



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Übersetzer*innen – Künstler*innen und kreative Persönlichkeiten

Das berufliche Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und
Untertitler*innen in Bezug auf Kreativität und Künstlertum

verfasst von / submitted by

Karin Besau, BA BEd

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

Wien, 2024 / Vienna 2024

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

UA 070 331 348

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

Masterstudium Translation Deutsch Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich im Entstehungsprozess dieser Masterarbeit begleitet haben.

Mein Dank gilt in erster Linie meiner Betreuerin Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb, die mir geduldig zur Seite stand und mich mit ihrem präzisen und konstruktiven Feedback unterstützt hat. Außerdem möchte ich mich bei allen Studienteilnehmer*innen bedanken, die sich die Zeit genommen haben, an meiner Umfrage teilzunehmen. Ohne ihre ehrlichen Antworten wäre diese Masterarbeit nicht entstanden.

Für die emotionale Unterstützung möchte ich mich zuletzt besonders bei meiner Familie, meinem Freund sowie meinen Freundinnen Cara und Maya bedanken.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	6
Einleitung	7
1 Theoretische und rechtliche Grundlagen.....	9
1.1 Einführung in die Berufe	9
1.1.1 Literaturübersetzer*innen	10
1.1.2 Untertitler*innen	11
1.2 Rechtliche Aspekte	13
1.2.1 Urheberrecht (UrhG).....	13
1.2.2 Österreichischer Künstler-Sozialversicherungsfonds (K-SVF) und deutsche Künstlersozialkasse (KSK)	17
1.2.3 Verwertungsgesellschaften	18
1.2.4 Vergütung	19
1.3 Einblicke in die Übersetzer*innen- und Untertitler*innen-Realität	21
1.4 Kreativität	25
1.4.1 Begriffsdefinitionen von Kreativität und Einblick in die Kreativitätsforschung.....	26
1.4.2 Übersetzen als kreative Tätigkeit.....	33
1.4.3 Der kreative Prozess des Übersetzens.....	38
1.4.4 Kognition und kreatives Übersetzen	42
1.4.5 Kreativität beim literarischen und medialen Übersetzen	46
1.5 Künstlertum beim Übersetzen	52
1.5.1 Literatur als Kunst.....	54
1.5.2 Die Übersetzung als Kunstgattung.....	57
1.5.3 Die Kunst des literarischen Übersetzens und der Übersetzungsprozess.....	61
1.5.4 Die Kunst des medialen Übersetzens.....	71
1.6 Begrifflichkeiten aus dem psychologischen Bereich.....	74
1.6.1 Identität (identity)	74
1.6.2 Selbst (self)	75
1.6.3 Selbstwahrnehmung (self perception) und Selbstwirksamkeit (self efficacy).....	75
1.6.4 Selbstkonzept (self concept) und Selbstbild (self image)	76
1.6.5 Selbstkonzept in der Translationswissenschaft.....	76
1.7 Kreativitätsforschung und das kreative Selbst.....	81
2 Forschungsdesign	87
3 Empirische Studie zum Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen	90

3.1 Durchführung.....	91
3.2 Ergebnisse der Studie	92
3.2.1 Ergebnisse der Literaturübersetzer*innen.....	97
3.2.2 Ergebnisse der Untertitler*innen	108
3.2.3 Situationen, in denen sich die Übersetzer*innen als kreativ wahrnehmen	117
3.2.4 Antworten bestimmter Personengruppen.....	118
4 Diskussion	120
4.1 Literaturübersetzer*innen.....	120
4.2 Untertitler*innen.....	125
4.3 Weitere Auffälligkeiten und Zusammenfassung	126
5 Fazit.....	130
Bibliografie.....	133
Anhang	149
Fragebogen	150
Literaturübersetzer*innen	152
Interlinguale Untertitler*innen.....	158
Umfrageergebnisse Gesamtbericht.....	163
Abstract (Deutsch).....	193
Abstract (Englisch).....	194

