vgl. Rosell Steuer 2004:49).

Einige Wörter oder Begriffe können als kulturspezifisch gesehen werden, da es hier darum geht, dass bestimmte Begriffe einer Kulturgemeinschaft einen anderen sozialen Wert in der anderen Kulturgemeinschaft haben. Während bestimmte Begriffe in einer Kultur sehr verbreitet sind, werden diese Begriffe in der anderen Kultur selten verwendet. Außerdem können bestimmte Begriffe in verschiedenen Kulturen einen diversen emotionalen Wert haben. Unter dem emotionalen Wert versteht Mikulina (1979:88) eine bestimmte Reaktion von Sprachträgern auf diese oder andere Referenz. Mikulina verweist auf einige Beispiele aus der russischen Kultur im Vergleich mit der englischen Kultur. Als Beispiel nimmt sie den Begriff der Traubenkirsche, der im Russischen (черемуха) einen positiven Wert hat und mit Schönheit und Zärtlichkeit verbunden ist. Im Englischen dagegen ist der Begriff (bird's cherry) wenig bekannt. Für ein anderes Beispiel nimmt sie den Begriff Birke (auf Russ. береза), der wegen seiner wichtigen sozialen Rolle in der russischen Kultur einen besonderen nationalen Wert hat. Birken sind in Russland sehr verbreitet und werden im Alltag verwendet. Außerdem spielt die Birke eine wichtige Rolle in Volksliedern (vgl. Mikulina 1979:89).

Als problematisch wird die Übersetzung von Liedern, Humor oder Schimpfwörtern, die noch schockierender klingen, wenn sie geschrieben werden, betrachtet (vgl. Lavaur 2008:93). Auch Eigennamen und Dialekte/Soziolekte bereiten einige Probleme für TranslatorInnen. Es bedeutet aber nicht, dass Humor, Lieder, Eigennamen und Register immer als Probleme

aufzutreten, es hängt immer von einer konkreten Situation, einem konkreten Text und einem bestimmten Sprachenpaar ab.

- *Humor*

Humor funktioniert in einem Kontext aufgrund soziokultureller Erfahrungen und Denkweisen (vgl. Strasser 2012:53). Nieves Jiménez Carra stellt die Frage, zu welchem Punkt und Grad ein Text mit humorvollen Charakteristiken angemessen übersetzt werden kann. Sie vertritt die Ansicht, dass der Erfolg der Übersetzung eines Textes mit humorvollen Stellen davon abhängt, ob es ein gemeinsames Wissen zwischen dem Sender und dem Rezipienten gibt. Falls es in einer Kultur keine Äquivalenten für bestimmte kulturspezifische Elemente gibt, ist es auch schwer, diese Elemente aus einer anderen Kultur zu übertragen (vgl. Jiménez Carra 2009:133f).

Jiménez Carra (2009:134) behauptet jedoch, dass die Wahrnehmung von Humor sich nicht nur in jeder Kultur, sondern in jeder Situation und bei jedem einzelnen Menschen unterscheiden kann. Díaz Cintas und Remael (2007:214) unterstützen Jiménez Carra indem sie auch bemerken, dass nicht nur verschiedene Kulturen verschiedenen Humor haben, sondern auch verschiedene Regisseure Humor in verschiedenen Situationen sehen. Jiménez Carra (2009:134) zitiert zudem Chiaro, der findet, dass man keinen gemeinsamen Code braucht, um humorvolle Situationen verstehen zu können. Es ist wichtig, dass in der Zielkultur dieselbe Wirkung, als in der Ausgangskultur entsteht und es dafür nicht notwendig ist, dieselben Ausdrücke und Begriffe wie in der Ausgangssprache zu verwenden.

In der Literatur wird oft die Frage nach Unübersetzbarkeit von Humor oder nach Schwierigkeiten, die bei der Übersetzung von Humor auftreten, gestellt. Dabei muss betont werden, dass Humor nicht isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit dem Kontext (Dialogsequenz), sowie in einem soziokulturellen und sprachlichen Kontext agiert (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:212). D.h. man soll Texte mit humorvollen Elementen nicht isoliert betrachten, sondern immer anhand einer konkreten Situation und einer konkreten Sprache.

Für ÜbersetzerInnen ist es wichtig, Humor und Schlüsselstellen zu erkennen. Basierend darauf müssen sie den Weg finden, Humor zu übertragen, indem die Äußerungen umformuliert werden. Das Wichtigste ist, dass der gleiche Effekt auch beim Zielpublikum entsteht, was bei Humor ein Lächeln oder sogar ein Lachen auslösen kann (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:214).

Im weiteren Kapitel wird noch auf den Begriff Humor und die Translation von Humor näher eingegangen.

- *Eigennamen*

Die Übersetzung der Eigennamen von Personen oder Orten ist sehr kontrovers. Es gibt Eigennamen, die international bekannt sind. Andererseits, gibt es Eigennamen, die nur für eine bestimmte Kultur von Bedeutung sind. Oft löst nur die Nennung eines Eigennamens in einem

bestimmten Kulturkreis eine Reihe von Konnotationen aus. Für das Zielpublikum kann derselbe Name irrelevant sein.

Anlehnend an die zwei Konzepte von Venuti (1995) „domestication“ und „foreignisation“ behauptet Hurtado de Mendoza Azaola (2009:76f), dass der Übersetzer bzw. die Übersetzerin bei der Übertragung von Eigennamen drei Möglichkeiten haben:

- Lehnübersetzung (calque), wo der Eigenname aus der Ausgangssprache in die Zielsprache übernommen wird,
- Anpassung, wo der Eigenname an die Zielkultur angepasst wird,
- oder Ersetzung, wo der Eigenname aus dem Original durch einen für das Zielpublikum bekannten Namen ersetzt wird, damit wird auch dieselbe Wirkung erreicht, wie beim Ausgangstext.

Dabei betont Hurtado de Mendoza Azaola, dass Eigennamen für die TranslatorInnen wegen ihrer Kulturverankerung herausfordernd sind (vgl. 2009:77).

- *Register*

Das geografische und soziokulturelle Umfeld beeinflussen die Weise, wie der Mensch spricht. Die Intonation, die Grammatik, der Wortschatz, sowie die Aussprache sagen viel über die Person und ihren Hintergrund aus. Einige Sprachvarianten sind in den bestimmten Gemeinschaften verankert und haben oft in Filmen eine konnotative Bedeutung, als eine Art Typologie. Dadurch wird auch die Einstellung der Filmproduzenten klar definiert (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:185).

Das Register, welches auf einen Beruf, das Prestige oder die soziale Position eines Menschen hinweisen kann, wird oft von den ÜbersetzerInnen beibehalten, soweit es eine Funktion für den gesamten Filminhalt hat (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:189).

Bei der Untertitelung jedoch wird meistens eine neutrale Sprache verwendet, da die Untertitel für Klarheit, Lesbarkeit und nachvollziehbare Referenzen sorgen sollen. Deswegen geht oft vieles auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehung in den Untertitel verloren. In einigen Richtlinien für die UntertitlerInnen steht, dass die Standardsprache verwendet werden muss (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:185).

Dialekte (Sprachvarietäten, die in einem geografischen Gebiet verwendet werden) und Soziolekte (Sprachvarietäten, die in bestimmte sozialen Gruppen gesprochen werden) sind in einer Region oder einer Gruppe eingebettet, daher haben sie auch keine Entsprechungen in der Zielsprache. Die Frage, die sich ein Untertitler bzw. eine Untertitlerin stellen soll, ist, welche Funktion diese Sprachvarietät im Film hat (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:191). Auch wenn die Sprachvarietäten im Film neutralisiert werden, kann die notwendige Reaktion des Zielpublikums durch andere Filmelemente erreicht werden. Eine Filmszene wird nie isoliert

vom Publikum betrachtet, sondern jede Szene wird auf eine anderen aufgebaut. Die Übersetzung tritt nicht allein auf, sie wird durch den Kontext, das Verhalten der DarstellerInnen, die Gestik und Mimik unterstützt (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:193). Auch die Akzente und die Aussprache können schwer übertragen werden, auch wenn man manchmal die Rechtschreibung in der Zielsprache anpassen kann, um auf einen ausländischen Akzent hinzuweisen (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:194).

Im Folgenden werden die Translationsstrategien von kulturellen Referenzen dargestellt und anhand von Beispielen erläutert.

3.2.5. Translationsstrategien von kulturellen Referenzen

In Anlehnung an die Tabelle von Paulina Piotrowska (2012:43) wurde folgende Tabelle erstellt, die eine Zusammenstellung verschiedener Translationsstrategien von kulturellen Referenzen präsentiert:

Nedergaard-Larsen 1993	Tomaszkiewicz 1993	Pedersen 2003/2005	Díaz Cintas/ Remael 2007	Piotrowska 2012
direct translation	literal translation	literal translation/ direct translation	literal translation/calque	„wörtliche“ <i>Übersetzung</i>
imitation				
explication	explication	specification (explication/ addition)	explication	<i>Spezifizierung</i>
		generalization	addition	<i>Generalisierung</i>
omission	omission	omission	omission	<i>Auslassung</i>
identity		retention/non-translation	loan	<i>Beibehaltung</i>

situational adaptation	replacement of the cultural term	substitution (cultural substitution/paraphrase)	transposition	<i>Substitution</i>
cultural adaptation			lexical recreation	
paraphrase			substitution	

Tabelle 2: Translationsstrategien von kulturellen Referenzen in Anlehnung an Piotrowska (2012:43).

- „Wörtliche“ Übersetzung

Bei dieser Translationsstrategie wird die ausgangssprachliche Referenz nicht geändert, außerdem wird auch nichts hinzugefügt. Die Referenz wird „wortwörtlich“ in die Zielsprache übersetzt, weil es in der Zielsprache den gleichen Begriff mit derselben Bedeutung gibt (vgl. Döring 2006:38). Der AS-Begriff stimmt mit dem ZS-Begriff überein.

le Centre Georges Pompidou – das Zentrum Georges Pompidou

Für das Zielpublikum kann der ausgangssprachliche Begriff oft exotisch und unverständlich klingen. Einige politische Parteien, Zeitungen oder TV Programme benötigen meistens eine Ausweitung in der Zielsprache (definitional extension). Das Ausgangspublikum braucht diese Information nicht, da es über ein Wissen über Traditionen, Ereignisse in ihrer Kultur verfügt (vgl. Tomaskiewicz 2010:96).

die Zeitung Bild – le journal populaire allemand Bild

chez Canal plus – beim französischen Pay-TV-Sender Canal plus

Pedersen (2005), indem er außersprachliche kulturspezifische Referenzen (ECR) in zwei Gruppen teilt (SL oriented und TL oriented), platziert die Übertragungsstrategie *direct translation* zwischen zwei Gruppen und meint, dass sie Teil sowohl einer als auch der anderen Gruppe sein kann.

Hierbei unterscheidet Nedergaard-Larsen (1993:226ff) zwischen Imitation und direkter Übersetzung. Im Fall der Imitation handelt es sich um Begriffe, Konzepte und Institutionen, die in der Zielsprache zwar existieren, jedoch eine andere Bezeichnung dafür verwendet wird. Dabei wirkt der Begriff nicht so exotisch wie im Fall einer direkten Translation (vgl. Döring 2006:37).

- Spezifizierung/Generalisierung

Die Translationsstrategie wird in dem Fall verwendet, wenn der Übersetzer bzw. die Übersetzerin davon ausgehen kann, dass der Begriff, zum Beispiel, ein spezifischer Name, dem

ZS-Publikum nicht verständlich ist. Zu Gunsten des Verständnisses geht Lokalkolorit verloren. Bei der Explikation muss man die Notwendigkeit hinterfragen, wie groß die kulturelle Distanz zwischen den Kulturen und wie wichtig es für das Gesamtverständnis des Films ist (vgl. Döring 2006:39).

In dem Fall wird der Zieltext zugänglicher gemacht, indem einen Unterbegriff (Spezifizierung) oder Oberbegriff (Generalisierung) verwendet wird (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:203). Zum Beispiel, wird bei der Spezifizierung statt dem Begriff „Baum“ der Begriff „Birke“ oder „Eiche“ verwendet, im zweiten Fall wird statt „ORF“ „ein österreichischer Fernsehsender“ gesagt. Ein spezifisches Element wird durch ein allgemeineres ersetzt. Die Strategie wird oft verwendet, um den AS-Begriff zu neutralisieren. Oberbegriffe werden oft bei Abkürzungen oder Markennamen benutzt. Neben oder statt der Abkürzung wird die entsprechende Institution verwendet. Somit geht jedoch das Lokalkolorit verloren (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:203).

Bei der Spezifizierung unterscheidet Pedersen (2005) zwischen Erklärung (explicitation) und Ergänzung (addition). Mit *explicitation* wird der Text erweitert, indem einige Informationen explizit gemacht werden. Oft wird dies bei Abkürzungen notwendig. *Addition* ist eine ähnliche Übertragungsstrategie, die dem Zielpublikum Hinweise gibt, welche Information im ausgangssprachlichen Element verborgen bleibt.

Die Übersetzung von soziokulturellen Anspielungen bereitet oft Hürden, da, um eine kulturelle Referenz in eine Zielsprache zu übertragen, müssen die TranslatorInnen dem Zielpublikum helfen, so viele Nuancen wie möglich abzurufen. Außerdem begrenzt auch das Medium selbst die Möglichkeiten des Translators (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009:70).

- Auslassung

Der AS-Begriff wird dabei in der Zielsprache komplett ausgelassen und durch kein anderes Element ersetzt. Es ist oft unvermeidbar, da entweder der Begriff in der Zielsprache nicht vorhanden ist, oder weil es wegen der Zeit- und Platzbeschränkungen notwendig ist (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:206).

Cette opinion majoritaire, seuls quatre candidats l'ont comprise: Christine Boutin, Christine Taubira, Jean Saint-Josse, Noël Mamère disent non à l'amnistie en écho à une pétition de la prévention routière (16.04.02)	Und obwohl dieses Umdenken nun eingesetzt hat, ist es nicht verwunderlich, dass die vier Kandidaten, die sich für eine Amnestie ausgesprochen haben, nicht zu den Spitzenkandidaten gehören.
--	--

Oft ist der Grund dafür, dass die Referenz für den zielsprachigen Zuschauer bzw. die zielsprachige Zuschauerin nicht relevant ist (vgl. Tomaskiewicz 2010:95).

Leppihalme (1994:93) vertritt jedoch die Meinung, dass ein Übersetzer bzw. eine Übersetzerin nur dann diese Strategie anwenden soll, wenn alle andere Strategien nicht möglich sind.

Die Translationsstrategie ist manchmal aus Zeit- und Platzgründen notwendig. Das Element wird einfach weggelassen, wobei Lokalkolorit und Information verloren gehen (vgl. Döring 2006:40).

Laut Ivarsson und Carroll (1998:86) können bei dieser Strategie solche Elemente ausgelassen, die für das gesamte Verständnis des Dialogs als nicht unbedingt erforderlich betrachtet werden. Dabei sind sie der Ansicht, dass einen Teil des Dialogs auszulassen, die bessere Lösung ist, da es Menschen, die der Sprache des Originals in einigen Maßen mächtig sind, weniger irritiert, weil sie bei einer kompletten Auslassung denken können, dass der Untertitler bzw. die Untertitlerin vergessen hat, den Teil zu übersetzen. Als Alternative zur Auslassung bieten Ivarsson und Carroll *paraphrase* als Translationsstrategie, bei der die Botschaft kurz und prägnant ausgedrückt wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:86).

- Beibehaltung

Im Falle der Beibehaltung wird das Ausgangswort oder die Ausgangsphrase in die Zielsprache aufgenommen, da das Wort oder die Phrase in beiden Sprachen verwendet wird. Das sind meistens Wörter oder Phrasen, die aus einer Fremdsprache kommen und unverändert in die anderen Sprachen verwendet werden können. Dazu gehören die Referenzen zu Getränken oder Essspezialitäten, solche wie „cognac“ oder „muffin“, sowie Ortsnamen wie „San Francisco“ oder historischen Ereignissen wie „perestroika“ (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:202). Oft werden die aus der Ausgangssprache genommenen Elemente durch Kursivschrift oder Anführungszeichen gekennzeichnet.

Da es bei der Beibehaltung um eine direkte Übernahme aus der Ausgangssprache geht, wird sie oft bei Städten, Straßen und Plätzen, Theatern oder Schulen verwendet. Dabei wird Lokalkolorit bewahrt, aber Konnotationen aus der Ausgangskultur gehen verloren.

- Substitution

Substitution ist sehr typisch für die Untertitelung. Die Strategie wird dann verwendet, wenn Zeit und Platz sehr beschränkt sind, um einen langen Begriff zu benutzen.

Falls das Sprachelement für das Zielpublikum unbekannt ist, kann man es ersetzen, indem man ein anderes, für das Zielpublikum bekanntes fremdes Element oder ein in beiden Kulturen verwendetes Sprachelement auswählt. Wenn keine der beiden Varianten verwendet werden kann, gibt es die Möglichkeit, ein fremdes Element durch ein heimisches zu ersetzen (vgl. Gottlieb 2009:32).

Pedersen (2005:4) unterscheidet hierbei zwischen *cultural substitution*, wo das AS-Element durch ein anderes, in der Zielkultur bekanntes Element ersetzt wird, und *paraphrase*, wo das AS-Element paraphrasiert wird. Bei der Paraphrasierung kann der AS-Begriff entfernt werden, der Sinn und relevante Konnotationen bleiben jedoch erhalten (*paraphrase with sense transfer*). Außerdem kann das AS-Element komplett entfernt werden, stattdessen wird ein anderer Begriff verwendet, der in der jeweiligen Situation passt.

Es kann sein, dass der Begriff in der Zielkultur bekannt ist, trotzdem wird aus Platz- oder Zeitmangel ein anderer kürzerer verwendet. Zum Beispiel, kann die bekannte französische Sauce *sauce hollandaise* ins Niederländische als *botersaus* (buttersauce) übertragen, falls Platz und Zeit beschränkt sind (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:202).

Díaz Cintas und Remael unterscheiden zwischen Substitution, Transposition, lexikalische Neuschaffung und Kompensation. Transposition wird dann verwendet, wenn das Zielpublikum die Referenz aus der Ausgangssprache nicht versteht und *explicitation* nicht möglich ist. Dann wird der kulturelle Begriff aus der Ausgangssprache mit einem kulturellen Begriff aus der Zielsprache ersetzt (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:204).

Hey Travis, have you got change for a nickle?	Hé. Travis. T'as la monnaie de cinq cents?
---	--

Lexikalische Neuschaffung bedeutet, dass ein Neologismus, ein neues Wort, in der Zielsprache erfunden wird. Diese Strategie ist dann unvermeidlich, wenn der Sprecher bzw. die Sprecherin in der Ausgangssprache auch ein neues Wort erfindet (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:206).

Incandiferous!	„Esplendescence!“
----------------	-------------------

Zur Verwendung der Kompensation kommt man in dem Fall, wann der Übersetzungsverlust (translational loss) an einer Stelle an einer anderen aufgeholt wird, indem man etwas hinzufügt. Dennoch ist diese Strategie nicht immer anwendbar, da die mündliche und die visuelle Komponente der Ausgangs- und Zielsprache zusammenleben (vgl. Díaz Cintas/ Remael 2007:206).

Nedergaard-Larsen (1993) unterscheidet dabei noch zwischen Paraphrase und situationeller bzw. kultureller Anpassung. Wenn ein kulturspezifisches Element wichtig für die Handlung ist, kann der Übersetzer oder die Übersetzerin Paraphrase verwenden, welche als erklärende Umschreibung zu verstehen ist (vgl. Döring 2006: 39). Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin kann den ausgangssprachlichen Begriff für die Zielkultur adaptieren. Nedegaard-Larsen nennt es *adaptation to TL-culture* (vgl. Döring 2006:37). Dabei gibt es zwei Varianten: *situational adaptation* als Ersetzung einer AS-Erscheinung durch eine entsprechende, bekannte ZS-Erscheinung und *cultural adaptation*, wobei eine AS-Erscheinung durch eine bekannte ZS-

Erscheinung substituiert wird. Dadurch werden gewisse Konnotationen bewahrt. In beiden Fällen entsteht ein Glaubwürdigkeitsproblem, weil die zielsprachige Variante dem zu hörenden Original widerspricht (vgl. Döring 2006:40).

Tomaszkiewicz (2010:98f) nennt die Strategie „Ersetzung des kulturellen Begriffs“ und meint damit, dass die Ersetzung des kulturellen Begriffs mit dem gezeigten Bild oder einer Gestik auf dem Bildschirm unterstützt wird. Außerdem führt Tomasziewicz noch zwei weitere Translationsstrategien ein, nämlich die Strategien der Äquivalenz und der Anpassung. Im Falle der Äquivalenz hat der ZS-Begriff in der Zielsprache dieselbe Bedeutung und Funktion. Hier unterscheidet Tomasziewicz zwischen drei Arten der Äquivalenz:

- Terminologische Äquivalenz (der Übersetzer bzw. die Übersetzerin versucht für die AS-Namen von Institutionen oder Organisationen in der Zielsprache Begriffe zu finden, die dieselbe Funktion haben);

Merril Lynch – Bourse et Valeurs – die Börse

- Funktionale Äquivalenz (es geht darum, die Funktion des Phänomens in der Ausgangskultur zu verstehen, um einen ähnlichen Phänomen mit der ähnlichen Funktion in der Zielsprache zu finden);

das Bundeskriminalamt – la police judiciaire

- Kontextuelle Äquivalenz (Ein Phänomen kann durch verschiedene Äquivalente ersetzt werden, es hängt vom Kontext ab. Das Ziel ist ähnliche Assoziationen hervorzurufen.)

Die Anpassung kann als Form der Äquivalenz betrachtet werden, da der ZS-Begriff an die Zielkultur und Zielsprache angepasst wird, um dieselben Konnotationen beim Zielpublikum hervorzurufen. Die Grenze zwischen Äquivalenz und Anpassung ist sehr dünn. Oft wird die Anpassung dann verwendet, wenn Filmdialoge Elemente von Komik enthalten, welche auf Wortspielen basieren (vgl. Tomasziewicz 2010:100).

TranslatorInnen haben die Möglichkeit aus einer Reihe von Translationsstrategien auszuwählen. In jeder bestimmten Situation wird neu für eine Translationsstrategie entschieden (vgl. Döring 2006:40). Bei der Auswahl bestimmter Translationsstrategien zur Übersetzung kulturspezifischer Elemente ist es wichtig das Filmgenre, die Loyalität gegenüber dem AT-Autor und die vom Zielpublikum zu erwartenden Vorkenntnisse zu betrachten (vgl. Nedergaard-Larsen 1993:221). Außerdem ist es entscheidend, wie relevant die kulturelle Referenz für die Handlung ist (seine Funktion) oder ob es Redundanzen zwischen Bild und Ton gibt, die das Verständnis fördern (vgl. Döring 2006:40).

Die Übersetzung von kulturellen Referenzen ist kein allgemein gültiger Prozess. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin soll in jedem einzelnen Fall, basierend auf die verschiedenen

möglichen Übersetzungsstrategien, die finden, die den Sinn des Ausgangstextes im jeweiligen Kontext wiedergibt (vgl. Simonnæs 2002:296).

3.2.6. Einflussfaktoren bei der Übersetzung von kulturellen Referenzen

Pedersen (2005:10f) stellt mögliche Faktoren, die die Entscheidung von ÜbersetzerInnen bei der Translation von kulturellen Referenzen beeinflussen können.

- Transkulturalität

Transkulturalität ist einer der grundlegenden Faktoren. Sie zeigt, wie die Kulturen in der heutigen Welt verknüpft sind. Es geht darum, wie vertraut das Zielpublikum mit der kulturellen Referenz ist. Die Bekanntheit einer Referenz ist nicht bei jedem Zuschauer bzw. jeder Zuschauerin aus der Zielkultur zu erwarten, da sie keine Eigenschaft der Referenz ist (vgl. Piotrowska 2012:37). Pedersen (2010:71) betrachtet die Frage nach der Bekanntheit einer Referenz aus einem anderen Winkel, und zwar nicht inwieweit eine Referenz bekannt ist, sondern wie viele ZuschauerInnen sie kennen.

Heutzutage, in der globalisierten Welt werden die Kulturen immer mehr mit einander vernetzt. Es findet einen ständigen Austausch von Ideen, Erfahrungen zwischen verschiedenen Kulturen statt. Was früher nur den Angehörigen einer Kultur bekannt war, ist heutzutage weltweit zugänglich. Dank den Reisen, Medien und Bildung wissen Menschen über die Kulturen, Gewohnheiten und Realien anderer immer mehr, sie verfügen über eine mehr oder weniger fortgeschrittene Kulturkompetenz (vgl. Piotrowska 2012:38).

Leppihalme behandelt in ihrem Buch *Culture Bumps* das Thema der Übertragung von Anspielungen. Sie stellt ein Modell dar, wo sie die Referenzen zeigt, die nur einer oder der anderen Kultur angehören, aber auch die Referenzen, die beide Kulturen teilen:

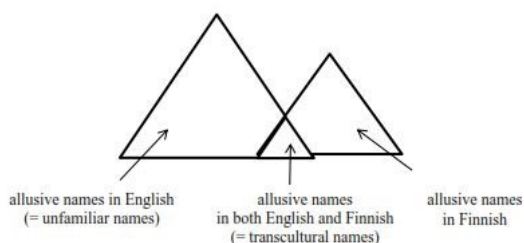


Abbildung 4: Overlap of allusive names in English and Finnish, Leppihalme 1997:80.

In ihrem Modell führt sie eine Analyse konkreter Referenzen aus zwei Kulturen durch. Ihre Herangehensweise wird jedoch von Pedersen kritisiert. Seiner Meinung nach fehlt in diesem Fall eine explizite Ausrichtung, da Leppihalme nur die Übersetzung aus dem Englischen ins

Finnische in Betracht zieht. Außerdem bringt Leppilhalme diejenigen Referenzen zur Sprache, die nicht nur dem Zielpublikum, sondern auch vielen Angehörigen der Ausgangskultur nicht bekannt sind (vgl. Pedersen 2010:72f).

Pedersen seinerseits stellt ein Modell dar, das sich vom Modell von Leppilhalme unterscheidet, indem auch solche Referenzen vorkommen, die in keiner der Kulturen mehrheitlich bekannt sind.

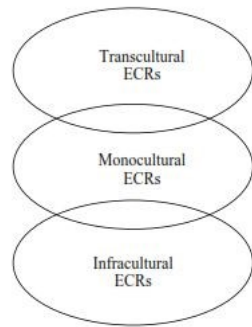


Abbildung 5: Levels of Transculturality, Pedersen 2010:73.

Die obere Ellipse beinhaltet Referenzen, die für beide Kulturen, die Ausgangs- und Zielkultur, bekannt sind. Die Referenzen können aus einer der beiden Kulturen stammen oder aus einer dritten Kultur. In der mittleren Ellipse befinden sich Referenzen, die nur in einer Kultur bekannt sind. Solche Referenzen können zu einer Krise in der Translation führen (vgl. Pedersen 2005:11). Die untere Ellipse enthält Referenzen, die nicht nur dem Zielpublikum nicht bekannt sind, sondern auch der Mehrheit des Ausgangspublikums, weil sie zu spezifisch sind. Zu solchen Referenzen gehören bestimmte geographische Bezeichnungen oder Fachausdrücke (vgl. Piotrowska 2012:39). Der Kontext kann in diesem Fall helfen, die Referenz zu verstehen. Außerdem kann eine Referenz, abgesehen vom Kontext mono- oder transkulturell sein (vgl. Pedersen 2005:11).

Pedersen (2010:75f) stellt die Frage nach der Feststellung des Status einer Referenz. Um zu verstehen, welche Übersetzungsstrategie für die Übersetzung einer kulturellen Referenz zu verwenden ist, müssen TranslatorInnen zuerst definieren ob die Referenz monokulturell, infra- oder transkulturell ist. Dafür kommen drei Quellen zur Hilfe:

- 1) der Ausgangstext, der Informationen zum Status einer Referenz beinhaltet, indem die infrakulturellen Referenzen durch den Dialog selbst oder das Bild erklärt werden; die trans- und monokulturellen Referenzen brauchen keine Erklärung; der Ausgangstext allein kann jedoch keine ausreichende Hilfe für die Feststellung des Status einer Referenz sein;

- 2) das Zielpublikum ist ebenfalls eine wichtige Quelle; UntertitlerInnen sind Mitglieder des Zielpublikums, deswegen können sie auch einschätzen, ob die Referenz für das Zielpublikum bekannt ist und ob die Übersetzung eine zusätzliche Erklärung braucht; trotzdem müssen UntertitlerInnen vorsichtig mit der Einschätzung umgehen und sich auf ihre eigenen Kenntnisse der Ausgangskultur verlassen, da sie im Vergleich zu dem Rest des Zielpublikums ein umfangreicheres Wissen über die Ausgangskultur haben, und aufgrund ihrer professionellen Kenntnisse die beiden Kulturen aus einer Distanz beobachten können;
- 3) zielkulturelle Texte, worunter vor allem Zeitungen und andere Korpora zu verstehen sind; um feststellen zu können, ob die Referenz mono-, infra- oder transkulturell ist, sollen UntertitlerInnen nach den zielkulturellen Texten suchen und schauen, wie oft eine bestimmte Referenz in diesen Texten vorkommt; anhand dieser Schlussfolgerungen, wird auch der Status der Referenz definiert.

- Wichtigkeit der Referenz

Pedersen (2005:12) findet diesen Faktor als den wichtigsten Einflussfaktor. Die Frage, wie wichtig die Referenz in einem Text ist, kann auf zwei Ebenen betrachtet werden. Diese Ebenen sind Makro- und Mikroebenen. Auf der Makroebene ist die Referenz dann wichtig, wenn sie das Thema des Films darstellt oder von großer Bedeutung für den Film ist. Bei der Übersetzung solcher Referenzen werden die von Pedersen sogenannten SL oriented Übertragungsstrategien verwendet, wo bei der Referenz nicht viel verändert wird. Falls die Referenz nur ein paar Mal im Film vorkommt, spielt sie eine dezentrale Rolle, daher muss ihre Wichtigkeit auf der Mikroebene untersucht werden. Wenn die Referenz auf der Mikroebene auch unwichtig ist, können alle Übertragungsstrategien verwendet werden und die Referenz kann sogar ausgelassen werden. Falls die Referenz für die Handlung doch bedeutend ist, weil sie einen Witz auslöst oder später wieder erwähnt wird, ist die Referenz zentral für den Film und muss mit Hilfe einer notwendigen Strategie in die Zielsprache übertragen werden (vgl. Pedersen 2005: 12).

- Intersemiotische Redundanz

Wie oben besprochen, sind Untertitel Teil eines polysemiotischen Textes, da sie einen additiven Charakter haben, weil durch sie Information zum Film hinzugefügt wird. Dies unterscheidet Untertitelung von Synchronisation, wo der Ausgangstext durch den Zieltext ersetzt wird. In polysemiotischen Texten wird die semiotische Information gleichzeitig über vier Kommunikationskanäle übertragen. Dabei kann oft eine Überschneidung der Information entstehen, die auch intersemiotische Redundanz genannt wird. Je größer die intersemiotische Redundanz ist, desto leichter hat es der Übersetzer bzw. die Übersetzerin (vgl. Pedersen 2005:13).

- Co-Text

Die semiotische Information kann sich in einem polysemiotischen Text in vier Kommunikationskanäle überschneiden, aber sie kann sich auch im Dialog selbst überschneiden. Die selbe Referenz kann in einem Film an mehreren Stellen vorkommen. Eine Erklärung von der Seite des Übersetzers bzw. der Übersetzerin ist nur an einer früheren Stelle notwendig.

- Medienspezifische Beschränkungen

Die Beschränkungen der Untertitelung wie Zeit und Platz wurden schon früher besprochen. Sie beeinflussen auch die Entscheidung des Übersetzers bzw. der Übersetzerin. Außerdem spielt auch der Wechsel von der gesprochenen in die geschriebene Sprache eine bedeutsame Rolle, da der Text formalisiert wird. Im Fall, dass schnell gesprochen wird, muss der Dialog oft gekürzt werden.

- Paratextuelle Faktoren

Bei diesen Faktoren wird die Konzentration auf die Übersetzungssituation gelegt. Bevor man mit der Übersetzung anfängt, soll der Übersetzer bzw. die Übersetzerin einige Fragen beantworten können. Die Fragen beziehen sich auf:

1. das Filmgenre, da es von großer Bedeutung ist, um eine richtige Strategie wählen zu können. Wenn es um einen Dokumentarfilm geht, ist die Information am wichtigsten, daher können die Strategien verwendet werden, die minimale Änderungen des Ausgangstextes hervorrufen. Im Falle einer Komödie, geht es um Humor, deswegen werden vermittelnde Strategien benutzt, um den humorvollen Charakter in die Zielsprache zu übertragen.
2. das Zielpublikum, da es wichtig ist zu wissen, wer die ZuschauerInnen sind, wie alt sie sind und über welches Wissen (Fachwissen) sie verfügen. Auch wenn es oft schwer ist, es ganz genau festzustellen (vgl. Piotrowska 2012:42).
3. die Anweisungen des Auftragsgebers. Die Kunden haben manchmal eigene Richtlinien oder Vorgaben bezüglich der Untertitelung.

Pedersen (2005:16) gelangt zur Ansicht, dass eine Referenz nur dann als unübersetzbar gesehen werden kann, wenn alle diese Faktoren den Übersetzer bzw. die Übersetzerin hindern und keine Übersetzungsstrategie angewendet werden kann. In dem Fall muss die Referenz monokulturell und von zentraler Bedeutung, intersemiotische Redundanz niedrig, der Co-Text nicht hilfreich, medienspezifische Beschränkungen sehr hoch sein. Außerdem müssen paratextuelle Faktoren zeigen, dass es um das Zielpublikum geht, das kein Wissen über das Thema des Filmes hat. Allerdings erlebte Pedersen solche Situationen noch nicht, obwohl er bereits rund um einhunderttausend Untertitel analysierte.

Im folgenden Kapitel werden einige Definitionen von Humor dargestellt und auf die Herausforderungen bei der Translation von Humor eingegangen.

4. Humor. Definitionen, Forschungsansätze und Translation.

4.1. Humor und Lachen

Humor kann als Lachen bezeichnet werden, welches, gleich nachdem etwas Lustiges oder Komisches wahrgenommen wurde, produziert wird. Lachen ist eine Reaktion auf einen auditiven oder visuellen Stimulus. Jedoch lachen Menschen über verschiedene Sachen. Es gibt einige Faktoren, die die Auffassung einer Person vom Humoristischen beeinflussen, wie, zum Beispiel Alter, Geschlecht, Bildung, sozialer Status usw. (vgl. Šorlija 2015:72).

Verschiedene Menschen reagieren verschieden auf einen Humorstimulus. Die Einstellung zum Lachen unterscheidet sich nicht nur von Kultur zu Kultur, sondern auch von Kontext zu Kontext und sogar von Individuum zu Individuum. Auch innerhalb einer Kulturgemeinschaft spielt Humor unterschiedliche Rollen, es wird verschieden rezipiert, akzeptiert und es entstehen darauf verschiedene Reaktionen (vgl. Veiga 2009:163). Jedoch stellt Humor den Ausdruck einer Kultur dar, die soziokulturellen Systeme widerspiegeln sich in humoristischen Äußerungen. Verschiedene Kulturkreise produzieren und rezipieren das Komische anders (vgl. Schäfer 1996:35).

Es besteht eine enge Verbindung zwischen Humor und Lachen. Lachen zeigt, dass der gemachte Scherz beim Publikum Erfolg hatte und als witzig empfunden wurde. Lachen ist eine Art Bestätigung, dass die Komik verstanden und akzeptiert wurde (vgl. Schäfer 1996:22).

Man lacht jedoch nicht nur, weil etwas Lustiges als solches empfunden wurde, sondern auch aus vielen anderen Gründen, wie beispielsweise Freude, Höflichkeit oder Verlegenheit. Schäfer (1996:18) führt den Begriff der Polyfunktionalität des Lachens ein und betont, dass das Lachen wichtige soziale Funktionen erfüllt, indem es nicht nur eine gelungene humoristische Äußerung signalisiert, sondern auch Zeichen für eine freundliche Gesinnung darstellt.

4.2. Definitionen von Humor und Humorthorien

Der Begriff „Humor“ stammt aus dem Lateinischen und beruft sich auf die Lehre der vier Körpersäfte Blut, Schleim, schwarze und gelbe Galle, die wichtig für die Gliederung von menschlichen Temperamenttypen sind (vgl. Schäfer 1996:22). Die Grundlage für die heutige Bedeutung des Begriffs geht auf die Entlehnung aus dem Englischen zurück.

Schäfer (1996:25) definiert Humor als eine Geisteshaltung, „die es erlaubt, in gelassener und geistiger Überlegenheit über die eigenen Schwächen und die der anderen zu lachen“. Schmidt (2008:283) sieht Humor als Beobachtungs- und Interpretationsperspektive, „die

wirksam wird, wenn wir bestimmte Phänomene als komisch wahrnehmen und bewerten und sie gegebenenfalls mit einem Lächeln oder mit Lachen quittieren“.

Das Phänomen von Humor ist sehr komplex, was auch die Tatsache besagt, dass es so viele und stark konträre Definitionen des Begriffs gibt. Der Begriff wurde in vielen verschiedenen Disziplinen untersucht. Seit den 1980er Jahren existiert die Interdisziplin Humour Studies, die sich mit dem Phänomen des Humors auseinandersetzt.

Oft wird der Begriff „Humor“ als Synonym von Begriffen „das Komische“/ „die Komik“ verwendet. Kotthoff (1996:9) findet es jedoch wichtig, diese Begriffe abzugrenzen, da beim Humor die Intention dahintersteckt, während man komisch auch ohne Beabsichtigung sein kann.

Schon in der Antike begann man sich für das Phänomen des Humors zu interessieren. Platon und Aristoteles forschten in diesem Bereich. In der Renaissance versuchte man, Humor zu klassifizieren. Jedoch wurde keine Humorthorie erstellt, die allgemein gültig sein könnte.

Kotthoff (1996:10) unterscheidet zwischen drei Humorthorien: die Inkongruenztheorie (1), die Aggressions- und Degradationstheorie (2) und die Entspannungstheorie (3).

- 1) Die Ursprünge der Inkongruenztheorie gehen in die Antike zurück. Die Grundlage dieser Theorie stellt die Ansicht von Kant, der Lachen als Folge fehlgeleiteter Erwartungen betrachtete, dar. Schopenhauer seinerseits sah Lachen als Reaktion auf eine inkongruente Situation (vgl. Attardo 1994:47f). Um einen humoristischen Effekt in einer Kommunikationssituation zu erzeugen, muss ein Element eingeführt werden, welches gewissen Erwartungen widerspricht (vgl. Kotthoff 1996:10).
- 2) Die Aggressions- und Degradationstheorie beruht sich auf einer Annahme, dass Lachen aus einem Überlegenheitsgefühl entsteht, das eine Person gegenüber einer anderen empfindet. Durch die sogenannte Aggression der Gesellschaft gegenüber einer Gruppe entsteht die Komik. Der Zweck solcher Aggression ist die Unterhaltung (vgl. Hartung 1996:115).
- 3) Die Entspannungstheorie stammt vom Psychoanalytiker Sigmund Freud, der behauptete, dass Lachen ermöglicht es dem Menschen sich zu entspannen und wohlzufühlen (vgl. Raskin 1985:38).

Während der Fokus in der Inkongruenztheorie beim Humorstimulus liegt, beschäftigt sich die Aggressions- und Degradationstheorie mit der Beziehung zwischen RezipientInnen und AdressantInnen. Die Entspannungstheorie betrachtet die psychoanalytische Seite der Kommunikation.

4.3. Mittel von Humor und ihre Übertragungsmodi

Es gibt mehrere Mittel, Menschen zum Lachen zu bringen. Die Komik kann man durch Ironie, Witz, Wortspiel oder Anspielung erzielen. Unter Ironie versteht man das Gesagte, das das Gegenteil vom Gemeinten darstellt. Dieser Mittel von Humor wird dafür verwendet, sich vom Gesagten zu distanzieren (vgl. Kotthoff 1996:442f). Oft wird Ironie zwingend mit Humor assoziiert, was aber nicht unbedingt der Fall ist (vgl. Hartung 1996:114). Beim Wortspiel handelt es sich um den Vergleich linguistischer Elemente, die ähnliche Schreibweise oder Aussprache, aber unterschiedliche Bedeutungen haben (vgl. Delabastita 1998:285).

Braunschmid (2001) unterscheidet zwischen die Situations- und Charakterkomik. Bei der Situationskomik bringt die Situation - wie schon der Name sagt - uns zum Lachen, da wir diese Situation als komisch empfinden. In einigen Situationen lachen wir über uns selbst, die anderen Situationen sind aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften komisch. Die Komik solcher Situationen wird jedoch nur von einzelnen Menschen erkannt. Allerdings gibt es auch Situationen, die offensichtlich erheiternd sind. Dabei geht es oft um Repetition (wenn sich die bestimmten Umstände wiederholen und dadurch Lachen hervorrufen), Inversion (im Falle, wenn die Rollen vertauscht werden) und Interferenz („eindeutig zweideutige“ Situationen) (vgl. Braunschmid 2001:46ff). Die Charakterkomik entsteht, wenn eine spezifische Eigenschaft einer Person übertrieben dargestellt wird (vgl. Braunschmid 2001:50). Beide Arten von Humor werden oft in den Komödien genutzt.

Im Zusammenhang mit dem Begriff „Humor“ wird oft der Begriff der Unübersetzbarkeit verwendet. Chiaro (2008:574f) stellt die Frage nach der Äquivalenz zwischen dem Original und der Übersetzung und nach der übersetzerischen Freiheit. Wie weit dürfen ÜbersetzerInnen sich vom Original entfernen? Mehrere WissenschaftlerInnen vertreten die Meinung der Unübersetzbarkeit des Humors. Delabastita (1996) widerspricht, indem er einige Optionen zur Übertragung von Worspielen anbietet. Auch Gottlieb (1997) stellt einige Modi der Übersetzung von Wortspielen dar:

- „wortgetreue“ Übertragung/ ZT-Wortspiel
- ZK-Adaptierung/ ähnliches rhetorisches Mittel (um den humorvollen Effekt zu bewahren)
- Auslassung/ Null-Übersetzung
- Ersetzen durch ein anderes Spachelement/ kein Wortspiel (die Bedeutung wiederzugeben)
- Einführung des Wortspiels an einer anderen Stelle (vgl. Gottlieb 1997:188 und Delabastita 2004:604).