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Der Kreativitätsprozess	39
Abbildung 2 Das Phasenmodell	42
Abbildung 3 Creative Self-Beliefs	82
Abbildung 4 Creative Self-Beliefs: Creative Confidence Beliefs.....	83
Abbildung 5 Creative Self-Beliefs: Creative Self-Awareness	85
Abbildung 6 Creative Self-Beliefs: Creative Self-Image	86
Abbildung 7 Statistik zur Beantwortung der Studie.....	92
Abbildung 8 Übersetzerische Tätigkeit der Befragten	94
Abbildung 9 Geschlechterverteilung.....	94
Abbildung 10 Altersverteilung der Befragten	95
Abbildung 11 Ausbildung	95
Abbildung 12 Arbeitssprachen der Literaturübersetzer*innen	97
Abbildung 13 Arbeitserfahrung im Bereich Literaturübersetzen.....	97
Abbildung 14 Verhältnis Literaturübersetzer*in - Übersetzung	98
Abbildung 15 Antworten zum Literaturübersetzen als Problemlöseprozess	100
Abbildung 16 Kreativitätsverständnis der Befragten: Kenntnisse und Kompetenzen	101
Abbildung 17 Übersetzungsziele, für deren Erlangung Kreativität gefordert ist.....	102
Abbildung 18 Kreativität während des Übersetzungsprozesses	103
Abbildung 19 Selbstkonzept der Literaturübersetzer*innen: Persönlichkeitseigenschaften .	104
Abbildung 20 Selbstwahrnehmung der Literaturübersetzer*innen.....	105
Abbildung 21 Umfrageergebnisse Literaturübersetzer*innen	106
Abbildung 22 Vergleich Arbeitserfahrung der Literaturübersetzer*innen vs. der Untertitler*innen	108
Abbildung 23 Vergleich des Verhältnisses Literaturübersetzer*innen – Literaturübersetzung vs. Untertitler*innen – interlinguale Untertitelung	109
Abbildung 24 Antworten zum Literaturübersetzen bzw. interlingualen Untertiteln als Prob- lemlöseprozess	111
Abbildung 25 Kreativität beim Literaturübersetzen.....	112
Abbildung 26 Kreativität beim Untertiteln	113
Abbildung 27 Vergleich Persönlichkeitseigenschaften Literaturübersetzer*innen vs. Untertitler*innen	114
Abbildung 28 Vergleich Selbstwahrnehmung Literaturübersetzer*innen vs. Untertitler*innen	115
Abbildung 29 Letzter Vergleich Literaturübersetzer*innen vs. Untertitler*innen	116

Einleitung

Kreative Persönlichkeit, Künstler*in oder Handwerker*in? Wie sehen sich Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen? Eine Frage, die nicht nur aus psychologischer und translati-onswissenschaftlicher Perspektive von Interesse ist, sondern auch gesellschaftliche und rechtliche Konsequenzen haben kann. Denn das berufliche Selbstkonzept, d. h., wie eine Berufsgruppe den eigenen Beruf wahrnimmt, kann auch finanziell, etwa in Bezug auf die Inanspruchnahme von Förderungen, Sozialfonds und Ähnlichem, oder hinsichtlich der Wahrnehmung sowie Anerkennung in der Gesellschaft von Bedeutung sein.

Die Masterarbeit bildet den Abschluss des Masterstudiums Translation mit Schwerpunkt Übersetzen in Literatur – Medien – Kunst am Zentrum für Translationswissenschaft (Universität Wien). Die Spezialisierung macht besonders die Untersuchung von Übersetzer*innen in den angegebenen Bereichen von Interesse, weshalb zwei konkrete Berufsgruppen zur Erforschung gewählt wurden: die Literaturübersetzer*innen, exemplarisch für den Bereich des literarischen Übersetzens, sowie die interlingualen Untertitler*innen als Stellvertreter*innen des medialen Berufsfeldes. Es wird unterstrichen, dass die anderen Übersetzungsberufe im literarischen und medialen Feld keinesfalls weniger bedeutsam sind; es handelte sich um eine rein pragmatische Entscheidung zur Reduktion der Datenmenge.