Die oben genannten Übertragungsmodi können nicht nur in Bezug auf Wortspiele, sondern auch auf andere Mittel bzw. Arten von Humor angewendet werden.

4.4. Übersetzen von Humor

In der audiovisuellen Kommunikation began man erst Ende des 20. Jahrhunderts sich für das Thema „Humor“ zu interessieren. Davor wurde sehr wenig in diesem Bereich geforscht. Audiovisuelle Texte sind komplexe Strukturen, die neben dem Dialog über andere Elemente verfügen, wie Gestik, Mimik, Sprechtempo, Intonation der SchauspielerInnen, sowie Filmmusik. Alle diese Faktoren beeinflussen den gesamten Eindruck vom Film. Da ein Film das Zusammenspiel von Dialogen und Bildern darstellt, wird Humor in Filmen entweder durch Dialoge oder durch das Zusammenspiel von Dialogen und Bildern erzeugt (vgl. Gottlieb 1997:188). Wie schon oben erläutert wurde, soll der Zieltext denselben Zweck wie der Ausgangstext erfüllen. Im Falle einer Komödie, um seinen Zweck zu erfüllen, muss der Zieltext komisch sein.

Beim Translationsprozess müssen ÜbersetzerInnen mit vielen Hindernissen rechnen. Darunter werden auch kontrastive Unterschiede zwischen zwei Kulturen verstanden, und zwar unterschiedliches Hintergrundwissen von RezipientInnen der beiden Kulturen, unterschiedliche moralische und kulturelle Werte, Traditionen und Gewohnheiten, sowie verschiedene Themen, die traditionell in den Witzen behandelt werden (vgl. Zabalbeascoa 2005:204).

Da das Zielpublikum ein anderes Weltwissen und regionales Wissen hat, wird der Dialog auch anders verstanden, obwohl die beiden Gruppen von RezipientInnen dasselbe hören und sehen. ZT-RezipientInnen bekommen auch einen anderen Eindruck vom Film (vgl. Gottlieb 1997:189).

Um einen audiovisuellen Text mit humorvollen Stellen übersetzen zu können, müssen TranslatorInnen den Besitz folgender Kompetenzen nachweisen. Zuerst muss der Humorstimulus erkannt werden. Diese Kompetenz nennt Veiga „humour awareness“. Unter „humour competence“ werden die Verbindungen verstanden, die zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext hergestellt werden müssen. Die Entscheidungen, die ÜbersetzerInnen in Bezug auf kulturelle Referenzen und technische Einschränkungen treffen, gehören zur dritten Art der Kompetenz, und zwar „audiovisual humour translation competence“ (vgl. Veiga 2009:158ff).

Translatorinnen müssen, um eine adäquate Übersetzung anfertigen zu können, Humor zuerst erkennen und verstehen. Danach wird von ihnen eine Entscheidung bezüglich der bestgeeigneten Übersetzungsstrategie für die Übertragung einer bestimmten Referenz in die Zielkultur getroffen. Da es unterschiedliche Witze gibt, sind auch unterschiedliche Lösungsstrategien vorhanden. Bei der Wahl einer Übersetzungsstrategie müssen Faktoren, wie

Kultur, Sprache und Technik berücksichtigt werden (vgl. Veiga 2009:19). Um die bestmögliche Übersetzungsstrategie auswählen zu können, müssen Prioritäten gesetzt werden, indem man Text und nicht die einzelnen Szenen als oberste Übersetzungseinheit betrachtet. TranslatorInnen sollen ihre Aufmerksamkeit auf die vier wichtigen Fragen lenken: was, wie, warum und für wen übersetzt wird (vgl. Zabalbeascoa 1996:243f). ÜbersetzerInnen müssen als Erstes verstehen, warum eine bestimmte Situation für das Ausgangspublikum als komisch angesehen wird. Danach sollten sie nicht versuchen, bei der Witzübertragung dieselben Wörter in der Ausgangssprache zu verwenden. Es ist wichtig, einen ähnlichen Effekt in der Zielkultur zu erzielen (vgl. Vandaele 2002:151). Oft werden Filme in der Zielkultur schlecht rezipiert, weil ÜbersetzerInnen sich sehr nah an den Ausgangstext anlehnen, weil sie den Witz in der Ausgangssprache nicht verstehen oder sie die kulturspezifischen Äußerungen der Ausgangskultur beibehalten, weil sie davon ausgehen, dass das Zielpublikum sie versteht. Somit überschätzen sie die RezipientInnen, womit der Film stellenweise oder gänzlich unverständlich bleibt (vgl. Zabalbeascoa 1996:241).

Bei der Übersetzung von Humor können einige Übersetzungsprobleme vorkommen. Sie sind meistens sprachlicher, kultureller oder technischer Natur. Bei den sprachlichen Übersetzungsproblemen handelt es sich um die Besonderheiten der Ausgangssprache, auf die der Witz basiert. Die Verweise auf eine bestimmte kulturelle Referenz der Ausgangssprache können zu kulturellen Übersetzungsproblemen führen. Um solche Referenzen adäquat zu kommunizieren, müssen TranslatorInnen sich fragen, ob die Referenzen nur in einer Kultur oder in beiden Kulturen verstanden werden. Bei den technischen Übersetzungsproblemen geht es um technische Details des Mediums, wie, zum Beispiel, Lippensynchronität oder Mimik (vgl. Martinez-Sierra 2009:130f).

5. Analyse der sowjetischen Komödien

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurden drei Komödien analysiert, die in der Sowjetzeit entstanden sind und viele kulturelle Referenzen aus dieser Zeit beinhalten. Wie schon im theoretischen Teil erläutert wurde, gehört jeder Text, darunter auch jeder audiovisuelle Text – Film, zu einem bestimmten Kulturkreis, zu einer bestimmten Umgebung. Abhängig davon, wo ein Mensch lebt, wird er eine andere Umgebung und andere Bedürfnisse in Bezug auf diese Umgebung haben. Kultur ist das Ergebnis der Umgebung, in der Menschen leben, und der Bedürfnisse in Bezug auf diese Umgebung, sowie der Art und Weise, wie Menschen mit diesen Bedürfnissen umgehen und über sie kommunizieren (vgl. Kadrić et al. 2010:28). In jedem Text bzw. jedem Film werden Themen behandelt, die für die bestimmte Kulturgemeinschaft relevant sind. Zugleich können diese Themen für eine andere Kulturgemeinschaft unverständlich und

irrelevant sein. TranslatorInnen sind dafür da, um einen Zugang zu einer fremden Welt zu schaffen und das für das Verständnis notwendige Wissen zu liefern.

Menschen, die einen Film ansehen, wollen ihn auch genießen. Um den Film genießen zu können, wollen Menschen die Zusammenhänge verstehen. Da Filme in einem bestimmten soziokulturellen Kontext entstehen, wird auch ein bestimmtes Hintergrundwissen benötigt. Unser Wissen ist jedoch kulturspezifisch, d.h. welches Wissen wir haben und wie wir die Situation verstehen hängt von Kultur ab. Da die Mitglieder einer Zielkultur anderes Wissen als die der Ausgangskultur haben, werden sie auch den Dialog eines Filmes anders verstehen und daher auch den Film anders rezipieren. Daher besteht die Aufgabe von TranslatorInnen darin, den Film dem Zweck des Films adäquat, unter der Berücksichtigung der Zielkultur zu übersetzen.

Der Zweck eines Filmes ist die Unterhaltung, bei der Komödie geht es um die Übertragung des humorvollen Effekts. Humor entsteht auch in einer bestimmten Kultur. Themen, die in den humorvollen Szenen behandelt werden, können von Kultur zu Kultur unterschiedlich sein. TranslatorInnen als Experten müssen Humor erkennen und danach versuchen, den ähnlichen Effekt in der Zielkultur herzustellen. Dabei können einige kulturellen Referenzen, auf die in Witzen oft Bezug genommen wird, Probleme bereiten, da das Zielpublikum über das notwendige Wissen, das eine bestimmte Referenz verbirgt, nicht verfügt.

Die Problematik der Übertragung von kulturellen Referenzen wird hier an konkreten Beispielen aus den sowjetischen Komödien analysiert. Wie schon im vorigen Kapitel gesagt wurde, können die kulturellen Referenzen keine Klassifizierungen unterlegen, da ihre Spezifik nur anhand einer konkreten Situation festgelegt werden kann. Außerdem können kulturelle Referenzen unterschiedliche Übersetzungsvarianten haben, da Situation auch unterschiedlich sein können. Um dieser Arbeit eine Struktur zu verleihen und ein besseres Verständnis zu ermöglichen, werden die analysierten kulturellen Referenzen hier jedoch klassifiziert.

Für die folgende Analyse wurden Untertitel für DVDs ausgewählt. Sie wurden von der kommerziellen Vereinigung RUSCICO angefertigt, die dazu beiträgt, russische und sowjetische Filme außerhalb der ehemaligen Sowjetunion zu veröffentlichen. Der Hauptsitz der Vereinigung ist in Moskau, Russland. Die Untertitel werden in 12 Sprachen angeboten.

5.1. Filmübersetzen in der Sowjetzeit

In der Sowjetunion der Nachkriegszeit stieg das Interesse an der Übersetzung von Spiel- und Dokumentarfilmen, da ausländische Filme in die Kinos der Sowjetunion kamen. Bis 1991 liefen ausländische Filme in sowjetischen Kinos auf Quoten an: rund 100 ausländische Filme wurden

jährlich in der Sowjetunion gezeigt und all diese wurden in die russische Sprache synchronisiert. Die Synchronisation wurde durch eine kleine Gruppe von hochqualifizierten ÜbersetzerInnen durchgeführt. Nach der Perestroika, als die Grenzen geöffnet und die Zensur abgeschafft wurden, gab es eine Strömung von der ausländischen Filmproduktion, darunter auch die Filme, die früher von der Zensur verboten wurden. Man benötigte dafür viele ÜbersetzerInnen, um für die große Menge an Filmen Übersetzungen machen zu können. In Russland damals gab es keine Schulen, wo ÜbersetzerInnen für Filme vorbereitet wurden. Erst in den 1990er Jahre kamen die ersten privaten Studios für die Filmvertonung (vgl. Кузьмичев 2012:140a).

Traditionell wurde im postsowjetischen Russland für die Übersetzung fremdsprachiger Filme Voice-over verwendet, da diese Form der audiovisuellen Translation nicht so kostenintensiv, wie Synchronisation ist. In der letzten Zeit findet in Russland ein Übergang von Voice-over zu Synchronisation statt.

Die Untertitelung wurde in der Sowjetunion sehr selten verwendet. In den sowjetischen Lexika für Filmwesen gab es nicht einmal eine Definition von Untertitelung bzw. Untertitel (vgl. Горшкова 2006:141). Heutzutage werden Untertitel in Russland hauptsächlich im Rahmen von internationalen Festivalprogrammen verwendet. Die Zahl der russischen Filme sowohl mit einer deutschen Synchronfassung als auch mit Untertiteln ist sehr begrenzt (vgl. Döring 2006:11).

5.2. Exzentrische Komödien von Leonid Gajdaj

Für die Analyse wurden drei sowjetischen Komödien ausgewählt, weil Humor oft als große Hürde für TranslatorInnen dargestellt wird. Außerdem fiel die Wahl absichtlich auf die Komödien aus der Sowjetzeit, da diese Realität für viele andere Kulturen unbekannt ist, besonders was die Lebensordnung der sowjetischen Bürger betrifft.

Die ersten zwei für die Analyse ausgewählten Komödien stammen von einem der bekanntesten Regisseure der Sowjetzeit Leonid Gajdaj, der für seine exzentrischen Komödien bekannt und beim sowjetischen Publikum sehr beliebt war. Für exzentrisch steht im Duden folgende Definition: „auf überspannte, übertriebene Weise ungewöhnlich, vom Üblichen abweichend“. Die Komödien von Leonid Gajdaj neigten zur Übertreibung und unterschieden sich sehr von den Filmen, die damals in den sowjetischen Kinos gezeigt wurden.

Die dritte Komödie kommt auch aus der Sowjetzeit und wurde in der gleichen Zeit wie die ersten zwei gedreht. Die Spezifik dieser Komödie liegt in der Darstellung der sowjetischen kriminellen Szene.

5.2.1. Regisseur Leonid Gajdaj

In Russland haben das geschriebene und das gesprochene Wort eine wichtige kulturelle Bedeutung. Literatur und Film sind in der russischen Kultur eng verbunden. Viele sowjetische Filme wurden auf Grundlage von bekannten sowjetischen Liedern und literarischen Werken konzipiert (vgl. Cyrkun 2002:19).

Einer der beliebtesten sowjetischen Komödienregisseure war Leonid Gajdaj. Seine Filme wurden vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen, während sie bei den Filmbehörden immer unter der Zensur litten, indem einige Stellen herausgeschnitten oder nachgedreht werden mussten (vgl. Cyrkun 2002:20). Leonid Gajdaj knüpfte in den sechziger und siebziger Jahren an die Tradition der Künstlerwerkstatt FEKS (Abkürzung für „Фабрика эксцентрического актера“, dt. Fabrik des exzentrischen Schauspielers) an, die 1921 gegründet worden war und deren Mitglieder auf ein Sujet verzichtet hatten, indem sie Gags als Handlungsprinzip ausgewählt hatten (vgl. Cyrkun 2002:19). Die „exzentrischen“ Komödien von Gajdaj stellen eine Mischung aus Situationskomik, Slapstick, Pantomime, Klamauk, Parodie und Wortwitz dar (vgl. Binder/Engel 2002:154). Filme von Gajdaj standen den sogenannten main stream Filmen der damaligen Zeit entgegen. In der Zeit waren andere Filme in der Sowjetunion angesagt: die sogenannten „erzieherischen“ Filme, die den ideologischen Einstellungen der Sowjetunion entsprachen. Gajdaj war seiner Zeit voraus, indem er ein für die Sowjetunion neues Filmgenre entdeckte – das Genre der Volkskomödie.

Gajdajs Exzentrismus ist seine Antwort auf die Realität, die ihn umgab. In der Zeit des Tauwetters unter der Regentschaft Chruschtschows, die einen Hauch von Freiheit und Auflockerung mit sich brachte, hatten Filme von Leonid Gajdaj eine große soziale Bedeutung. In der Sowjetunion der fünfziger und Beginn der sechziger Jahre stieg soziale Mobilität rasant. Infolge von Lockerungen in den Gesetzen strömten viele Menschen aus dem Landesinneren in die Städte und formten eine neue Bevölkerungsschicht. Menschen aus allen Sowjetrepubliken waren Immigranten im eigenen Land, fühlten sich frei, aber jedoch fremd in der Stadt. Gajdajs Filme sprachen die Sprache dieser Bevölkerungsschicht, sie waren verständlich und außerdem ironisierten sie über die eigentliche Stadtbevölkerung, gleichzeitig waren sie voller Wärme, Menschlichkeit und Weisheit (vgl. Cyrkun 2002:21). Im Sinne des Hauptmanifests der FEKS wendete sich Gajdaj an Genres wie Zirkus oder Pantomime, indem er sich auf Gestik und Mimik konzentrierte (vgl. Cyrkun 2002:19f).

In der Zeit des Tauwetters änderte sich auch das Privatleben stark, besonders auf der materiellen Ebene. Die Ära der Kommunalwohnungen endete, Menschen zogen in separate Wohnungen um. Gajdajs Filme waren eine Antwort auf diese Veränderungen und er versuchte die Sicht des Volkes in seinen Filmen darzustellen (vgl. Cyrkun 2002:21).

Laut der Umfrage des Russischen Instituts für Kunstwissenschaft sind viele Worte aus den Filmen von Leonid Gajdaj zu geflügelten Worten geworden und werden als Sprüche in der Alltagssprache noch heute verwendet. Diese Ausdrücke stellen eine Art sozialer Codes dar, die auf bestimmte Situationen aus den Filmen, aber auch aus dem realen Leben verweisen und Menschen verschiedenen Alters und sozialer Herkunft verbinden, da die Ausdrücke allen bekannt sind (vgl. Cyrkun 2002:23).

5.2.2. „Brilliantenarm“

Einer der Spielfilme, der für die Analyse verwendet wurde, heißt „Der Brilliantenarm“, eine sehr beliebte sowjetische Komödie von Leonid Gajdaj aus dem Jahre 1968. Der Film ist auf einem Artikel aus der sowjetischen Zeitung „Prawda“ aufgebaut, der dem Kampf gegen die Korruption gewidmet wurde.

In der Komödie handelt es sich um einen sowjetischen Bürger Semjon Semjonowitsch Gorbunkow, der zum ersten Mal in seinem Leben mit einem Kreuzschiff ins Ausland, nach Istanbul fährt. Er bricht sich während seines Aufenthalts in Istanbul den Arm und gerät dadurch in einen Juwelenschmuggel. Er wird mit dem Verbindungsmann einer Schmugglerbande verwechselt und es werden ohne sein Wissen die Juwelen in seinem Gipsverband versteckt. Als er zurück in die Heimat kommt, wollen ihm die Gauner den wertvollen Gipsverband abnehmen, aber das gelingt ihnen nicht so schnell. Die sowjetischen Sicherheitsorgane finden den Schwindel heraus und benutzen Semjon Semjonowitsch Gorbunkow als Köder für die Verbrecher (vgl. Cirkun 2002:23). Viel Glück, Tollpatschigkeit der Hauptfigur, sowie das Missgeschick der Gauner bringen die Geschichte zu einem glücklichen Ende und die Gangsterbande wird gefasst (vgl. Binder/Engel 2002:153).

Der Film beinhaltet einige kulturelle Referenzen, die in die russische Kultur tief verankert sind und mit der sowjetischen Lebensordnung eng in Verbindung stehen. Sie werden oft nur dann verstanden, wenn man die Zusammenhänge und die Lebensordnung in der Sowjetunion kennt. Im Film wird die Realität der damaligen Zeit abgebildet: die Bekämpfung des Schmuggels, die ideale Darstellung eines sowjetischen Menschen, für den und für dessen Familie Reisen ins Ausland ein fröhliches und seltenes Ereignis waren. Außerdem wird im Film gezeigt, wie die sowjetische Bevölkerung durch die Gesellschaft in der Person des Hauswartes ständig kontrolliert wurde. Die Gesellschaft der sowjetischen Zeit wird mit allen ihren harten Regeln und Grundpfeilern der Lebensordnung, die strikt von allen sowjetischen BürgerInnen eingehalten werden mussten, gezeigt. Die kulturelle Spezifik dieses Filmes besteht auch in der Anzahl und im Inhalt der Filmzitate, die noch immer verwendet und als humorvoll empfunden werden. Laut Gajdaj sollten Komödien wenige Wörter enthalten und die Wörter, die doch

verwendet werden, müssen bündig, geschliffen und „zum Ziel bringend“ sein (vgl. Sedko 2013:18).

- **Sowjetische Realien**

Im Film kommen einige Realien aus der sowjetischen Zeit vor. Oft reichen wenige Wörter, um beim Zielpublikum den gesamten kulturellen Hintergrund zu aktivieren. Das Hintergrundwissen gilt als Voraussetzung für das Verstehen der Filmhandlung. Das fremdsprachige Publikum verfügt oft nicht über dieses Hintergrundwissen. Um Verständnis zu gewährleisten, braucht man oft eine ausführliche Erklärung (vgl. Döring 2006:45). Das Medium Untertitelung ermöglicht es jedoch nicht, aus Zeit- und Platzbeschränkungen, eine bestimmte kulturelle Referenz ausführlich zu erklären. TranslatorInnen sollen in Anbetracht von Zeit- und Platzbeschränkungen Lösungen finden, die kulturelle Zeichen für das Zielpublikum zugänglicher machen, um das Verständnis bei ZielrezipientInnen zu erzielen.

Solche Realien, die für nicht mit sowjetischer Kultur vertrauten ZuschauerInnen Verständnisprobleme verursachen können, erscheinen in einigen Stellen im analysierten Film. Wie, zum Beispiel, in einer Szene, wo einer der Gauner, nachdem er den Juwelenschmuggel vermasselt hat, einen Alptraum sieht, in dem er die Stimme seines Komplizen hört, der ihm wünscht, „mit nur einem Gehalt zu leben“. Es bedeutet, dass er jeden Monat nur sein Gehalt bekommt. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin hat die Stelle mit folgenden Wörtern übersetzt:

- Что б ты жил на одну зарплату!
- Mögest du nichts dazuverdienen! (wörtl. Dass du mit nur einem Gehalt lebst!)

Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin verwendet die Translationsstrategie paraphrase, indem er bzw. sie den AS-Begriff umschreibt. Der komplette AS-Satz ruft bestimmte Konnotationen beim AS-Publikum hervor, die Kenntnisse der sowjetischen Lebensordnung verlangen.

In der Sowjetunion verdiente die Mehrheit der Bevölkerung nicht viel, der Staat erlaubte keine Nebenjobs. Jeder hatte eine einzige Verdienstquelle. Einige, die ihr Leben schicker haben wollten, machten illegale Geschäfte, die ihnen viel Geld brachten. Für einen Schmuggler war es damals unvorstellbar und abschreckend wieder mit nur einem Gehalt leben zu müssen. In der sowjetischen Zeit war der Ausdruck „mit nur einem Gehalt leben“ eine stehende Redensart und bedeutete „ehrlich leben“, „in keine kriminellen Sachen verwickelt sein“. Für das russischsprachige Publikum klingt der Satz lustig, weil er wie ein Fluch für Schmuggler gehört wird. Der russische Satz ist kurz, beinhaltet aber viel Hintergrundinformation. Für ZuschauerInnen, die beider Sprachen mächtig sind, ist es offensichtlich, dass der Sinn des Originals bei der Übersetzung verloren geht. Außerdem klingt der Satz für die gesprochene Sprache nicht natürlich und ist sogar irreführend. Der humoristische Charakter, der für eine Komödie ausschlaggebend ist, geht verloren.

Der mögliche Lösungsvorschlag für die Filmstelle wäre folgender:

- Mögest du immer in Armut leben müssen!

Die deutsche Übersetzung stellt eine Umformulierung des russischen Satzes dar. Da das Zielpublikum über kein Hintergrundwissen verfügt, wird in der Übersetzung die Bedeutung für das Zielpublikum expliziert. Die Phrase gehört zur Charakterkomik, weil sie eine spezifische Eigenschaft eines Kriminellen in der Sowjetunion verspottet. Daher ist auch das Verstehen dieser Anspielung wichtig, da sie für die Beschreibung des Hauptcharakters wichtig ist.

Später kommt noch eine andere Stelle, wo wieder die Rede vom Gehalt ist. In diesem Filmausschnitt geht die Hauptfigur Semjon Semjonowitsch Gorbunkow spät am Abend Brot einkaufen. Am Weg wird er von einem Mitarbeiter der Miliz aufgehalten, der an der Operation der Festnahme der Schmugglerbande beteiligt ist und mit ihm über die weiteren Schritte der Operation reden will. Da das Lebensmittelgeschäft bald schließt, bietet der Mitarbeiter der Miliz der Hauptfigur an, ihn zum Lebensmittelgeschäft und zurück nach Hause mit dem Taxi zu chauffieren. Als die Hauptfigur aus dem Taxi vor seinem Haus aussteigt, wird er von der Hauswartin beobachtet. Die Hauswartin sieht nicht zum ersten Mal, dass die Hauptfigur Gorbunkow mit dem Taxi nach Hause kommt, was ein durchschnittlicher sowjetischer Bürger sich nicht leisten kann (Das Geld wurde dem Herrn Gorbunkow von der Miliz für die Ausführung der Operation gegeben, was streng geheim gehalten wurde.). Nachdem die Hauswartin den aus dem Taxi herauskommenden Herrn Gorbunkow sieht, sagt sie den neben ihr auf der Bank sitzenden Hausmitbewohnern folgende Wörter:

- На одну зарплату на такси не разъездишься!
- Normale Bürger fahren nicht so oft mit dem Taxi! (wörtl. Mit nur einem Gehalt kann man nicht so oft mit dem Taxi fahren!)

Der Übersetzer benutzt wieder die Translationsstrategie paraphrase, indem er in der ZS-Kultur eine Umformulierung einsetzt. Die Übersetzung ist aber nicht optimal, da es im Satz nicht um die normalen Bürger geht, sondern um die, die ihr Geld ehrlich verdienen und keine Betrüger sind. Wörtlich bedeutet es, dass nur Schmuggler und Kriminelle so oft mit dem Taxi fahren können, weil sie es sich leisten können. Der Platzmangel der Untertitelung erlaubt es nicht, den Satz ausführlicher zu schreiben. In der synchronisierten Version könnte man es vielleicht ausführlicher sagen, weil man schneller spricht, als man liest. Jedoch könnte für den Satz folgende Übersetzung eine Lösung sein:

- Die ehrlichen Sowjets fahren nicht so oft mit dem Taxi!

Mit dem Satz könnte das Zielpublikum verstehen, dass sich in der Sowjetunion die ehrlichen Bürger das Taxifahren nicht leisten konnten. Das Verständnis dieser kulturellen Referenz ist wichtig, da sie das Verhalten der Hauswartin gegenüber Gorbunkow und einige weitere Filmszenen erklärt.

Nach dem misslungenen Schmuggel versuchen die Gauner auf jede Art und Weise an die Diamanten zu kommen. Während eines Angelausflugs wollen die Schmuggler Gorbunkow ertränken, in einer anderen Szene wird Gorbunkow von seinem „neuen“ Freund, mit dem er auf der Reise in Istanbul war und der einer der Schmuggler ist, ins Restaurant eingeladen, um die Prämie des Freundes zu feiern. Es ist der nächste Versuch der Schmuggler, Diamanten zu bekommen, sie wollen den Herrn Gorbunkow betrinken und den Gips runternehmen. Dass sein neuer Freund Schmuggler ist, weiß Gorbunkow noch nicht. Während einer der Schmuggler im Restaurant versucht, den Hauptprotagonisten betrunken zu machen, wartet der Andere draußen vor dem Restaurant, da Gorbunkow, laut Verabredung, wenn er aufs Klo geht vom anderen Schmuggler betäubt wird. Um den Stand der Situation seinem Komplizen mitzuteilen, geht der neue Freund von Gorbunkow selber aufs Klo und am Weg zurück ins Restaurant mit seinem Komplizen kommuniziert. Dabei sagt er folgende Wörter:

- Клиент дозревает. Будь готов! – Der Klient wird reif. Sei bereit!

Sein Komplize antwortet:

- Всегда готов! Идиот! – Immer bereit! Idiot!

An der Stelle geht der Regisseur Leonid Gajdaj spielerisch mit dem Gruß einer der wichtigen Organisationen der Sowjetunion und zwar der Pionierorganisation um. Die Pionierorganisation Wladimir Iljitsch Lenin war eine Jugendorganisation, die sich an 10- bis 15-jährige Kinder richtete. Die Organisation trug dazu bei, einen kommunistisch erzogenen Sowjetbürger heranzubilden. Das Erziehungsziel wurde auch durch die Grußformel untermauert, die lautete: „Zum Kampf für die Sache der Kommunistischen Partei der Sowjetunion - Seid bereit! - Immer bereit!“ Auch wenn die russische Pionierorganisation als Vorbild für die Pionierorganisation Ernst Thälmann der DDR galt und zwischen denen eine Partnerschaft bestand, ist dieser Teil der Geschichte der DDR nicht einem breiten deutschsprachigen Publikum bekannt. Jemand, der in der ehemaligen DDR aufgewachsen ist, kann sich wahrscheinlich an den Gruß erinnern. Für den Großteil des deutschsprachigen Publikums wird der Gruß nicht bekannt. Der Pioniergruß in Russland wurde und wird noch immer in Form vom Witz in der Umgangssprache verwendet. Die Referenz auf den Gruß der sowjetischen Pionierorganisation spielt jedoch keine zentrale Rolle im gesamten Filminhalt, jedoch löst die Szene einen Witz aus und bringt das AT-Publikum zum Lachen oder mindestens Lächeln.

Eine der wichtigsten sowjetischen Realien war der Hauswart. Die Hauswartin in der analysierten Komödie ist ein prägender Repräsentant der sowjetischen Realität. In der Sowjetunion mischte sich der Staat ins Privatleben der sowjetischen BürgerInnen und die öffentliche Meinung bestimmte das Leben der BürgerInnen. Hauswarte und Hauswartinnen kontrollierten oft das Leben anderer MitbewohnerInnen und waren der Meinung, dass sowjetische BürgerInnen am Gesellschaftsleben unbedingt teilnehmen müssen. Die Hauswartin in der Komödie ist ein Symbol des bürokratischen Apparats, sie lebt nach Vorschriften, die von

der Regierung aufgedrückt wurden, sie versucht, Disziplin zu bewahren, indem sie dem Hauptprotagonisten Gorbunkow nachspioniert. Die Tatsache, dass Gorbunkow mit dem Taxi herumfährt, erregt bei ihr Verdacht und Verurteilung, da ein sowjetischer Bürger so eine Lebensordnung nicht haben darf. Sie nennt es auch den „zersetzenden Einfluss vom Westen“. In einer Filmszene streitet sie mit einem Hausbewohner, da dieser mit seinem Hund im Hof des Hauses nicht spazieren darf. Das Gespräch wird zufällig vom Hauptprotagonisten Gorbunkow mit angehört. Er will den Hausbewohner gegenüber der Hauswartin schützen, indem er sagt, dass Hunde in London überall hindürfen und dass sie die Freunde des Menschen sind. Darauf antwortet die Hauswartin verärgert folgendes:

- Я не знаю как там в Лондоне, я не была, может быть там собака – друг человека, а у нас – управдом. – Vielleicht sind Hunde in London Freunde von Menschen. Bei uns sind es Hauswarte.

Für das russischsprachige Publikum klingt die Replik der Hauswartin humorvoll, da jeder versteht, dass Hauswarte in der Sowjetzeit alles andere als Freunde waren. Für den sowjetischen Staat, sowie für Menschen, die diesem Staat treu dienten, war alles, was aus dem Ausland kam, unverständlich und fremd für die soziale Gesellschaft. Für den Großteil des deutschsprachigen Publikums wirkt der Witz in der Replik der Hauswartin unverständlich, da sie mit dem Phänomen „Hauswart“ nicht vertraut sind, auch wenn es Hauswarte in der DDR auch gab. Man könnte die Phrase für das Zielpublikum zugänglicher machen, indem man statt „Hauswart“ „Staat“ sagt und somit die Translationsstrategie substitution verwendet. Hinter dem Begriff „Hauswart“ verbirgt sich für das sowjetische Publikum der sowjetische Staat und sein politisches System. Durch *substitution* wird ein für das Zielpublikum unbekanntes Element durch ein bekanntes ersetzt. Durch das andere ZS-Element wird auch die Bedeutung des AS-Element klargestellt. Die Phrase ist für die Charakterbeschreibung der Hauswartin von Bedeutung.

Der Warenmangel war einer der sowjetischen Realien. Die Auswahl der Waren war sehr begrenzt in der Sowjetunion und es war oft sehr schwer das zu finden, was man will. Oft kauften Menschen die Waren, die sie gar nicht brauchten, um sie danach jemandem anderen zu verkaufen oder gegen eine andere Ware zu tauschen, die man tatsächlich benötigte. Daher war die Szene, die im Film abgebildet wurde, gar nicht selten in der Sowjetunion. In der erwähnten Filmszene befindet sich der Hauptprotagonist Gorbunkow in einem Geschäft, wo er seiner Frau einen Bademantel kaufen will. Da es im Geschäft nur eine Variante von Bademänteln gibt (Die Auswahl in sowjetischen Geschäften war sehr begrenzt.) und es ist nicht das ist, was er will, findet folgender Dialog zwischen ihm und der Verkäuferin statt:

- Gorbunkow: А у Вас нет такого же, но сперламутровыми пуговицами? - Haben Sie dasselbe, aber mit Perlmutterknöpfen?
- Verkäuferin: К сожалению, нет. – Leider nicht.

- Gorbunkow: Будем искать. - Ich würde suchen.

Mit der Replik „Ich würde suchen.“ meint Gorbunkow, dass er woanders suchen wird. Eine Frau, die in Wirklichkeit eine Schwindlerin ist und Gorbunkow verführen will, um der Schmugglergruppe zu helfen, an die Diamanten zu geraten, holt Gorbunkow vorsichtig zu sich und sagt, dass sie genauso einen Bademantel, wie er sucht, zu Hause hat. Für das russischsprachige Publikum ist die Situation klar und verständlich, für deutschsprachige ZuschauerInnen kann die Szene Missverständnisse hervorrufen, da sie mit der sowjetischen Lebensordnung nicht vertraut sind. Jedoch trägt diese Szene dem gesamten Filmverständnis nicht bei und hat keine zentrale Bedeutung, daher ist es auch nicht wichtig, das gesamte Hintergrundwissen zu vertehen.

• Eigennamen

Eigennamen bleiben meistens unverändert, sie werden aus der Ausgangssprache direkt übernommen. Damit wird das Lokalkolorit gewahrt. Manchmal können aber die Eigennamen durch ein bekanntes ZT-Element ersetzt werden, dabei wird der Ausgangstext näher zum Zielpublikum gebracht.

In der analysierten sowjetischen Komödie gibt es einige Stellen, wo Eigennamen beim russischsprachigen Publikum bestimmte Assoziationen hervorrufen und mit bestimmtem Hintergrundwissen verbunden sind. Die Filmszene zeigt Gorbunkow und sein neuer Freund im Restaurant. Im Laufe des Abends kommt zu ihrem Tisch ein Mann, der Gorbunkow aus Versehen für seinen ehemaligen Schulkollegen hält. Nachdem sich herausgestellt hat, dass sie doch keine Schulkollegen sind, trinken sie zusammen und kommen ins Gespräch. Nach einiger Zeit muss der Mann gehen, weil er bald seinen Flug nach Hause hat. Bevor er weggeht, sagt er dem Herrn Gorbunkow und seinem Freund folgendes:

- Ну, будете у нас на Колыме...
- Kommen Sie nach Kolyma...

Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin verwendet die Beibehaltung als Translationsstrategie. Für das deutschsprachige Publikum ist es verständlich, dass es sich hier wahrscheinlich um einen russischen Ortsnamen handelt. Dabei bleibt ihm die Reaktion des Freundes von Gorbunkow unverständlich: er verschluckt sich, nachdem er diesen Ortsnamen hört. Für das russischsprachige Publikum ist der Filmschnitt witzig, da in der Sowjetunion mit der Bezeichnung Kolyma (Sibirien) Arbeitslager für Gefangene in Verbindung stehen. Für einen Schmuggler, wie den Freund von Herrn Gorbunkow, wird die Einladung nach Kolyma als unangenehm empfunden. Daher ist auch seine Reaktion auf diese Einladung:

- Нет уж, лучше Вы к нам.
- Nein, kommen Sie lieber zu uns.

Der Platz- und Zeitmangel der Untertitelung erlaubt es nicht, den Satz für das zielsprachige Publikum ausführlicher und genauer zu formulieren. Der Name der Stadt ruft beim deutschsprachigen Publikum keine Assoziationen hervor. Eine Anpassung an die Zielkultur wäre nicht optimal, da dabei der Glaubwürdigkeitsfaktor verloren geht.

Eine mögliche Lösung für die Filmstelle wäre folgende:

- Kommen Sie zu uns nach Sibirien!

Der Großteil des deutschsprachigen Publikums assoziiert Sibirien mit unangenehmer Kälte und Abgeschnittenheit vom Rest der Welt. Außerdem können ZuschauerInnen, die einiges Wissen über Russland haben, auf die Idee kommen, dass es in Sibirien einige Arbeitslager gibt, wohin auch schon in der Zarenzeit Verbrecher verbannt wurden. Daher auch die Reaktion des Schmugglers, die diese Idee untermauert und zum Verständnis hilft. Der humorvolle Charakter dieser Filmstelle kann somit beibehalten werden. In diesem Fall tragen auch die Mimik und Gestik zur Komik bei. Im Lösungsvorschlag wird die Strategie der Generalisierung verwendet, d.h. ein Oberbegriff ersetzt in dem Fall einen spezifischen Namen, der für das Zielpublikum unbekannt ist. Da der Stadtname den Witz auslöst, ist es auch wichtig, seine Bedeutung zu explizieren.

In der folgenden Filmstelle geht es nicht nur um den Eigennamen, sondern auch um das Wortspiel. Wenn im Original mit Sprache gespielt wird, ist es nur in den seltensten Fällen möglich, dies auch im zielsprachigen Text zu erhalten (vgl. Döring 2006:73). Im Film beruhigt einer der Schmuggler den anderen, nachdem den Juwelenschmuggel von dem ersten vermasselt wurde. Er beruhigt ihn und sagt nebenbei, dass er sich wie ein Depp benommen hat. Dabei sagt er es ihm nicht direkt, sondern dadurch, dass er seinen Familiennamen ein wenig ändert, sodass es wie eine Beleidigung klingt. Es findet ein phonetisches Wortspiel statt, das nur dem russischsprachigen Publikum verständlich ist. Es wird folgendes gesagt:

- Не беспокойся, Козлодоев. - Keine Sorge, Koslodojew.
- Козодоев. - Kosodojew.

Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin verwendet die Strategie der Beibehaltung, da diese Strategie meistens bei den Namen verwendet wird. Das zielsprachige Publikum wird höchstwahrscheinlich den absichtlichen Fehler im Namen nicht merken, da es nur um einen Buchstaben geht. Im Russischen bedeutet „козел“ („kozjol“) „Depp“, „Idiot“ und stellt im Verbrecherkreis die größte Beleidigung dar. Der Schmuggler fügt in den Familiennamen einen Buchstaben ein, um den Komplizen zu beleidigen. Der Zweite reagiert, indem er seinen richtigen Namen wiederholt.

Man könnte als Lösungsvorschlag diesen Dialog folgendermaßen umschreiben:

- Keine Sorge, Vollidiot.

- Selber Idiot!

Auch wenn das Wortspiel mit dem Familiennamen in die Zielkultur nicht übertragen werden kann, wird die Bedeutung in die Zielsprache übertragen. Außerdem bleibt der humorvolle Charakter, der für Komödien ausschlaggebend ist, beibehalten. Dafür kommt die Paraphrase in Verwendung.

In einer folgenden Filmstelle wird einer der Gauner durch seinen Komplizen mit einer wichtigen russischen Geschichtenfigur verglichen.

- Смотри, не перепутай! Кутузов!
- Verwechsle bloß nicht! Kutusow!

Der Übersetzer verwendet wieder die Strategie der Beibehaltung. Beim russischsprachigen Publikum ruft die Warnung ein Lachen oder zumindest ein Lächeln hervor. Der Komplize schaut den anderen, der mit einem verbundenen Auge vor ihm sitzt, an und es entstehen bei ihm Assoziationen mit einem bekannten russischen Generalfeldmarschall, dem Helden der Vaterländischen Kriege gegen Napoleon Bonaparte, Michail Illarionowitsch Kutusow, der während dem Russisch-Türkischen Krieg nach einer schweren Verletzung sein rechtes Auge verloren hat und gezwungen wurde, einen Verband am Auge zu tragen. Die Tatsache mit dem Auge Kutusows ist allen bekannt und der Familienname wird oft in ähnlichen Situationen in Form eines Witzes verwendet. Im russischsprachigen Kulturkreis wird der Name Kutusow sofort mit einem Mann mit einem verbundenen Auge assoziiert. Für das deutschsprachige Publikum klingt der Familienname russisch, es wird aber nicht verstanden, warum der Komplize ihn auf einmal so nennt. Der Witz geht verloren, weil das Zielpublikum kein Vorwissen in dem Fall hat. Da der Familienname für den Großteil des Zielpublikums nichtssagend ist, wäre vielleicht eine bessere Lösung den Familiennamen durch ein anderes Element zu ersetzen, d.h. die Strategie paraphrase zu verwenden. Da der Familienname im Russischen schon längst als Synonym für den Menschen mit einem verbundenen Auge vorkommt, kann man in der Zielsprache folgende Lösungsansätze anbieten:

- Verwechsle bloß nicht, Einäugiger! oder Verwechsle bloß nicht, Zyklop!

Auch in diesem Beispiel wird das Hintergrundwissen des Ausgangspublikums für das Zielpublikum expliziert und damit den humorvollen Charakter beibehalten. Die Szene spielt jedoch keine zentrale Rolle im Film.

• Fremdsprachen

Die Fremdsprachen in Filmen stellen auch oft Hürden für TranslatorInnen dar. Dabei ist es wichtig klarzustellen, welche Rolle die Fremdsprache für den gesamten Filminhalt spielt. Oft dient die Fremdsprache dem Lokalkolorit und das Nicht-Verstehen dieser Sprache wird

hervorgehoben. Wenn der Inhalt des in der Fremdsprache Gesagten doch wichtig ist, dann muss er in die jeweilige Zielsprache übersetzt werden (vgl. Jüngst 2010:76).

Da der Hauptprotagonist im Film eine Schifffreise nach Istanbul unternimmt, kommen einige Stellen vor, wo in „Fremdsprachen“ geredet wird. Zum Beispiel, während seiner Stadtführung in Istanbul trifft Gorbunkow auf der Straße eine türkische Frau, die sich zu ihm in einer Fremdsprache wendet, die Gorbunkow nicht versteht. In der Tat gehört das, was die Frau sagt, zu keiner Sprache und wurde einfach für den Film erfunden. Für das russischsprachige Publikum klingt die „Sprache“ humorvoll, sie enthält einige russische Wörter und Laute, die auf einer lustiger Weise einem russischsprachigen Ohr einer orientalischen Sprache ähnlich sein könnte. Da Gorbunkow ein Tollpatsch ist, denkt er, dass die Frau Hilfe braucht und bemerkt nicht, dass sie eine Prostituierte ist. Sein schlauer Reisekumpel sagt dabei der Frau folgendes:

- Леди, синьора, фрау, мисс, к сожалению ничего не выйдет! Руссо туристо. Облико морале. Фернштейн? Все, быстренько. - Lady, Senora, Frau, Miss, absolut unmöglich! Russo Touristo – Gestalte morale. Verstehen? Ade!

Der Schmuggler verwendet dabei alle seine Fremdsprachenkenntnisse, um der Frau zu erklären, dass russische Touristen über hohe Moral verfügen. Dabei hört man Wörter aus verschiedenen Sprachen: Englisch, Italienisch, Deutsch. In der Sowjetunion hatte fast jeder Bürger so einen begrenzten Wortschatz, was die Fremdsprachen betrifft, da das Erlernen der Fremdsprachen vom sowjetischen Staat nicht gefördert wurde. Sowohl die Worte der türkischen Frau, als auch die Antwort des sowjetischen Schmugglers werden im Russischen nicht übersetzt, da hier die Form und nicht der Inhalt der Worte wichtig ist und die Repliken eine humorvolle Note haben. Für das deutschsprachige Publikum wird die Stelle weniger humorvoll wirken und die „Sprache“ der Frau wird für sie wahrscheinlich nicht lustig klingen. Jedoch dank der Mimik und der Gestik von Schauspielern wird der humorvolle Effekt der Szene nicht ganz verloren gehen.