Vor diesem Hintergrund befasst sich die vorliegende Masterarbeit mit dem beruflichen Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen. Im Sinne der *Translator Studies* sollen die Vorstellungen, die die beiden Berufsgruppen über sich selbst haben, mithilfe einer Online-Umfrage untersucht und die Thematik so aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden.

Ziel der Masterarbeit ist es, das Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen, insbesondere in Bezug auf Aspekte der Kreativität und des Künstlertums, zu erfassen. Dabei stehen die Übersetzer*innen als Personen im Mittelpunkt. Insofern soll die Arbeit Antworten auf folgende Forschungsfragen liefern: Wie sehen sich Literaturübersetzer*innen bzw. Untertitler*innen in ihrer übersetzerischen Tätigkeit? Empfinden sie sich als kreative Persönlichkeiten? Nehmen sie sich als Künstler*innen wahr? Betrachten sie ihre Arbeit als künstlerisch und/oder kreativ? Wenn ja, immer/bei jeder Übersetzung, während der gesamten Übersetzung oder nur in bestimmten Situationen (etwa bei der Übersetzung von Wortspielen)? Können signifikante Unterschiede zwischen dem Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und jenem von Untertitler*innen identifiziert werden?

Auf Basis translationswissenschaftlicher Publikationen, die literarisches Übersetzen und/oder interlinguales Untertiteln als kreative (siehe etwa Kußmaul ²2007; Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021) bzw. künstlerische Tätigkeiten (Levy 1969; Wuthenow 1969; Kohlmayer 2019) auffassen, wird vermutet, dass sich die beiden Berufsgruppen auch als Künstler*innen und Kreative wahrnehmen. Im Zuge der Arbeit soll diese Hypothese überprüft werden. Die Masterarbeit konzentriert sich auf das Selbstkonzept der Übersetzer*innen, Aspekte wie Fremdbild, Image oder Status werden nicht eingehend untersucht.

Die Arbeit umfasst einen theoretischen und einen empirischen Teil. Kapitel 1 ist in sieben Unterkapitel gegliedert, die die Basis für die empirische Studie liefern. Nach einer kurzen Einführung in die Berufe (Kapitel 1.1) wird zunächst auf die theoretischen und rechtlichen Grundlagen (1.2), etwa das Urheberrecht, eingegangen und die Übersetzer*innenrealität angeschnitten (1.3). Danach werden die fundamentalen Konzepte – Kreativität (1.4), Künstlertum (1.5) und Selbstbild (1.6) – beleuchtet. Es werden grundlegende Begriffe erläutert und der aktuelle Forschungsstand dargelegt. Wesentlich ist hierbei insbesondere die Auffassung von Guerberof-Arenas & Toral (2022), bei der das kreative Übersetzen als Problemlöseprozess verstanden wird. Dann wird das Forschungsdesign (Kapitel 2) der vorliegenden Arbeit vorgestellt, um in den letzten beiden Kapiteln (Kapitel 3 und 4) auf die durchgeführte Studie und die Studienergebnisse einzugehen.

“There is no creativity without valuing it and likely very little of it when someone does not believe in her or his creative skills.” (Karwowski et al. 2019:411)

1 Theoretische und rechtliche Grundlagen

Die folgenden Unterkapitel bilden die theoretischen und rechtlichen Grundlagen der vorliegenden Arbeit. Ziel ist es, die bisher publizierte Forschungsliteratur zu erfassen und den Leser*innen eine Basis für das bessere Verständnis des Forschungsgegenstandes zu bieten. Nach einer kurzen Vorstellung der beiden Berufsbilder wird auf die rechtliche Situation der Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen eingegangen, um dann auf Kreativitätskonzepte, Begriffsdefinitionen von Kunst und psychologische Ansätze überzugehen.