In einer späteren Filmstelle werden zwei türkische Schmuggler gezeigt, die vor der Apotheke auf ihren sowjetischen Komplizen warten. Währenddessen reden sie vermutlich Türkisch untereinander. Auch in dieser Stelle wurde die Sprache für den Film erfunden und sie hat einen lustigen Klang für russischsprachige ZuschauerInnen. Dabei werden die Dialoge ins Russische durch einen Übersetzer als Off-Kommentar in einer witzigen Weise vermittelt. Nach einem langen Satz im „Türkischen“, kommt oft eine kurze und lustige „Zusammenfassung“ im Russischen, wie zum Beispiel:

- Заткнись! – Halt‘ die Klappe!
- Простите, погорячился! – Bitte um Entschuldigung!

- Дальше следует неперебиваемая игра слов с использованием местных идиоматических выражений! - Weiter folgt ein unübersetzbares Wortspiel mit örtlichen idiomatischen Redewendungen!

Da die erfundene Sprache sich auf verschiedene russische Wörter bezieht, klingt sie nur für das russischsprachige Publikum humorvoll. Die in Beispielen als letzte angeführte Replik wurde gleich nach dem Erscheinen des Films und auch heute noch oft in der Umgangssprache verwendet. Die sogenannten Zusammenfassungen werden in der Zielsprache auch als witzig empfunden und der ganzen Filmstelle bleibt ihr humorvoller Charakter erhalten. Jedoch auch hier tragen die Gestik und die Mimik der Schauspieler dem humorvollen Effekt bei. Außerdem ist die Filmszene auch nicht von zentraler Bedeutung.

• **Dialekte, Akzente**

In vielen Filmen sprechen Personen Dialekt oder sie haben einen bestimmten Akzent. Sowohl Akzente, als auch Dialekte werden in der zielsprachigen Version nur selten wiedergegeben (vgl. Döring 2006:75). Dabei helfen Dialekte und Akzente, Personen zu einer bestimmten regionalen, sozialen oder ethnischen Gruppe zuzuordnen. Außerdem werden dadurch Klischeevorstellungen ausgelöst. Oft verbergen sich hinter den bestimmten Akzenten betreffende Konnotationen (vgl. Döring 2006:76).

Meistens wird statt einem Dialekt oder Akzent in der zielsprachigen Version die Standardsprache verwendet. Da der Dialekt zu einer bestimmten Region oder sozialen Gruppe gehört, ist es auch unmöglich, ein Dialekt aus der Ausgangssprache durch einen Dialekt in der Zielsprache direkt wiederzugeben (vgl. Döring 2006:76).

In der analysierten Komödie trägt der Akzent eines Schmugglers zum humoristischen Charakter dieser Filmfigur bei. Einer der Schmuggler hat einen südländischen Akzent, der in der deutschsprachigen Version nicht zu merken ist. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin verwendet in dem Fall die Standardsprache:

- Ну, пора, турист... – Na...mach's gut, Tourist!
- Нэ надо...иди! – Lass mich...gehe!
- Идиот! Дитям мороженое! – Idiot! Den Kindern das Eis!

Neben der humoristischen Note zeigt der Akzent auch das Bildungsniveau des Schmugglers. Für das deutschsprachige Publikum fehlt diese Information. Bei dieser Filmfigur ist es nicht so wichtig was er sagt, sondern wie es er sagt. Dennoch verwendet der Schauspieler, der diese Figur interpretiert, eine reiche Mimik und Gestik, die zur Komik beitragen.

- **Wortspiel, Metapher**

Oft kommen in der Komödie einige Worte und Wortverbindungen vor, die schon längst als geflügelte Worte in der russischen Umgangssprache verwendet werden. In der untertitelten deutschen Version wurden diese Ausdrücke oft „wörtlich“² ins Deutsche übernommen und haben im Deutschen in dieser Form wenig Sinn. Zum Beispiel, sagt in einer Szene einer der Schmuggler über Gorbunkow:

- Такого возьмем без шума и пыли. – Den Kerl erledigen wir ohne Lärm und Staub.

Mit diesem Satz will der Schmuggler seinem Komplizen sagen, dass das Abnehmen vom Gips keine Schwierigkeiten bereiten wird, da Gorbunkow ein Tollpatsch ist. „Ohne Lärm und Staub“ bedeutet im Russischen, dass keiner dabei was sehen oder hören wird. Im Deutschen hat diese Wortverbindung keine Bedeutung. In einer anderen Filmstelle versuchen die Schmuggler noch einmal an die Diamanten im Gips zu kommen. Dabei nutzen sie die Hilfe einer schon erwähnten Schwindlerin, die ihn verführen muss. Der Milizmitarbeiter, dem Gorbunkow über das Treffen mit der Frau erzählt, kommentiert es folgendermaßen:

- Печенкой чую, клюнула настоящая рыба. – Ich spür’s mit dem Leber [Hervorhebung im Original] das ist der richtige Fisch.

Das ist eine oft verwendete Redewendung im Russischen, die bedeutet: „ein Bauchgefühl haben“. Die Redewendungen sind in beiden Sprachen ähnlich. Jedoch spürt man im Deutschen nicht mit der Leber, sondern hat ein Bauchgefühl. Eine „wörtliche“ Übersetzung verwirrt das deutschsprachige Publikum, da sie unverständlich ist.

Aus dem Film „Brilliantenarm“ wurden viele Ausdrücke in die Alltagssprache aufgenommen und sind auch heute noch zu hören, wie z. B. «Чтоб ты жил на одну зарплату» (Du sollst nur von deinem Gehalt leben müssen), «За чужой счет пьют даже трезвенники и язвенники» (Auf fremde Rechnung trinken selbst Abstinenzler und Gastritiker), «Шампанское по утрам пьют или аристократы или дегенераты» (Sekt am Morgen trinken entweder Aristokraten oder Degeneraten) (vgl. Cirkun 2002:23). Die kulturelle Spezifik der Komödie ergibt sich aus dem Anteil und dem Inhalt der Zitate, die dem Großteil des russischsprachigen Publikums bekannt sind.

In seinem Film stellt Gajdaj einen tollpatschigen, naiven sowjetischen Mann dar, der ein ruhiges Alltagsleben führt und plötzlich in einer Reihe von Abenteuern gerät, die manchmal primitiv zu sein scheinen. Somit übertreibt Gajdaj, um die Absurdität des sowjetischen Alltags offenzulegen (vgl. Cyrkun 2002:23f). Andererseits enthält der Film keine Belehrungen und wirkt nicht moralisierend. Am Ende des Films wird der Hauptprotagonist Gorbunkow nicht als

² Unter einer wörtlichen Übersetzung wird in dieser Arbeit eine Wort-für-Wort-Übersetzung verstanden. Reiß definiert die Wort-für-Wort-Übersetzung als „eine lineare Abfolge einzelner Wörter“ (Reiß 1995:21).

Held dargestellt, sondern als unveränderter gutmütiger und tollpatschiger Mensch (vgl. Binder/Engel 2002:156).

5.2.3. „Iwan Wassiljewitsch wechselt den Beruf“

Für die Analyse wurde noch eine weitere sowjetische Komödie ausgewählt, deren Regisseur auch Leonid Gajdaj und die noch heute ein der erfolgreichsten sowjetischen Filme ist. Die Komödie heißt „Iwan Wassiljewitsch wechselt den Beruf“. Sie stammt aus dem Jahre 1973 und basiert auf dem Bühnenstück „Iwan Wassiljewitsch“ von Michail Bulgakow, einem berühmten sowjetischen Schriftsteller. Während im Stück von Bulgakow die 1930er Jahre gezeigt werden, spielt die Handlung des Films in der Sowjetunion der 1970er Jahre. Der Hauptprotagonist ist der Wissenschaftler Aleksander Timofeew, der schon lange Zeit an die Erfindung einer Maschine arbeitet, die feste Materie auflösen und Menschen in eine andere Zeit versetzen soll. Er arbeitet manchmal zu Hause und seine Experimente führen oft zum Stromausfall, was seine Nachbarn ärgert, besonders den Hauswart. Bei einem Versuch gelingt es ihm ein Portal ins Jahr 1573 zu öffnen, wo Iwan der Schreckliche herrscht, der Selbstherrscher von ganz Russland, wie er sich selbst nannte und dessen Regime als äußerst streng und grausam bezeichnet wird. Der Herrscher hält den Wissenschaftler und die anderen zwei Männer, den Hauswart Bunscha und den Dieb Schorsch, die zufällig ins Zimmer vom Wissenschaftler geraten sind, für Dämonen und ruft seine Soldaten zur Hilfe, die mit einer Lanze die Zeitmaschine zerstören. Dadurch schließt sich das Portal und Iwan der Schreckliche bleibt in der Gegenwart, d.h. in der Zeit der Sowjetunion, und der Hauswart, sowie der Dieb geraten in die Vergangenheit, in das Moskau des 16. Jahrhunderts. Während der Wissenschaftler versucht, die Maschine wieder in Gang zu setzen, beginnen die Abenteuer für den Zaren in der sowjetischen Wohnsiedlung und für den Hauswart, sowie den Dieb in Zarengemächern.

Im Film verspottet der Regisseur die Protzerei und den Bürokratismus, die Schamlosigkeit und die Eitelkeit, den Rappel und die Dummheit des modernen sowjetischen Menschen. Die Repliken in Dialogen sind beißend und zeitkritisch. Die Komödie stellt eine freie Interpretation des Bühnenstückes von Bulgakow dar, die eine Reihe von Figuren der Zeitgenossen enthält. Der Zar ist mächtig, stolz und wütend. Der Hauswart Bunscha, der dem Zaren ähnlich aussieht, ist im Gegenteil eitel und faselig. Als er in die Zeit der alten Rus versetzt wird, gibt er sich für den Zaren aus, ist jedoch auf dem Thron nichtig und armselig, er ist fehl am Platz. Der zweite Mann, der in die alte Rus versetzt wird, ist ein reger Dieb Schorsch, der sich über nichts wundert und sogar in einer neuen Umgebung nicht verlegen wird. Der Nachbar Schpak ist frech, er verpasst keine Gelegenheit zum Schleichhandel und zum Profit. Der Regisseur gibt in seiner Komödie einen Denkanstoß über die Phänomene, die in der sowjetischen Gesellschaft

herrschen, unter anderem Diebstahl, Alkoholismus, Warenmangel und dadurch entstandene Protektion.

- **Sowjetische Realien**

In der Komödie zeigt der Regisseur zwei verschiedene Welten: sowjetische Zeit der 1970er Jahre und Zeit der alten Rus des 16. Jahrhunderts. Die sowjetische Realität trifft auf die altrussische Lebensordnung. Auf einer subtilen Weise versucht der Regisseur einige Bestandteile des sowjetischen Systems zu verspotten.

In der Sowjetunion war es sehr üblich, Ehrentitel als Anerkennungsform von Bürgern, Gemeinschaften oder Institutionen seitens des Staates oder der Gesellschaft zu verleihen. Jede Gemeinschaft oder Institution bemühte sich einen Ehrentitel zu bekommen. In der Sowjetunion konnte einem Mehrfamilienhaus ein Ehrentitel „Haus hoher Alltagskultur“ verliehen werden, wenn das Haus als vorbildlich galt. Um so einen Ehrentitel zu bekommen, mussten folgende Kriterien im Haus erfüllt werden:

- Alle oder die Mehrheit der Einwohner sind Arbeiter, die keine Nichtstuer, Alkoholiker oder Drogensüchtige sind;
- Im Stiegenhaus wird regelmäßig geputzt, das Stiegenhaus wird sauber gehalten;
- Es werden keine Verbrechen im Haus und seiner Umgebung begangen;
- Die Einwohner benehmen sich höflich gegenüber den anderen Bewohnern und anderen Menschen;
- Der Hof ist sauber und gut gepflegt.

In der Komödie lamentiert der Nachbar des Hauptprotagonisten, des Wissenschaftlers Aleksander Timofeew darüber, dass seine Wohnung bestohlen wurde. Dabei sagt er folgendes:

- Боже мой! Ну и домик у нас: то обворовывают, то обзывают! А еще боремся за почетное звание дома высокой культуры быта! – Mein Gott! In diesem Haus wird man bestohlen und beleidigt! Und da kämpfen wir um den Ehrentitel „Haus hoher Alltagskultur“.

Er sagt damit, dass dem Haus, wo Verbrechen stattfinden, kein Ehrentitel verliehen werden kann. Der Regisseur bezieht sich auf das Thema der Ehrentitel und verspottet damit diesen wichtigen Bestandteil des sowjetischen politischen Systems. Um die Komik des Filmabschnittes richtig zu verstehen, muss man bestimmte Kenntnisse haben, sonst geht der Witz verloren. In der Sowjetunion standen Häuser, Institute und Bezirke in Wettbewerb mit einander. In Wirklichkeit war es nur die Spiegelfechtereie, die in der nächsten Filmstelle ins Lächerliche gebracht wird. Die kulturelle Referenz „Haus hoher Alltagskultur“ stellt eine „wörtliche“ Übersetzung aus dem Russischen dar. Obwohl diese Referenz im

deutschsprachigen Kulturkreis nicht vorhanden ist, wird dem Zielpublikum jedoch verständlich, was damit gemeint werden kann.

In dem folgenden Filmabschnitt spricht der Hauptprotagonist Timofeew mit dem Hauswart und erzählt ihm, dass seine Frau mit ihrem Liebhaber weggefahren ist. Dabei findet folgender Dialog statt:

- Timofeew: Ну какое Вам дело до того, что у меня произошло с женой? Разводимся ли мы или не разводимся? Это наше личное дело! – Geht Sie das etwas an, wie es um mich und meine Frau bestellt ist? Ob wir uns scheiden lassen oder nicht? Das ist unsere Angelegenheit!
- Hauswart: Ошибаетесь, уважаемый, это дело общественное. Вы своими разводами резко снижаете наши показатели. – Das ist eine öffentliche Sache. Die Scheidungen drücken unsere Werte.

Ein wenig später fügt der Hauswart noch hinzu:

- От лица общественности я прошу Вас повременить с разводом до конца квартала. – Warten Sie bis Ende des Quartals.

In der Sowjetunion hatte jedes Mehrfamilienhaus einen Hauswart, der auch im Haus wohnte und dafür sorgte, dass die BewohnerInnen des Hauses ein friedliches Leben führen, einander respektieren, das Haus und den Hof sauber halten, um als ein gutes Beispiel für die anderen Häuser zu sein. Andere Aufgaben des Hauswartes wurden schon bei der Analyse des vorigen Films besprochen. Alle sogenannte Werte mussten dafür gut sein, um auch einen Ehrentitel bekommen zu können. Scheidungen konnten das gesamte gute Bild über das Haus beeinträchtigen und dem Erhalten des Ehrentitels entgegenstehen. Der „Fehler“ eines Mitbewohners könnte die öffentliche Meinung über die Bewohner des Hauses beeinflussen. Der Regisseur Gajdaj zeigt, wie lächerlich die Bemühungen vieler Hauswarte waren, indem er seinem Darsteller folgende Wörter in den Mund legt „Warten Sie bis Ende des Quartals“, womit allen klar wird, dass es dabei nur darum geht, diesen Ehrentitel zu bekommen, egal um welchen Preis.

Für das Zielpublikum ist die Filmstelle wahrscheinlich nicht witzig, da diese Realität für das Zielpublikum nicht bekannt ist. Dem Zielpublikum kann es merkwürdig und unverständlich vorkommen, warum der Hauswart sich in die persönlichen Angelegenheiten Timofeews einmischt und ihn darum bittet, mit der Scheidung zu warten. Das Hintergrundwissen darüber, dass Menschen in der Sowjetunion, die der staatlichen Politik dienten, sich ins Leben ihrer Mitbewohner und Mitarbeiter einmischten, hilft, die ganze Szene zu verstehen. Die DDR-Vergangenheit kann in dem Fall zur Hilfe kommen, da der Hauswart in der DDR ähnliche Aufgaben hatte. Da diese beiden letzten Szenen nicht von zentraler Bedeutung für das gesamte Verständnis der Komödie sind, ist es auch nicht tragisch, dass das Zielpublikum nicht über das

Hintergrundwissen verfügt. Das Zielpublikum wird jedoch verstehen, dass es Teile der sowjetischen Realität sind.

In einer weiteren Filmszene wird ein Zaren-Festessen gezeigt. Der Hauswart Bunscha aus dem Haus des Wissenschaftlers Timofeew und der Dieb Schorsch, der sich zur Zeit der Versetzung in die Vergangenheit zufällig in der Wohnung des Wissenschaftlers befindet, werden mit Hilfe einer Zeitmaschine zurück in die Vergangenheit geschickt. Dort müssen sie sich für den Zaren und seinen Helfer ausgeben, um von Zarentruppen nicht umgebracht zu werden. Als der Pseudozar Hunger bekommt, werden ihm verschiedene Delikatessen gebracht, wie z.B. Hasennieren, Hechtköpfe, roter und schwarzer Kaviar. Darunter wird auch das Auberginenpüree angeboten, das im Russischen „Auberginenkaviar“ genannt wird. Während der wertvolle rote und schwarze Kaviar in großen Mengen auf dem Tisch stehen, liegt nur ein kleiner Löffel vom sogenannten Auberginenkaviar auf einem größeren Teller. Der Schriftführer des richtigen Zaren kündigt voller Begeisterung das Auberginenpüree als „überseeischer Auberginenkaviar“ an. Die Szene ist ein nächster Spott des Regisseurs. Das Auberginenpüree kam erst im 17. Jahrhundert nach Russland, d.h. es gab ihn gar nicht in der Zeit des Iwans den Schrecklichen. Das Auberginenpüree war in der Sowjetzeit in großen Mengen in Geschäften zu finden, wurde aber jedoch nicht gut verkauft. Die Tatsache, dass das Auberginenpüree in sowjetischen Geschäften vorhanden war (während viele andere Produkte und Waren selten oder gar nicht zu finden waren) und keiner ihn kaufen wollte, wurde in der Komödie verspottet. Der Regisseur verwendete Übertreibung, um die Szene mit einer Komiknote zu versehen. Nach der Filmvorführung wurde das Auberginenpüree auf dem Tisch der sowjetischen BürgerInnen angesagt.

Die humorvolle Note wird vom Zielpublikum nicht verstanden, da es kein Hintergrundwissen hat und ihm der Begriff gar nicht bekannt ist. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin verwendet die Strategie der „wörtlichen“ Übersetzung, obwohl es den Begriff in der Zielsprache gar nicht gibt. Jedoch gibt das ZS-Element zusammen mit dem entsprechenden Bild eine ungefähre Vorstellung, dass es wahrscheinlich ein russisches Gericht sein könnte, das sogar beim Zaren nicht in großen Mengen zu sehen war. Das AT-Element (Auberginenkaviar) kommt jedoch nur einmal im Film vor und ist für das gesamte Filverständnis nicht wichtig.

Während der ganzen Existenz der Sowjetunion war der Warenmangel immer ein heikles Thema. Auch wenn das Geld vorhanden war, fehlten ständig bestimmte Waren und Leistungen. In der Bevölkerung gab es einige Menschen, die vom Warenmangel profitierten. Auf dieses Thema bezieht sich auch der Regisseur in einer Filmstelle, wo der Wissenschaftler Timofeew nach Transistoren für seinen Erfindungsapparat sucht. Man zeigt ihn, als er durch viele Elektronikgeschäfte läuft und keine Transistoren findet. Endlich kommt er auf einen Spekulanten zu, der Transistoren hat. So nannte man damals Menschen, die in der Zeit des Warenmangels alles hatten und höhere Preise für die Waren verlangten. Die Leute kauften bei ihnen ein, da es oft die einzige Möglichkeit war, an die Ware zu kommen. Die Szene kann beim

Zielpublikum für Verwirrung sorgen, da die sowjetische Lebensordnung für den Großteil des deutschsprachigen Publikums unbekannt ist. Jedoch ist für das Zielpublikum diese Information nicht so wichtig, dass es dennoch den Grundinhalt der Szene versteht, und zwar, dass der Wissenschaftler in vielen Geschäften nach den Transistoren sucht.

- **Beamtenwelt in der Sowjetunion**

Im Film parodiert Leonid Gajdaj das Verhalten sowjetischer Beamten, die nicht sehr hilfsbereit waren und nicht versuchten, auf Bedürfnisse der einfachen Bevölkerung einzugehen. In einer Filmszene beginnt der Dieb Schorsch wie ein Beamter zu reden, indem er einem schwedischen Botschafter folgende Worte sagt:

- Такие вопросы, дорогой посол, с кандачка не решаются. Нам надо посоветоваться с товарищами. Зайдите на недельке. – Solche Fragen, lieber Botschafter, werden nicht auf Anhieb entschieden. Wir beraten uns mit den Genossen. Kommen Sie in der Woche.

Nachdem der Botschafter geht, wird auch den anderen Gästen Folgendes gesagt:

- Прием окончен. Обеденный перерыв. – Der Empfang ist beendet. Es ist Mittagspause.

Diese Repliken hat fast jeder sowjetische Bürger von Beamten gehört, weil sie alle dasselbe sagten (Auch die modernen Beamten im russischsprachigen Raum verwenden oft die selben Ausdrücke.). Diese Eigenschaften von sowjetischen Beamten werden dem deutschsprachigen Publikum unbekannt sein und das Zielpublikum wird den Witz in den Repliken nicht sehen. Allerdings wird das Zielpublikum die Unhöflichkeit und die Garstigkeit des Diebes verstehen.

Der Regisseur deutet entfernt auf die Besonderheiten der Denkweise und der Lebensordnung von einigen sowjetischen BürgerInnen damals hin. In einer Szene, zum Beispiel, fragt der Dieb Schorsch den Schriftführer vom Zaren, nachdem er den Orden mit Juwelen vom Hals des nichts ahnenden schwedischen Botschafters heruntergenommen hat:

- Слушай, старик, у Вас в ювелирных магазинах драгоценности принимают? – Hör mal, nimmt euer Juwelierladen Schmuckstücken an?

Worauf zwinkert der Schriftführer verstehend zu, sieht sich um und antwortet:

- Сделаем! – Das machen wir!

Die Parodien vom Regisseur auf Beamten sind für das Ausgangspublikum sehr treffend und humorvoll, da die Eigenschaften dieser Schicht der sowjetischen Gesellschaft sehr genau festgehalten werden. Für das Zielpublikum, das die sowjetische Beamtenwelt nicht kannte, bleibt der Witz enthalten. Auch wenn das Zielpublikum die Eigenheiten der sowjetischen

Beamten nicht kennt, ist die Szene alleine wegen des Diebstahls und der Dreistigkeit des Diebs, die Ware gleich wieder zu verkaufen, sehr humorvoll.

- **Alte Rus**

Im Film werden die ZuschauerInnen zusammen mit zwei Protagonisten in die Vergangenheit versetzt, und zwar in die Zeit der alten Rus, in der man Altrussisch sprach. Daher werden viele altrussische Wörter verwendet, die heutzutage nur mit der Zeit der alten Rus in Verbindung gesetzt werden und im modernen Russischen nicht verwendet werden. Das sind folgende Begriffe:

- хоромы – Gemächer/ Zarengemach
- боярин – Bojar
- ключница – Schlüsselfrau
- челом бить – sich tief verneigen
- на кол посадить – auf den Pfahl kommen
- смерд – stinkender Bauer
- гневаться – zürnen
- князь – Fürst
- дьяк посольского приказа – Schriftführer des auswärtigen Ressorts
- царский указ – Zaren-Erlass
- холоп – Knecht
- смиловаться – sich erbarmen
- бесовская одежда – Satanskleidung
- челобитная – Bittschrift

Mit der Verwendung dieses altrussischen Vokabulars wird die Ironie unterstrichen, weil diese Wörter im modernen, sowjetischen Kontext humorvoll klingen. Die Tatsache, dass die sowjetische Realität sich von der Realität der alten Rus unterscheidet und diese Ausdrücke in der modernen Sprache nur im Kontext mit der alten Rus verwendet werden, bringt das Zielpublikum zum Lachen. Da der Zar und seine Helfer im Gespräch mit den sowjetischen Bürgern Ausdrücke aus dem Altrussischen verwenden, indem sie sich auf die Realien aus dem sowjetischen Leben beziehen, ruft eine Reaktion des Lachens bei den Darstellern aus der Sowjetzeit, sowie beim Ausgangspublikum hervor. Für das Zielpublikum klingen diese Worte größtenteils antiquiert. Speziell die Worte, die mit dem Zaren zu tun haben, werden bei ZS-

ZuseherInnen, die ein wenig über die russische Kultur Bescheid wissen, mit dem Russland vor der Revolution in Verbindung gebracht. Die Wörter klingen für das Zielpublikum allerdings nicht zwingenderweise humorvoll, können aber abhängig von der Szene durchaus zum Verständnis und zur Aufmerksamkeit beitragen.

- **Literatur, Musik und Kunst**

Oft erscheinen in Filmen literarische und musikalische Werke aus der Ausgangskultur, die dem zielsprachigen Publikum weniger oder gar nicht bekannt sind. In der analysierten Komödie kommen einige Musikstücke vor, die beim AS-Publikum für ironische Momente sorgen.

In einer Filmstelle fliehen die zwei Hauptprotagonisten, die in die Vergangenheit versetzt wurden, vor den Soldaten des Zaren, die sie für Dämonen halten, die den Zaren entführt haben. Während der Verfolgungsjagd steigen die Verfolgten auf einen Glockenturm. Einer der Verfolgten, der Hauswart Bunscha, gerät ins Durcheinander von Glockenseilen, wodurch die Glocke beginnt, ein Lied zu spielen. Das Lied, das ZuschauerInnen zu hören bekommen, ist ein russisches Scherzlied, dessen Melodie eine der herkömmlichen und erkennbaren Melodien in Russland ist. Der Autor und das Erscheinungsjahr sind unbekannt. Die Melodie ist einfach und wird oft auf dem Klavier von den Menschen gespielt, die nicht spielen können, aber das Lied kennt jeder. Mit dieser Szene will der Regisseur noch einmal zeigen wie kleinkariert und unsinnig Bunscha ist. Das Scherzlied mit einer primitiven Melodie widerspiegelt die Figur des Hauswartes. Für das Zielpublikum ist das Lied unbekannt. Daher wird der Witz dahinter auch nicht verstanden. Das erwähnte Lied tritt jedoch im Film nur an dieser Stelle und trägt dem gesamten Verständnis der Komödie nicht bei. Die Szene der Verfolgung beinhaltet außerdem viele nonverbale Momente, die für beide Kulturen als witzig betrachtet werden können.

In einer anderen Szene wird ein bekanntes literarisches Stück erwähnt. Die Frau vom Wissenschaftler Timofeew verlässt ihn und will mit ihrem Liebhaber, dem Filmregisseur Jakin, zum Schwarzen Meer fahren. Dabei erfährt sie auf einem Filmset, dass Jakin ein einfacher Frauenverführer ist. Die Frau kehrt zu ihrem Mann zurück, dabei verwechselt sie ihren Koffer mit dem des Filmregisseurs. Am Weg zum Flughafen, wohin Jakin schon mit einer anderen Frau fährt, merkt er, dass er einen falschen Koffer hat. Er macht sich auf dem Weg zur Wohnung Timofeews, um seinen Koffer zurückzuholen. Als sie bei der Wohnung ankommen, steigt er aus dem Auto und sagt folgenden Satz zu seiner Begleiterin:

- Жди меня, и я вернусь. – Warte auf mich, und ich kehre zurück.

Der Satz ist aus dem Gedicht von Konstantin Simonov entnommen, das auch zum Namen des Gedichts gehört. Ein Großteil des russischsprachigen Publikums kennt dieses Gedicht, das während des Großen Vaterländischen Krieges geschrieben wurde und unter den Soldaten damals sehr populär war. Auch wenn der Kontext des Großen Vaterländischen Krieges für die Szene nicht wichtig ist, muss klar sein, dass es bei dem Gedicht um große Gefühle geht. Gesagt

von Jakin klingt diese Gedichtzeile ironisch, da er einer ist, der die Frauen nur verführt und seine Macht als Regisseur gegenüber Frauen ausübt. Als Regisseur verwendet er diese Phrase, um seine Wichtigkeit zu unterstreichen. Während das Gedicht von Simonov ernste Gefühle betrifft, ist für Jakin diese Zeile nur ein Satz, der auf Frauen wirken kann. Das Zielpublikum erkennt in diesem Satz keine Zeile aus dem Gedicht, sondern es klingt einfach, wie es gesagt wird, dass die Frau auf ihn warten soll. Die Szene ist jedoch sehr kurz und ist nicht von großer Bedeutung für den Gesamteinhalt des Films.

In einer folgenden Filmstelle wird ein bekanntes russisches Bild gezeigt, welches auch für einen witzigen Effekt sorgt. Der Zar Iwan der Schreckliche, der in die Sowjetzeit versetzt wird, wartet auf den Wissenschaftler Timofeew, der Transistoren kaufen ging, um den Zaren zurück in seine Zeit schicken zu können. Während des Wartens schaut er sich in der Wohnung Timofeews um und findet auf einer Wand ein Bild, das seine Aufmerksamkeit zieht. Das Bild ist in Russland sehr bekannt und stammt aus der Zeit 1883-1885. Es wurde von Ilja Repin, einem der bedeutendsten Vertreter der russischen Realisten, gemalt und trägt den Namen „Iwan der Schreckliche“. Das Bild stellt eine Episode aus dem Leben Iwan des Schrecklichen dar, der in Rage seinen Sohn umbringt. Auf dem Bild sieht man den reumütigen Zaren, der seinen sterbenden Sohn mit Tränen in den Augen umarmt. Im Film schaut der Zar auf das Bild, das ihn selbst darstellt, ohne es zu wissen. Der Zar zeigt sich neugierig, während bei russischen ZuschauerInnen das Hintergrundwissen aktiviert wird und die Stelle als humorvoll empfunden wird. Für den Großteil des deutschsprachigen Publikums ist das Bild unbekannt. Daher wird der Szene kein humorvoller Effekt hinzugefügt. Das Zielpublikum wird wahrscheinlich auf dem Bild den Iwan den Schrecklichen nicht erkennen. Eine mögliche Lösung für die Filmstelle wäre eine zusätzliche Untertitelung mit dem Namen des Bildes. Damit wird die implizite Information für das Zielpublikum seitens des Übersetzers bzw. der Übersetzerin explizit gemacht und die humorvolle Note beibehalten. Dadurch ermöglicht der Übersetzer bzw. die Übersetzerin dem Zielpublikum einen Zugang zu einer ihnen fremden Kultur.

- **Eigennamen**

Oft kommen einige Eigennamen in Filmen vor, die in einer bestimmten Kulturgemeinschaft von großer Bedeutung sind, während sie in der anderen Kulturgemeinschaft gar nicht bekannt sind.

In einer Szene als Jakin schon in der Wohnung Timofeews ist, trifft er den Zaren, der darauf wartet, zurück in seiner Zeit geschickt zu werden. Jakin hält ihn für einen Schauspieler und will wissen, wer das ist, indem er dem Zaren folgendes fragt:

- Слушайте, я не узнаю Вас в гриме. Кто Вы такой? Сергей Бондарчук? Нет. Юрий Никулин? Нет, нет, нет. Боже мой, Иннокентий Смоктуновский! Кеша!
- Hören Sie, ich erkenne Sie in der Maske nicht. Wer sind Sie? Sergej Bondartschuk? Nein. Jurij Nikulin? Nein, nein, nein. Mein Gott, Innokentij Smoktunowskij! Kescha!

Da es in dem Fall um die Eigennamen geht, verwendet der Übersetzer bzw. die Übersetzerin die Strategie der Beibehaltung. In der Szene erwähnt der Regisseur Jakin einige sehr bekannte sowjetische Schauspieler. Alle drei Schauspieler waren Ikonen des sowjetischen Filmwesens. Sie wurden und sind noch heute fast von allen gekannt. Sie werden beim Großteil des russischsprachigen Publikums mit den bestimmten Rollen in Verbindung gesetzt. Jurij Nikulin, zum Beispiel, kennt man eher aus Komödien, er war auch als Clown im Moskauer Zirkus tätig. Für russischsprachige ZuschauerInnen bringt die Tatsache, seinen Namen in der Szene zu hören, zum Lachen oder mindestens zum Lächeln. Den anderen Schauspieler Innokentij Smoktunowskij nennt der Regisseur Jakin liebevoll Kescha, was ein Kosenamen von Innokentij ist. Für das deutschsprachige Publikum klingt die Szene nicht humorvoll, da die Schauspielernamen für sie nichtssagend sind, auch wenn es für sie vielleicht klar wird, da es dabei um die sowjetischen Schauspieler geht. Deutschsprachige ZuschauerInnen erkennen keine Konnotationen bei diesen Namen, die beim russischsprachigen Publikum durch die alleinige Nennung von Namen aktiviert werden. In der Übersetzung dieser Szene könnte der Übersetzer bzw. die Übersetzerin andere Schauspieler nennen, die für beide Kulturen bekannt sind. Jedoch könnte es für das Zielpublikum verwirrend klingen, da, erstens, es im Film die sowjetische Realität dargestellt wird und, zweitens, können ZK-ZuschauerInnen hören, dass im Original diese Namen nicht vorkommen. Dabei entsteht beim Zielpublikum eher das Gefühl, dass ihnen die Information des Originals vorenthalten wird. Dennoch ist die Szene bei ZK-ZuschauerInnen witzig, da offensichtlich ist, dass der Zar vom nichtsahnenden Regisseur eindeutig mit Menschen, die ihm möglicherweise durch seinen Beruf bekannt sind, verwechselt wird. Die Szene wird dem Zielpublikum dadurch nicht komplett verständlich, bietet durch die Verwechslung aber einen gewissen Reiz.

• Fremdsprachen

Auch in dieser Komödie werden Fremdsprachen verwendet. TranslatorInnen müssen dabei klarstellen, welche Rolle die Fremdsprache im Film spielt. Wird sie nur für die regionale Einordnung der Sprecher verwendet? Wird die Stelle in der Fremdsprache im Original übersetzt? Wenn sie im Original nicht übersetzt wird, ist es wahrscheinlich vom Autor gewollt, dass die Stelle sprachlich nicht verstanden werden muss (vgl. Döring 2006:84).

In der analysierten Komödie an einer Filmstelle, wo die Hauptprotagonisten in der Zeit von Ivan dem Schrecklichen zurechtkommen müssen und der Hauswart Bunscha als „Zarenvertreter“ auftreten muss, wird ein schwedischer Botschafter in den Zarengemächern empfangen. Dabei redet der Botschafter gebrochenes Deutsch, welches nicht ins Russische

übersetzt wird. Im Gegenteil in der untertitelten Version wird die Stelle ins Deutsche übertragen. Die Nicht-Übersetzung des deutschen Teils ins Russische war die Absicht des Regisseurs, da es in der Szene nur darum geht, dass es eine Fremdsprache geredet wird, die auch von den Hauptprotagonisten nicht verstanden wird. Die Unwichtigkeit der Bedeutung des Gesagten wird auch dadurch unterstrichen, dass der schwedische Botschafter Deutsch redet. Der „Zarenvertreter“ versteht auch kein Wort, will aber darauf etwas antworten. Um nicht zu schweigen, sagt er den ersten Satz, der ihm einfällt:

- Гитлер капут! – Hitler kaputt!

Das ist ein kurzer deutscher Satz, der jedem Russen bekannt ist, auch denen, die keiner Fremdsprache mächtig sind. Die Replik klingt witzig, da sie gar nicht zu dem Kontext passt. Außerdem wird dadurch die Albernheit des „Thronräubers“ hervorgehoben. Auch für das Zielpublikum wird die Szene verständlich und humorvoll klingen, da es sich bei der Fremdsprache um die deutsche Sprache geht. Die Übersetzung von Wörtern des schwedischen Botschafters sind an dieser Stelle überflüssig, da sie auch ohne Untertitel verstanden werden.

- **Aus dem Film in die Umgangssprache**

Viele Sätze aus dieser Komödie sind schon vor langer Zeit Teil der Umgangssprache geworden und werden in verschiedenen Situationen von verschiedenen Menschen verwendet. Wenn man einen dieser Sätze anfängt, kennt jeder die Fortsetzung.

- Фамилия моя слишком известная, чтобы я ее называл. – Mein Name ist zu bekannt, um ihn zu nennen.
- Вот смотрит! Вы на мне дыру протрете! – Der schaut, als wollte er mich durchbohren!
- Разве их для того вешали, чтобы вы их ломали? – Hat man sie etwa eingehängt, um sie kaputt zu machen?
- За чей счет этот банкет? – Wer bezahlt das Bankett?
- Я требую продолжения банкета. – Ich fordere die Fortsetzung des Banketts.

Die Spezifik der analysierten Komödie ist auch im Anteil an geflügelten Wörtern zu sehen. Auch wenn die Sowjetzeit schon vorbei ist, sind die Zitate aus der Komödie noch immer bekannt und im Alltag immer wieder zu hören. Die Komödie bleibt noch heute eine der beliebtesten Komödien.

5.3. „Gentlemen des Glücks“ – Welt der sowjetischen Gauner

Der nächste Film, der für die Analyse genommen wurde, heißt „Gentlemen des Glücks“. Es ist eine Komödie von Aleksander Seryj aus dem Jahre 1971, in der die Welt von sowjetischen Gaunern lustig dargestellt wird.

Im Film geht es um drei Gauner, die einer archäologischen Expedition einen wertvollen Fund gestohlen haben. Die Gauner wurden festgenommen. Der gestohlene Fund allerdings wurde von ihnen schon vorher versteckt. Um das Relikt zu finden, kommen die Milizmitarbeiter zufällig auf einen Kindergartenpädagogen, der dem Häuptling der Bande sehr ähnlich sieht. Da der Häuptling sich in einem anderen Gefängnis als seine zwei Komplizen befindet, setzen die Milizmitarbeiter den Kindergartenpädagogen ins Gefängnis zu den Komplizen, um herauszufinden, wo sie die Beute versteckt haben. Der Kindergartenpädagoge, der aus einer ganz anderen Welt kommt, muss dafür die Gaunersprache lernen.

- **Gaunersprache**

In die deutsche Sprache die russische Gaunersprache zu übertragen, wäre deswegen schwierig, weil es im deutschsprachigen Raum Rotwelsch gibt, der meistens in Deutschland als Synonym für die Gaunersprache verwendet wird, und die Wiener Gaunersprache, die in Österreich bzw. im Raum Wien von den Gaunern benutzt wird. Daher müssen die Begriffe dem deutschsprachigen Publikum aus zwei verschiedenen Kulturen (österreichische und deutsche) verständlich sein. Allerdings dürfen die Begriffe nicht alltäglich klingen, da der Kindergartenpädagoge sie im Film lernen muss, was im Deutschen mit den allgemein verwendeten Wörtern komisch klingen würde. Die Begriffe aus der Gaunersprache, die im Film verwendet wurden, waren schon damals, als der Film zum ersten Mal gezeigt wurde, und sind noch heutzutage allen bekannt und werden oft als geflügelte Wörter in Form von Witzen benutzt.

In der Szene, wo am Weg zum Gefängnis der Kindergartenpädagoge im Zug mit Hilfe eines Milizmitarbeiters den Gaunerwortschatz lernt, wird der Zuschauer bzw. die Zuschauerin in die Welt von Gaunern eingeführt. Für das russische Publikum klingt die Szene humorvoll, weil die Wörter selbst teilweise witzig klingen und weil sie die Allgemeinsprache in direkten Vergleich mit der derben Ausdrucksweise der Gauner stellt. Außerdem trägt die Mimik und die Gestik der Schauspieler zur Komik bei. Weiters folgt der Dialog zwischen dem Kindergartenpädagogen und dem Milizmitarbeiter.

- Убегать? - Fliehen?
- Канать обрываться. - Abhauen, sich loßreißen.
- Говорить неправду? - Die Unwahrheit sagen?

- Фуфло толкать. - Flunkern.
- Хорошо? - Gut?
- Тики-так. - Cool.
- Пивная? - Die Bierstube?
- Тошниловка. - Kotzbude.
- Ограбление. - Der Diebstahl?
- Гоп-стоп. - Mauserei.
- Нехороший человек? - Ein schlechter Mensch?
- Редиска. - Halunke.
- Хороший человек? - Ein guter Mensch?
- Забыл. Сейчас. - Hab es vergessen...Sofort.
- Фрейфе - Die Freu-Fee.
- Действительно, фрейфе. - Natürlich, Freu-Fee.

In der übersetzten Version sagen die zwei Begriffe „Kotzbude“ und „Die Freu-Fee“ für das deutsche Publikum nicht viel aus. Die deutschen Wörter sind eine „wörtliche“ Übersetzung aus dem Russischen. Während die russischen Begriffe beim russischen Publikum ein Lachen oder mindestens ein Lächeln auslösen, geht der Effekt beim deutschen Publikum verloren. Die kulturelle Referenz wurde vom Übersetzer bzw. von der Übersetzerin nicht erkannt und daher wörtlich übersetzt. Der Hauptinhalt wird durch die Untertitel jedoch verstanden. Der Kindergartenpädagoge lernt die Gaunersprache. Auch im Deutschen klingen einige Wörter der Gaunersprache witzig.

In einer der folgenden Szenen redet der Kindergartenpädagoge, der schon im Gefängnis ist und von den anderen Gaunern als ihr Häuptling angenommen wurde, mit seinen „Komplizen“. Der „Häuptling“ will wissen, ob einer der Komplizen die Wahrheit sagt. Dafür bittet er ihn, zu schimpfen.

- | | |
|-----------------------|----------------------------------|
| • Обзовись. | - Schimpfe nur! |
| • Век воли не видать. | - Ein Leben lang hinter Gittern. |

Die Szene wurde wieder sehr wortgetreu aus dem Russischen ins Deutsche übertragen. Der eigentliche Sinn ging dadurch verloren und die Szene klingt für das deutsche Publikum unverständlich. In Wirklichkeit meint der Doppelgänger des Gauners mit dem „Schimpfe nur!“, dass sein „Komplize“ schwören soll, dass er nicht lügt. Der Komplize antwortet seinerseits,

dass er sein Leben lang hinter Gittern bleiben wird, was in der russischen Gaunersprache „Hand drauf“ oder „Ich schwöre“ bedeutet. Für das russische Publikum klingt der Satz jedoch lustig, da er lange Zeit in bestimmten Kreisen als geflügeltes Wort verwendet wurde. Auch wenn er jetzt fast kaum verwendet wird, klingt er noch immer humorvoll. Auch diese kulturelle Referenz wurde nicht erkannt und wörtlich übersetzt. Da die deutsche Sprache eine solche Referenz wie im Russischen nicht beinhaltet, wird der Satz für das deutsche Publikum unklar. Eine Lösungsmöglichkeit könnte sein, dass der Dialog so aussehen könnte:

- Schwöre es!
- Beim Leben meiner Großmutter! oder Auf alles was mir Heilig ist!