1.1 Einführung in die Berufe

Historisch betrachtet, ist das Übersetzen von Literatur eine sehr alte Tätigkeit, die bis ins Altertum zurückreicht. Man denke hierbei etwa an die Übersetzung der *Odyssee* aus dem Griechischen ins Lateinische durch den griechischen Sklaven Livius Andronicus, die den Römern eine neue literarische Welt eröffnete. Im Laufe der Geschichte sollte die Frage, wie zu übersetzen sei, – wortwörtlich, sinngemäß, frei – Thema zahlreicher Debatten werden (vgl. Woodsworth ²1999:39f). Die frühesten Zeugnisse bzw. Reflexionen, die sich mit der Art und Weise des Übersetzens beschäftigen, stammen aus der römischen Antike, etwa von Cicero (vgl. Hohn ²1999:91). Die Übersetzer waren damals meist auch Dichter, etwa Cicero, Horaz oder Vergil. Im Zentrum ihrer Übersetzungstradition stand das Sich-Aneignen und Übertreffen der griechischen Texte. Später gewann Worttreue zunehmend an Bedeutung, etwa zu Zeiten von Hieronymus (ca. 331-420), als er aufgrund des starken kirchlichen (römisch-katholischen) Einflusses bei seiner lateinischen Bibelübersetzung, der *Vulgata*, versichern musste, dem Wortlaut der Heiligen Schrift treu geblieben zu sein (vgl. Woodsworth ²1999:39f). Zu bestimmten Zeiten, etwa in der Aufklärung, wurde die Tätigkeit des Übersetzens als sehr mechanisches Austauschen von Zeichen betrachtet. Insbesondere in der Romantik, stand die grundsätzliche Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit, einen Ausgangstext ohne Veränderungen, also ident, in eine Zielsprache zu übertragen, im Vordergrund (vgl. Hohn ²1999:92f). Novalis sah Übersetzer*innen sogar als „Dichter de[r] Dichter“ (Novalis 1992). Das Übersetzen wurde damals als eine Form der Dichtung und somit als Kunstform gesehen. Für Schlegel hingegen war, vor dem Sinn des Textes, die poetische Form das Ideal, das übertragen werden sollte (vgl. Hohn ²1999:94). Schleiermachers (2009:65f) berühmter Beitrag zur Übersetzungstheorie illustrierte zwei Übersetzungsmethoden: „Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bevorzugte man wieder eine

eher einbürgernde Übersetzung. Bei Stefan George etwa tritt dann allerdings das ästhetische Postulat wieder in den Vordergrund (vgl. Hohn ²1999:94f).

Die vorherigen Zeilen sind keinesfalls als geschichtlicher Abriss der Übersetzungsmethoden gedacht; sie sollen lediglich zeigen, dass das Bild der Übersetzer*innen und die Auffassung bzw. Art, wie sie zu übersetzen haben, dynamisch ist und sich im Laufe der Zeit veränderte. Genauso wie sich die Übersetzungsmethoden und das Verständnis verändern können, so liefert die vorliegende Arbeit auch nur eine Momentaufnahme des Untersuchungsgegenstandes. Die folgenden Unterkapitel geben einen groben Einblick in die aktuelle Auffassung der Berufe der Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen.

1.1.1 Literaturübersetzer*innen

Konsultiert man die Webseite des deutschen Bundesverbands der Dolmetscher und Übersetzer (BDÜ o.J.) so sind Literaturübersetzer*innen Personen, die „neben Belletristik, Sachbüchern und wissenschaftlichen Texten auch Comics, Theaterstücke, Hörspiele, Filme und andere Werke“ (BDÜ o.J.) übersetzen und dabei Anspruch auf das Urheberrecht haben. Literarische Texte werden hierbei als „Sprachkunstwerke“ (BDÜ o.J.) verstanden, bei denen die Ästhetik eine bedeutende Rolle spielt, wobei „[d]as Übersetzen schöngeistiger Literatur [...] stilistisch sehr anspruchsvoll“ ist und „eine[r] große[n] Sensibilität des Übersetzenden gegenüber der sprachlichen Gestaltung des Originals“ (BDÜ o.J.) bedarf. Wie bei anderen Übersetzungsberufen (ausgenommen beeidete Gerichtsübersetzer*innen) sind Literaturübersetzer*innen rechtlich nicht geschützt, weshalb jede*r im literarischen Feld übersetzerisch tätig werden kann (vgl. Heimbürger 2022:8).