Diese zwei Varianten könnten im Deutschen aus dem Mund eines Verbrechers kommen und klingen für das Zielpublikum amüsant. Damit wird die Translationsstrategie paraphrase verwendet.

In einer anderen Szene will der „Häuptling“ schimpfen und vergisst für einen Augenblick, wie es in der Gaunersprache richtig heißt. Stattdessen sagt er aus Gewohnheit (er arbeitet im Kindergarten) folgendes, was er schnell korrigiert, nachdem der Gauner ihn nicht versteht.

- В угол поставлю. - Ich stell dich in die Ecke.
- Чего? - Was ist?
- Пасть порву. – Ich reiß dir das Maul auf!

Da der Kindergartenpädagoge mit Kindern arbeitet, verwendet er eine der Lieblingsphrasen der Kindergartenpädagogen aus der damaligen Zeit, sowie vieler Eltern, wenn das Kind sich schlecht benimmt: „Ich stell dich in die Ecke!“. Der Gauner versteht ihn nicht, daher wiederholt der Kindergartenpädagoge die Phrase in einer dem Gauner verständlichen Sprache, und zwar: „Ich reiß dir das Maul auf!“ Der Satz ist eine „wörtliche“ Übersetzung aus dem Russischen. Für das deutschsprachige Ohr klingt der Satz verständlich, jedoch nicht Deutsch. Die Variante „Ich reiß dir den Hintern auf!“ wäre eine andere Variante der Übersetzung, da dies ein wenn auch härterer Ausdruck ist, welcher dem deutschsprachigen Publikum weitaus geläufiger ist.

Nachdem es dem „Doppelgänger“ des Häuptlings nicht gelungen ist, die Informationen zum verlorenen Fund von den Gaunern zu entlocken, weil sie nicht aus Moskau sind und die Stadt nicht gut kennen, wird von Milizmitarbeitern eine Flucht aus dem Gefängnis vorbereitet, damit die Gauner sie zum Ort, wo die Beute versteckt wurde, führen könnten. Da bei der Flucht etwas schiefgeht, landen sie ohne Geld in einer anderen Stadt.

Daher fingiert der „Häuptling“ einen Diebstahl, um an Geld zu kommen. Er sagt seinen „Komplizen“ folgendes:

- Как стемнеет, кассу будем брать! - Sobald es dunkel wird, nehmen wir eine Kasse aus!

In dem Fall wird wieder sehr wörtlich aus dem Russischen übersetzt. „Eine Kasse nehmen“ ist ein Ausdruck, der von den russischsprachigen Gaunern verwendet wird und bedeutet „stehlen“. Auch wenn der Sinn trotzdem verstanden wird, klingt der Satz im Deutschen als Calque aus dem Russischen. Während das russische Publikum den Ausdruck „eine Kasse nehmen“ gleich mit der Gaunerwelt assoziiert, wird das deutsche Publikum mit der wörtlichen deutschen Übersetzung ein wenig verwirrt. Jedoch wird es mit dem Satz verständlich, was die Gauner vorhaben. Eine andere Variante für diesen Satz wäre folgende:

- Sobald es dunkel wird, drehen wir ein Ding!

Mit dem Satz ist es dem Zielpublikum klarer, was die Gauner machen möchten. Diese Übersetzung ist insofern treffender, da damit auch in der Zielsprache die Gaunersprache verwendet wird.

• **Körpersprache**

Oft wird eine verbale Äußerung durch bestimmte parasprachliche Elemente oder körpersprachliche Begleitung verstärkt. Dabei muss klarwerden, dass nonverbale Kommunikation kulturspezifisch ist und körpersprachliches Verhalten in einer Kultur erlernt wird (vgl. Döring 2006:85f).

Gesten stellen Teil des Ausdrucksverhaltens dar, sie sind einem bestimmten Kulturkreis oder einigen bestimmten Kulturkreisen eigen und werden genau wie die Sprache erlernt. Gesten sind informativ, d.h. sie teilen etwas mit. Außerdem können sie den Verbalteil des Filmes ergänzen (vgl. Manhart 2000:174).

Nach der Szene, wo der „Häuptling“ den „Diebstahl“ vorbereitet, spielen seine „Komplizen“ in einem Hotel, wo sie vorübergehend einen Platz gefunden haben, Schach mit einem Hotelgast. Wie aus der Szene herauskommt, setzt der Gast alle seine Sachen ins Spiel, darunter auch seinen Anzug, den er im nächsten Spiel gegen einen Rasierapparat zurückgewinnt. Die Situation geriet außer Kontrolle und zwei Gauner beginnen sich untereinander zu schlagen. In dem Moment kommt der Hauptprotagonist in den Raum und versucht die Schlägerei zu beenden. Dabei befiehlt er den Spielern alles, was sie gewonnen und bereits angezogen haben, zurückzugeben:

- Сейчас же раздеться и вернуть вещи! – Sofort ausziehen und zurückgeben!

Auf seine Worte reagiert einer der Gaunern folgendermaßen:

- А это видал! – Hast du das gesehen?

Nachdem er es sagt, zeigt er eine Feigenhand, eine Geste mit der Hand, wobei der Daumen zwischen dem Zeige- und Mittelfinger herausschaut. Die Geste hat in verschiedenen Ländern verschiedene Bedeutung oder hat überhaupt keine Bedeutung. Während die Geste in West- und Mitteleuropa, als auch in China den Geschlechtsverkehr bedeutet, wird sie in Russland als ein vulgäres „Nein“ verstanden. Die Geste bedeutet, dass der Andere nichts bekommt und wird oft in Konflikten verwendet. Die Feigenhand wird dabei unter die Nase des Kontrahenten gehalten. Heutzutage wird diese Geste kaum verwendet, bleibt aber trotzdem allen russischsprachigen Menschen bekannt. Dem deutschsprachigen Publikum wird die Geste entweder gar nicht verständlich, da sie in diesem Kulturkreis nicht verwendet wird, oder falsch verstanden. Eine bessere Lösungsmöglichkeit wäre, die Bedeutung der Geste zu verbalisieren, z. B. „Du bekommst gar nichts!“ Somit wird die Bedeutung der Geste für das Zielpublikum explizit gemacht.

- **Plakate – Teil der sowjetischen Lebensordnung**

Während des Films kommen zweimal Plakate vor, die im Gefängnis an einigen Stellen hängen. In der Sowjetunion begleiteten solche Plakate die sowjetische Bevölkerung überall. Sowjetische Plakate erschienen nach der Revolution 1917. Plakate spielten eine wichtige Rolle für Agitation und Propaganda, für die Einflussnahme auf die Massen. Sie riefen zum Kampf für die Freiheit und die Gerechtigkeit auf, andere enthielten Anleitungen für einen gesunden Lebensstil und Ratschläge für verschiedene Anlässe. Dadurch versuchte man, aus der sowjetischen Bevölkerung „bessere“ Menschen zu machen oder sie zu Heldentaten anzuapornen.

Im Film werden Plakate im Gefängnis gezeigt. In der Zeit der Sowjetunion wurden sie in Gefängnissen dazu verwendet, Kriminelle dazu zu bringen, ein anständigeres Leben zu führen. Im Film wird diese sowjetische Tradition parodiert. In der deutschen untertitelten Version wurden die Plakate ignoriert, obwohl sie im Bild groß zu sehen sind. Die nicht übersetzten Plakate sind die folgende:

- На свободу – с чистой совестью! - In die Freiheit mit gutem Gewissen!
- Запомни сам, скажи другому, что честный труд – дорога к дому! - Merke dir selber, sag dem anderen, dass die ehrliche Arbeit nach Hause führt!

Laut Leppihalme (1994:93) kann eine kulturelle Referenz nur dann ausgelassen werden, wenn ihre Beibehaltung aus Platz- oder Zeitgründen nicht möglich ist, weil ZuschauerInnen denken können, dass der Übersetzer vergessen hat, diesen Teil zu übersetzen. Das Publikum könnte auf diesen Gedanken kommen, weil ausschließlich die Plakate für mehrere Sekunden im Bild zu sehen sind. Dem russischsprachigen Publikum wird der Sinn der Szene durch den Text am Plakat bewusst. Für das deutschsprachige Publikum sind diese Sekunden jedoch verlorene Zeit, in denen sie kyrillische Buchstaben sehen, zu denen sie den Kontext bestenfalls errahnen

können. In unserem Fall, wird dem deutschen Publikum die Information vorenthalten. Der Übersetzer verwendet die Translationsstrategie der Auslassung. Die Plakate leisten jedoch auch ihren Beitrag in die Komik des Filmes. Die Plakate sind kurzgefasst und müssen deswegen nicht aus zeitlichen oder räumlichen Gründen ausgelassen werden.

Die Spezifik dieser Komödie besteht aus mehreren Aspekten. Neben der Gaunersprache, die im Film humorvoll in Szene gesetzt wird, ist die Tatsache, dass ein Kindergartenpädagoge in eine Umgebung versetzt wird, in der er nichts verloren hat und mit Menschen aus diesem Metier verkehren muss, ausschlaggebend für den Film. Es ist amüsant zu verfolgen, wie die Protagonisten die Probleme zwischen den unterschiedlichen Subkulturen in den jeweiligen Szenen lösen und wie der Hauptdarsteller versucht, in der für ihn eigentlich unbekannte Gaunerkultur zurecht zu kommen und seinen Auftrag zu erfüllen.

6. Zusammenfassung und Schlusswort

In dieser Arbeit wurde versucht, die Problematik der Übertragung der sogenannten Kulturspezifika, hier kulturelle Referenzen genannt, zu beleuchten. Es wurde davon ausgegangen, dass Sprache an sich kulturspezifisch ist, da sie Bezeichnungen nur für die wichtigen Erfahrungen einer Kulturgemeinschaft beinhaltet. Die Referenzen, die relevant für eine Kulturgemeinschaft und irrelevant für die andere sind, wurden als spezifisch für die bestimmte Kultur betrachtet (siehe Kapitel 3). Daher wird oft die Ansicht seitens WissenschaftlerInnen vertreten, dass die Übertragung solcher kulturellen Referenzen problematisch ist, da sie Unverständnisse seitens dem Zielpublikum hervorrufen können.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden drei sowjetischen Komödien analysiert, die zur Klassik der Kinematographie im russischsprachigen Raum gehören. Die Regisseure der analysierten Komödien schafften die humorvollen Szenen, indem sie die Phänomene der sowjetischen Gesellschaft und die sowjetische Gesellschaft selbst verspotteten. ZuschauerInnen der Zielkultur, die mit der sowjetischen Lebensordnung nicht vertraut sind, können die Komik der Komödien nicht verstehen. Dafür sind TranslatorInnen da, die über das Wissen in beiden Kulturen verfügen sollen. Sie sollen Humor zuerst verstehen und den humorvollen Effekt in die Zielkultur übertragen. Dabei sollen sie sich nicht sehr nah am Original anlehnen, da Humor einem bestimmten Kulturkreis eigen ist (siehe Kapitel 4). Das Problem einiger ÜbersetzerInnen besteht darin, dass sie versuchen (es war oft auch in den analysierten Komödien der Fall), sich so nah wie möglich an die Ausgangssprache zu halten, und zwar an ihre sprachlichen Strukturen. Eine „wörtliche“ Übersetzung verhindert das Verständnis des Zielpublikums und die gesamte Filmrezeption. Im Mittelpunkt soll die Zielkultur und das Zielpublikum stehen (siehe Kapitel 3).

Die Analyse des Filmmaterials hat gezeigt, dass die kulturellen Referenzen in eine andere Kultur übersetzbar sind. Auch wenn das Zielpublikum nicht über ein bestimmtes Hintergrundwissen verfügt und ihm einige AT-Referenzen unbekannt sind, können die kulturellen Referenzen in die Zielsprache übertragen werden, indem sie dem Zielpublikum verständlich gemacht werden und die Bedeutung, die hinter den kulturellen Referenzen steckt, expliziert wird. Dabei sollen die Platz- und Zeitbeschränkungen der Untertitelung nicht außer Acht gelassen werden. Meistens verwenden TranslatorInnen dabei die Translationsstrategie *paraphrase*, bei der ein unbekanntes AT-Element durch ein dem Zielpublikum bekanntes Element ersetzt wird. Der Zieltext soll auf das Wissen des Zielpublikums gerichtet werden, das kulturell anders geprägt ist und über ein anderes Vorwissen verfügt (siehe Kapitel 3). Da schon erwähnt wurde (siehe Kapitel 4), dass nicht nur verschiedene Kulturen, sondern auch verschiedene Menschen über verschiedene Sachen lachen, kann man auch nicht davon ausgehen, dass das Zielpublikum genau so viel und an dieselben Stellen, wie das Ausgangspublikum lacht.

Da ein Film ein polysemiotischer Text ist, wo neben dem Dialog andere Kommunikationskanäle, wie Gestik, Mimik, Musik und Intonation zum gesamten Filmeindruck beitragen, ist es auch notwendig, das Vorhandensein dieser Kanäle während des Übersetzens zu berücksichtigen. Gestik und Mimik helfen oft den Dialog verständlicher zu machen. Auch Bilder können einige Unklarheiten beseitigen und zum Verständnis beitragen (siehe Kapitel 2).

Bei der Übertragung von kulturellen Referenzen ist es für ÜbersetzerInnen wichtig, die Rolle einer kulturellen Referenz für das gesamte Verständnis des Films zu definieren. Falls eine Referenz eine zentrale Rolle im Film spielt, weil sie, im Fall einer Komödie, zur gesamten Komik des Films beiträgt, kann sie nicht ausgelassen werden und der Übersetzer bzw. die Übersetzerin muss ihre Kreativität dafür einsetzen, um die Referenz für das Zielpublikum zugänglicher zu machen und den humorvollen Charakter des Films zu erhalten. Auch wenn die Referenz für den Plot, die Beschreibung der Filmfiguren oder das Verständnis der Verhältnisse zwischen den Charakteren wichtig ist, muss sie in die Zielkultur übertragen werden (siehe Kapitel 3).

Allerdings sollen ÜbersetzerInnen den Zuschauer bzw. die Zuschauerin nicht bevormunden und für sie vorinterpretieren. Sie sollen das Zielpublikum und sein Hintergrundwissen einschätzen können, was oft schwerfällt. Sie sollen die Verstehensvoraussetzungen für das Zielpublikum schaffen und die Differenz im Vorwissen zwischen dem AS-Publikum und dem ZS-Publikum zu minimieren (vgl. Döring 2006:143).

Oft ist von Unübersetzbarkeit von Komödien (besonders unter Laien) die Rede, weil sie kulturgebunden und nur für Mitglieder dieser Kulturgemeinschaft verständlich sind. Dabei gehen viele von ihnen davon aus, dass der Zieltext mit dem Ausgangstext ident sein muss und

das Zielpublikum dieselben Reaktionen, wie das Ausgangspublikum haben muss. Nach der Auseinandersetzung mit dem theoretischen, sowie dem empirischen Teil dieser Arbeit, ist klargestellt, dass Menschen aus verschiedenen Kulturen aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungen (regionales Wissen, Umgebung, Gewohnheiten, Traditionen, usw.) keine identischen Reaktionen und kein identisches Verständnis bestimmter kulturellen Referenzen haben können. Den ZuschauerInnen, die einen Film aus einer anderen Kultur anschauen, sollte bewusst sein, dass es dabei um eine fremde Kultur geht, und sie durch die Übersetzung über diese Kultur informiert werden. Wichtig ist, dass der Zieltext eine funktionsgerechte Übersetzung darstellt, d.h. dem Zweck adäquat ist. Im Falle einer Komödie bedeutet es, dass der humorvolle Effekt beibehalten werden soll. Außerdem müssen TranslatorInnen immer von einer konkreten Situation ausgehen (siehe Kapitel 2 und 3).

Die Verfasserin ist während ihrer Arbeit zur Schlussfolgerung gekommen, dass die kulturellen Referenzen übersetzbar sind, weil bei der Übersetzung keine Wörter oder Sätze übertragen werden, sondern ein Zugang zu einer fremden Welt erschaffen wird. Die Analyse der Komödien hat die Schlussfolgerung untermauert, indem sie zeigte, dass auch wenn Humor kulturspezifisch ist, kann man den humorvollen Charakter beizubehalten, indem der Übersetzer bzw. die Übersetzerin sich an das Zielpublikum und sein Vorwissen orientiert. Außerdem spielen mehrere Kanäle in einem Film zusammen und tragen zum Gesamtverständnis des Films bei. Wie bei jeder anderen Art der Translation treten auch beim Übersetzen von Filmen Probleme für ÜbersetzerInnen auf. Weiterhin beschränkt die Untertitelung die Arbeit der ÜbersetzerInnen. Trotzdem sind alle diese Hürden lösbar. Das Wichtigste ist die Erfüllung des Zwecks der Übersetzung, was im Fall einer Komödie die Unterhaltung ist. Das Zielpublikum soll den Film genießen können.

7. Bibliographie

DVDs

Brilliantenarm. 1968. Komödie von Leonid Gajdaj. Mosfilm.

Gentlemen des Glücks. 1971. Komödie von Aleksander Seryj. Mosfilm.

Iwan Wassiljewitsch wechselt den Beruf. 1973. Komödie von Leonid Gajdaj. Mosfilm.

Fachliteratur

Aigner, Andrea. 2009. *Kulturspezifik in der Übersetzung: Eine Übersetzungskritik anhand des Romans High Fidelity von Nick Hornby*. Universität Wien: Masterarbeit.

Aixelá, Javier Franco. 1996. Culture-Specific Items in Translation. In: Álvarez, Román/Vidal, M. Carmen-África. *Translation, Power, Subversion*. Cleverdon: Multilingual Matters, 52-78.

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT* 5, 209-250.

Ammann, Magret. 1995. *Kommunikation und Kultur: Dolmetschen und Übersetzen heute: Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Assis Rosa, Alexandra. 2001. Features of oral and written communication in subtitling. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik. *(Multi)media translation: concepts, practices and research*. Amsterdam: Philadelphia J. Benjamins, S. 213-221.

Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humour*. Berlin [u.a.]: de Gruyter.

Bassnett, Susan. 1996. The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator. In: Álvarez, Román/Vidal, M. Carmen-África. *Translation, Power, Subversion*. Cleverdon: Multilingual Matters, 10-24.

Bertrand, J./Hughes P. 2005. *Media Research Methods. Audiences, Institutions, Texts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Binder, Eva/Engel, Christine. 2002. *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953-1991)*. Innsbruck: Inst. für Sprachen u. Literaturen d. Univ. Innsbruck, Abt. Sprachwiss.

Bogucki, Łukasz. 2010. *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Bogucki, Łukasz.** 2013. *Areas and methods of audiovisual translation research*. Frankfurt am Main: Lang.
- Braunschmid, Angelika.** 2001. *Das Phänomen Humor: die heilende Wirkung des Lachens wird wieder entdeckt*. Linz: Trauner.
- Cattrysse, Patrick.** 2001. Multimedia & Translation: methodological considerations. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik. *(Multi)media translation: concepts, practices and research*. Amsterdam: Philadelphia J. Benjamins, 1-12.
- Chiaro, Delia.** 2008. Verbally expressed humor and translation. In: Raskin, Victor (Hg.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 569-608.
- Cedeño Rojas, Maribel.** 2007. *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Trier: Wiss. Verl.
- Cyrkun, Nina.** 2002. Die exzentrische Komödie – ein Stiefkind des sowjetischen Films. In: Binder, Eva/Engel, Christine. *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953-1991)*. Innsbruck: Inst. für Sprachen u. Literaturen d. Univ. Innsbruck, Abt. Sprachwiss., 19-25.
- Delabastita, Dirk.** 1989. *Translation and mass-communication*. Babel 35:4, 193–218.
- Delabastita, Dirk.** 1998. Wortspiele. In: Snell-Hornby, Mary et al (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 285-288.
- Delabastita, Dirk.** 2004. Wordplay as a translation problem: a linguistic perspective. In: Kittel, Harald et al (Hrsg.) *Übersetzung, translation, traduction*. Berlin: Mouton de Gruyter, 600–606.
- De Linde, Zoé/ Kay, Neil.** 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Derrida, Jacques.** 1986. *Positionen*. Wien: Passagen-Verl.
- Díaz Cintas, Jorge/ Remael, Aline.** 2007. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester [u.a.]: St. Jerome Publ.
- Díaz Cintas, Jorge.** 2008. Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique. In: Lavour, Jean-Marc (Hg.) *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 27-41.
- Díaz Cintas, Jorge.** 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters.
- Dizdar, Dilek.** 2003. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Straffenburg-Verl., 104-107.

- Döring, Sigrun.** 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme GmbH.
- Fillmore, Charles.** 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, A. (Hg.) *Linguistic structure processing*. Amsterdam: New Holland, 55-81.
- Floros, Georgios.** 2002. Zur Repräsentation von Kultur in Texten. In: Thome, Gisela/ Giehl, Claudia/ Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 75-94.
- Floros, Georgios.** 2003. *Kulturelle Konstellationen in Texten: zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübingen: Narr.
- Gambier, Yves.** 1996. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Vielleneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik.** 2001. *(Multi)media translation: concepts, practices and research*. Amsterdam: Philadelphia J. Benjamins.
- Gambier, Yves.** 2003. Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. In: Gambier, Yves (Hg.) *Screen Translation – Special Issue: The Translator – Studies in Intercultural Communication*, Vol. 9, No. 2. Manchester: St. Jerome Publishing, 171-189.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun.** 1997. Translating Cultural Specifics: Macro- and Microstructural Decisions. In: Hauenschild, Christa/Heizmann, Susanne. *Machine Translation & Translation Theory*. Berlin: de Gruyter, 51-67.
- Göhring, Heinz.** 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht. In: Kühlwein, Wolfgang (Hg.) *Kongreßberichte der 8. Jahrestagung der GAL*. Stuttgart: HochschulVerlag, 9-14.
- Gottlieb, Henrik.** 1997. *Subtitles, translation & idioms*. Dissertation. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik.** 2002. Untertitel: Die Visualisierung filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans Edwin/Jung, Uli (Hgg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 185–214.
- Gottlieb, Henrik.** 2009. Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds. In: Díaz Cintas, Jorge. 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 21-43.
- Hansen, Klaus P.** 1995. *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Basel.

- Hänsen, Sabine.** 1990. *Vom Pathos des Aufbruchs zur kulturellen Selbstreflexion. Entwicklungstendenzen im sowjetischen Film von der zweiten Hälfte der fünfziger bis in die frühen achtziger Jahre.* Ruhr-Universität Bochum: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie.
- Hartung, Martin.** 1996. Ironische Äußerungen in privater Scherzkommunikation. In: Kotthoff, Helga (Hg.) *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 109-143.
- Hatim, Basil/Mason, Ian.** 1990. *Discourse and the translator.* London: Longman.
- Hermans, Theo.** 1996. Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework. In: Álvarez, Román/Vidal, M. Carmen-África. *Translation, Power, Subversion.* Cleverdon: Multilingual Matters, 25-51.
- Holz-Mänttari, Justa.** 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode.* Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae).
- Holz-Mänttari, Justa.** 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis (UTB 1415).* Tübingen: Francke, 348-374.
- Hönig, Hans/Kußmaul, Paul.** 1996. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch.* Tübingen.
- Hurtado de Mendoza Azaola, Isabel.** 2009. Translating Proper Names into Spanish: The Case of *Forrest Gump*. In: Díaz Cintas, Jorge. *New Trends in Audiovisual Translation.* Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 70-82.
- Ivarsson, Jan/Carroll, Mary.** 1998. *Subtitling.* Simrishamn: TransEdit.
- Jiménez Carra, Nieves.** 2009. Translating Humour: The Dubbing of Bridget Jones's Diary. In: Díaz Cintas, Jorge. *New Trends in audiovisual translation.* Bristol: Multilingual Matters, 133-141.
- Jüngst, Heike.** 2010. *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch.* Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus/Pöchlhammer, Franz.** 2000. *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag.* Tübingen: Stauffenburg.
- Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle.** 2010. *Translatorische Methodik.* Wien: Facultas.
- Kaiser-Cooke, Michèle.** 2003. *Translation, Evolution und Cyberspace: eine Synthese von Theorie, Praxis und Lehre.* Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang.

- Kaiser-Cooke, Michèle.** 2007. *Wissenschaft, Translation, Kommunikation*. Wien: Facultas.
- Kaiser-Cooke, Michèle.** 2008. *Das Entenprinzip: Translation aus neuen Perspektiven*. Frankfurt am Main: Lang.
- Kallmeyer, Werner et al.** (eds.) 1980. *Lektürekolleg zur Textlinguistik, Bd. 1: Einführung*. Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Katan, David.** 2004. *Translating cultures*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Koller, Werner.** 2001. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim.
- Koller, Werner.** 2002. Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70er-Jahren und heute. In: Thome, Gisela/ Giehl, Claudia/ Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 116-130.
- Kotthoff, Helga.** 1996. Vorwort. In: Kotthoff, Helga (Hg.) *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 7-19.
- Lauscher, Susanne.** 1998. Zum Kulturbegriff in deutschen Arbeiten zur Translationswissenschaft. Eine Bestandsaufnahme. In: Holzer, Peter/Feyer, Cornelia (Hgg.) *Text, Sprache, Kultur*. Frankfurt am Main: Lang, 277-289.
- Lavaur, Jean-Marc** (Hg.) 2008. *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck.
- Leppihalme, Ritva.** 1994. *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*. English Departement Studies 2. Helsinki: University of Helsinki.
- Leppihalme, Ritva.** 1997. *Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions*. Cleverdon: Multilingual Matters.
- Maletzke, Gerhard.** 1996. *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Manhart, Sibylle.** 2000. „When worlds collide“: Betrachtungen über fremde Kulturen im filmtranslatorischen Handlungsgefüge. In: Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus/Pöchhacker, Franz. *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, 167-182.
- Markstein, Elisabeth.** 1998. Realia. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 288-291.
- Martinez-Sierra, Juan José.** 2009. The Challenge of Translating Humour Dubbing – Some Problematic Issues. In: Goldstein, Angelika und Golubovic, Biljana (Hg.) *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 129 – 149.

- Mikulina, L.** 1979. Nazionalno-kulturnaja specifika i perevod. In: Ananiaschvili, E. *Masterstvo perevoda*, sb. 12. Moskau: Sovetskij pisatel, 79-99.
- Mudersbach, Klaus.** 2002. Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur (Modell und Methode). In: Thome, Gisela/ Giehl, Claudia/ Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 169-225.
- Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Kathrin.** 2009. *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Ndeffo Tene, Alexandre.** 2004. *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Nedergaard-Larsen, Birgit.** 1993. Culture-bound problems in subtitling. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. 1(2), 207-241.
- Nord, Christiane.** 1993. Alice im Niemandsland: Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Holz-Mänttari, Justa (Hg.) *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tempere: Narr., 395-416.
- Nord, Christiane.** 2004. Die Übersetzung von Titeln, Kapiteln und Überschriften in literarischen Texten. In: Kittel, Harald. (Hg.). *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin: de Gruyter, 908-914.
- Nord, Christiane.** 2009. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.
- Pawlak, Dorota.** 2011. *Kulturspezifische Probleme in der Synchronisation der Animationsfilme*. Masterarbeit: Universität Wien.
- Pedersen, Jan.** 2010. When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation. In: Díaz Cintas, Jorge/ Matamala, Anna/ Neves, Josélia. *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 67-80.
- Pettit, Zoë.** 2008. Le sous-titrage: le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal. In: Lavour, Jean-Marc (Hg.) *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 101-111.
- Pettit, Zoë.** 2009. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. In: Díaz Cintas, Jorge. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 44-57.
- Plachow, Andrej.** 1988. *Der sowjetische Film. Sowjetskoe kino*. Moskau: APN-Verl.

- Piotrowska, Paulina.** 2012. *Zum Übersetzen von sog. Kulturspezifika in Spielfilmen: illustriert anhand des Beispiels von „Good Bye, Lenin!“*. Universität Wien: Masterarbeit.
- Püschel, Nadine.** 2015. Untertitelung & Voice-Over. In: Harlaß, Katrin. (Hg.) *Handbuch literarisches Übersetzen*. Berlin: BDÜ Fachverl., 121-130.
- Pym, Anthony.** 1998. *Method in translation history*. Manchester.
- Rainer, Marlene.** 2012. *Humor – Lost in Translation? Zur Problematik der Übertragung von Humor und Komik im Film, dargestellt am Beispiel der US-Sitcom Two and a Half Men*. Universität Wien: Masterarbeit.
- Raskin, Victor.** 1985. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht [u.a.]: Reidel.
- Reiß, Katharina.** 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Reiß, Katharina.** 1995. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß. Hg. von Mary Snell-Hornby & Mira Kadrić. Wien: WUV-Verlag.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J.** 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J.** 1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Remael, Aline.** 2001. Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik. *(Multi)media translation: concepts, practices and research*. Amsterdam: Philadelphia J. Benjamins, 13-22.
- Risku, Hanna.** 2003. Translatorisches Handeln. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Straffenburg-Verl., 107-112.
- Romero Fresco, P.** 2006. *Dubbing dialogues ...naturally. The translation of transition markers in dubbing. Paper presented at AFLS Symposium Cross-Culturaö Pragmatics at a Crossroads: Speech Frames and Cultural Perceptions*. University of East Anglia, 3-4-November.
- Rosell Steuer, Pernilla.** 2004. *...ein allzu weites Feld? Zu Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis anhand der Kulturspezifika in fünf Übersetzungen des Romans „Ein weites Feld“ von Günter Grass*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Salevsky, Heidemarie/ Müller, Ina.** 2010. *Die russische Kultur und ihre Vermittlung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schäfer, Susanne.** 1996. *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium-Verl.
- Schjoldager, Anne.** 2008. *Understanding translation*. Aarhus: Academica.

Schmidt, Siegfried J. 2008. Komik und Humor – oder: Die unfreiwillige Komik der Komikforschung. In: Wende, Waltraud. *Wie die Welt lacht: Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 282-303.

Seiser, Verena. 2011. *Zur Problematik beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten. Am Beispiel der Serie „Little Britain“*. Universität Wien: Masterarbeit.

Šerban, Adriana. 2008. Les aspects linguistiques du sous-titrage. In: Lavour, Jean-Marc (Hg.) *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 85-99.

Šerban, Adriana (Hg.) 2011. *Audiovisual Translation in close-up: practical and theoretical approaches*. Bern: Lang.

Shochat, E./Stam R. 1985. The cinema after Babel: language, difference, power. *Screen* 26 (3-4), 35-38.

Simonnees, Ingrid. 2002. Interkulturelle Kommunikation und Übersetzungsprobleme. In: Thome, Gisela/ Giehl, Claudia/ Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 283-298.

Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1994. *Übersetzungswissenschaft: eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke.

Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Straffenburg-Verl.

Snell-Hornby, Mary (Hg.) 2003. *Handbuch Translation*. Tübingen: Straffenburg-Verl.

Šorlija, Dino. 2015. *Translation von Humor: Herausforderungen bei der Synchronisation einer Fernsehserie am Beispiel Two und a Half Men*. Universität Wien: Masterarbeit.

Stolze, Radegundis. 2001. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Stolze, Radegundis. 2005. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Strasser, Isabella Maria. 2012. *Möglichkeiten und Grenzen der audiovisuellen Translation am Beispiel der Serie Scrubs*. Universität Wien: Masterarbeit.

Thome, Gisela/ Giehl, Claudia/ Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. 2002. *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Tomaszkiewicz, Teresa. 2006. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.

Tomaszkiewicz, Teresa. 2009. Linguistic and semiotic approaches to audiovisual translation. In: Freddi, Maria & Pavesi, Maria (Hg.), 19-29.

- Tomaszkiewicz, Teresa.** 2010. Areas of Untranslatability in Audiovisual Transfers. In: Bogucki, Łukasz. *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 93-106.
- Vandaele, Jeroen.** 2002. Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator* 8/2, 149-172.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary.** 1994. Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell, Hornby, Mary. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft: eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205.
- Veiga, Maria José.** 2009. The Translation of Audiovisual Humour in Just Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 158-175.
- Venuti, Lawrence.** 1992. *Rethinking Translation*. London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence.** 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London–New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J.** 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universität Heidelberg.
- Vermeer, Hans J.** 1994. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell, Hornby, Mary. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft: eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 30-53.
- Vermeer, Hans J.** 1996. *Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translatologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozeß*. Heidelberg: TEXTconTEXT.
- Vermeer, Hans.** 2007. Was „ist“ denn nun eigentlich Übersetzen? In: Vermeer, Hans. *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen*. Berlin: Frank & Timme, 197-208.
- Wierlacher, Alois/ Hudson-Wiedenmann, Ursula.** 2000. Interkulturalität. In: Wierlacher, Alois. *Kulturthema Kommunikation. Konzepte, Inhalte, Funktionen. Festschrift und Leistungsbild des Instituts für Internationale Kommunikation und Auswärtige Kulturarbeit (IKK Bayreuth) aus Anlass seines zehnjährigen Bestehens*. Möhnesee: Résidence, 219-232.
- Witte, Heidrun.** 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Whitman, Candace.** 2001. Cloning cultures: The return of the movie mutants. In: Chaume Varela, F./Agost, R. (Hg.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I, 143-157.
- Wranke, Sabrina.** 2010. *Kulturspezifität in der Übersetzung: Untersuchungen am Beispiel der schwedischen Kriminalliteratur Henning Mankells*. Marburg: Tectum.

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

Zabalbeascoa, Patrick. 1996. Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator* 2/2, 235-257.

Zabalbeascoa, Patrick. 2005. Humor and Translation – an interdiscipline. *Humor* 18-2, 185-207.

Zargarjan, G. 1979. Iskustvo perevoda filma. In: Ananiaschvili, E. *Masterstvo perevoda*, sb. 12. Moskau: Sovetskij pisatel, S. 109-153.

Internetquellen mit VerfasserIn

Baranauskaitė, Evelina. 2014. *Untertitelung ausgewählter Kulturspezifika in "Palanga. 7 bangos"* von A. Barysas. Vytantas Magnus Universität: Jahresarbeit. https://www.academia.edu/8907744/Untertitelung_ausgew%C3%A4hlter_Kulturspezifika_in_Palanga_7_bangos_von_A.Barysas, Stand: 27.01.2017.

Čirkić, Jasmina. 2006. *Rotwelsch in der deutschen Gegenwartssprache.* Johannes-Gutenberg-Universität Mainz: Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer Dr. phil. <http://ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2008/1589/pdf/diss.pdf>, Stand: 28.06.2016.

Gercken, Jürgen. *Translation and Culture. Text and Knowledge.* <http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/gercken-1999.pdf>, Stand: 30.10.2016.

Gottlieb, Henrik. 2005. Multidimensional translation: semantics turned smiotics“. In: *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.* http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf, Stand: 20.10.2016.

Gutt, Ernst-August. 1990. *A theoretical account of translation – without a translation theory.* <http://cogprints.org/2597/>, Stand: 25.10.2016.

Díaz Cintas, Jorge. 2004. Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. In: *The Journal of Specialised translation. Issue 01 – January 2004.* http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php, Stand: 25.05.2016.

Kreibich, Kristina. 2008. *Die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung.* Universität des Saarlandes: Diplomarbeit. http://www.translationconcepts.org/pdf/Diplomarbeit_KristinaKreibich.pdf, Stand: 25.01.2017.

Landis, Martina. 2013. *Untertitelung von Dialekt und Humor als Übersetzungsproblem. Analyse der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitel des Films Bienvenue chez les Ch'tis.* Maîtrise: Univ. Genève. <http://archive-ouverte.unige.ch/>, Stand: 25.01.2017.

Numminen, Heli. 2008. *Советский плакат как средство массового воздействия – Анализ языка плакатов.* Universität Helsinki: Masterarbeit. <http://www.helsinki.fi/venaja/opiskelu/graduaja/numminen.pdf>, Stand: 20.11.2016.

Pedersen, Jan. 2005. How is Culture Rendered in Subtitles? In: *EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.* http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf, Stand: 01.06.2016.

Ramière, Nathalie. 2006. Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. In: *The Journal of Specialised Translation. Issue 06 – June 2006.* http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php, Stand: 28.06.2016.

Schrandt, Annika. 2013. *Die Untertitelung des spanischen Dokumentarfilms El día en que los tontos se acaben.* Universität Leipzig: Masterarbeit. <https://core.ac.uk/download/pdf/35202715.pdf>, Stand: 31.01.2017.

Schröpf, Ramona. 2003. *Übersetzungsstrategien und -probleme beim Untertiteln (unter besonderer Berücksichtigung der kulturellen Dimensionen).* Universität des Saarlandes: Diplomarbeit. http://sign-dialog.de/wp-content/diplomarbeit_200307_schroepf_uebersetzungsstrategien.pdf, Stand: 31.01.2017.

Tomaszkiewicz, Teresa. 2001. *Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques.* Poznań: Université A. Mickiewicz. <https://benjamins.com/#catalog/books/btl.34.28tom>, Stand: 25.01.2017.

Russischsprachige Internetquellen mit VerfasserIn

Горшкова, В.Е. 2006. *Особенности перевода фильмов с субтитрами.* <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-perevoda-filmov-s-subtitrami>, S. 141-144, Stand: 04.11.2016.

Горшкова, В.Е. 2007. *Перевод в кино: Дублирование vs. Субтитры на материале фильма Люка Бессона «Ангел.а», Франция, 2005 г.* http://islu.ru/files/rar/2011/Professores/gorshkova/perevod_v_kino_dublirovanie_vs_subtitry.pdf, Stand: 04.11.2016.

Ибраева, А.А./ Кусаинова, Г.С. *Проблемы аудио-визуального перевода.* Семипалатинский государственный университет имени Шакарима, Республика Казахстан, http://www.rusnauka.com/22_PNR_2012/Philologia/6_115161.doc.htm, Stand: 04.11.2016.

Косицын, И.В. 2005. Особенности перевода кинофильмов с помощью субтитров на примере кинофильма С. Кубрика «Eyes Wide Shut» («С широко закрытыми глазами»). Челябинск: Дипломная работа. <http://www.twirpx.com/file/1080758/>, Stand: 06.11.2016.

Костров, К.Е. 2015. *Аудиовизуальный перевод: проблемы качества.* <http://yrw.jvolsu.com/attachments/article/314/Kostrov.pdf>, Stand: 04.11.2016.

Кузьмичев, С.А. 2012. *Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода.* Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия «Языкознание», <http://cyberleninka.ru/article/n/perevod-kinofilmov-kak-otdelnyy-vid-perevoda>, 140-149, Stand: 03.11.2016.

Матвеев, М.О. 2013. *Особенности перевода аудиовизуальных текстов, предназначенных для озвучивания (на материале перевода с английского языка на русский частей сериала «Досье Дрездена».* Московский государственный лингвистический университет: Дипломная работа, <http://www.thinkaloud.ru/grad/matveyev-grad.pdf>, Stand: 04.11.2016.

Овсянникова, Марина. *Аудиовизуальный перевод. Особенности аудиовизуального перевода с китайского языка.* <http://www.malisha.info/portfolio/statii/item/17-audiovizualnyj-perevod-avp-osobennosti-avp-s-kitajskogo-yazyka.html>, Stand: 04.11.2016.

Свободова, Галина. 2009. *Фильм-комедия «Кавказская пленница» как культурный феномен.* Mazarykova Univerzita: Brno. https://is.muni.cz/th/243926/ff_b/bakalar.prace.pdf, Stand: 05.11.2016.

Седко, Олег. 2013. *Фильм-комедия «Бриллиантовая рука» как культурный и лингвистический феномен.* Mazarykova Univerzita: Brno. http://is.muni.cz/th/320983/ff_b/Bakalarska_prace_-_Oleg_Sedko.pdf, Stand: 05.11.2016.

Internetquellen ohne VerfasserIn

<http://www.duden.de/rechtschreibung/exzentrisch>, Stand: 02.11.2016.

<http://ilya-repin.ru/master/repin4.php>, Stand: 10.11.2016.

http://www.greeninfo.ru/vegetables/solanum_melongena.html/Article/_/aID/1499, Stand: 15.10.2016.

<https://www.gazeta.ru/infographics/deficit/>, Stand: 01.11.2016.

<http://www.enzyklo.de/Begriff/Feigenhand>, Stand: 10.11.2016.

http://plutser.ru/slovari_argo_20v/slovar_argo_grachev_gurov_rjabinin/, Stand: 05.11.2016.

http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_2751.htm, Stand: 15.11.2016.

<http://www.zeit.de/1992/41/stalin-sah-in-ihm-ein-vorbild>, Stand: 20.11.2016.

Abstrakt

Deutsch

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Problematik der Übertragung von kulturspezifischen Dimensionen im Fall der interlingualen Untertitelung und geht der Frage der Unübersetzbarkeit von sogenannten Kulturspezifika nach.

Der theoretische Teil stellt eine Auseinandersetzung mit den Begriffen „audiovisuelle Translation“, „Untertitelung“, „Kultur“ und „Kulturspezifika“ dar. Diese Auseinandersetzung wird durch die Präsentation einiger translationstheoretischen Grundlagen untermauert. Außerdem wird auf das Thema Humor und seine Übertragung in die andere Kultur eingegangen.

Im empirischen Teil wird die Analyse der russischen Komödien aus der Sowjetzeit anhand ihrer deutschen untertitelten Versionen durchgeführt. Die theoretische Auseinandersetzung, sowie die Analyse führen zur Schlussfolgerung, die besagt, dass die Übertragung der sogenannten Kulturspezifika in eine andere Kultur möglich ist, weil keine Wörter übersetzt werden, sondern ein Zugang zu einer fremden Welt erschaffen wird.

English

This master thesis deals with the challenges in transferring of culture-specific dimensions in case of interlingual subtitling and aims to examine the term of untranslatability of so-called culture-specific elements.

The theoretical part contains an examination of the terms „audiovisual translation“, „subtitling“, „culture“ and „culture-specific elements“. This examination will be founded on several translation theoretical basics. Furthermore, the topic of humor and its transfer into the other culture is discussed.

Within the experimental part the analysis of russian comedies of the soviet era based on its german subtitles has taken part. The theoretical examination and also the analysis bring up the result, that the transfer of so-called culture-specific elements is possible because it is not the words to be translated but access to a foreign world will be generated.