Neben dem BDÜ mit über 7.500 Mitgliedern (vgl. BDÜ o.J.) gilt der 1954 gegründete Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke (VdÜ) als Interessensvertretung, speziell für Übersetzer*innen im literarischen Bereich. Der Verband hat über 1.370 Mitglieder aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, aber auch aus anderen Ländern (vgl. VdÜ 2022a). Das österreichische Pendant zum VdÜ ist die Interessensgemeinschaft (IG) Übersetzerinnen Übersetzer, die sich, ebenso wie die zuvor genannten Verbände, für eine Verbesserung der ökonomischen und rechtlichen Situation der Übersetzer*innen einsetzt (vgl. Literaturhaus Wien o.J.).

1.1.2 Untertitler*innen

Das Anfertigen von Untertiteln ist eine relativ junge Tätigkeit, die mit Anbruch des 20. Jahrhunderts mit der Erfindung des Films beginnt (vgl. Díaz Cintas & Remael 2020:1). Aus den Zwischentiteln im Stummfilm entsteht dann, mit der Weiterentwicklung zum Tonfilm, ab den 1930er-Jahren die Idee von Untertiteln (vgl. Künzli 2024:109f). Prinzipiell unterscheidet man zwischen intra-, inter- und bilingualen Untertitelungen. Intralinguale Untertitel, etwa für Hörgeschädigte¹, sind in derselben Sprache wie der mündliche Ausgangstext verfasst, während bei interlingualen Untertiteln ein Transfer aus der Ausgangssprache in eine andere Sprache erfolgt. Eine besondere Form der interlingualen Untertitelung sind bilinguale Untertitel, bei denen, wie der Name bereits vermuten lässt, Untertitel in zwei Sprachen angezeigt werden, etwa in mehrsprachigen Gebieten wie der Schweiz. Weiters kann eine Untertitelung innerhalb einer Auftragszeit oder bei Live-Untertitelungen unmittelbar erstellt werden. Untertitler*innen arbeiten in beiden Fällen oft unter zeitlichem Druck, da das Anfertigen von Untertiteln erst nach Vollendung der Filmproduktion beginnt (vgl. Künzli 2017:46f).

Anders als beim Literaturübersetzen sind die Multimodalität sowie räumliche und zeitliche Vorgaben beim Erstellen von Untertiteln von Bedeutung. Audiovisuelle Produktionen, wie etwa Filme, bestehen nämlich nicht nur aus verbalen, sondern auch aus paraverbalen und nonverbalen Elementen. Das Publikum nimmt bewegte Bilder, Grafiken, Schrift etc. optisch (über den visuellen Kanal bzw. Modus) und gesprochene Sprache, wie Mono- oder Dialoge, Geräusche sowie Musik akustisch (über den auditiven Kanal bzw. Modus) wahr, wobei der Seh- und der Hörsinn dabei in der Regel synchron beansprucht werden. Filme und andere audiovisuelle Schaffungen bezeichnet man daher oft als multimodal, weil mehrere Modi (Wahrnehmungssysteme) involviert sind (vgl. Künzli 2017:29ff). Da in der Regel, wie eben angeführt, konkret nur zwei Modi beteiligt sind, bevorzugt Künzli (2017:30) die Begriffe Bimodalität und Audiovisualität. Künzli (2017:34f) bezeichnet die Untertitelung letztlich als bimodal (auditiv, visuell), multimedial in Bezug auf den Erstellungs- und Rezeptionsprozess (er nennt hierbei den Computer, die Dialogliste sowie das Smartphone für Kurzrecherchen während der Rezeption), multicodal (mehrere Codes, etwa Mono- und Dialoge, Geräusche etc.) sowie mehrdimensional (Wechsel des Zeichensystems, vom Mündlichen ins Schriftliche).

¹ Bei barrierefreien Untertiteln für Hörgeschädigte und Gehörlose werden nicht nur der gesprochene Text, sondern auch Geräusche, Töne und Musik angeführt (vgl. AVÜ o.J.a).

Die Aufgabe von Untertitler*innen ist es, das Gesagte, etwa in Filmen, im Fernsehen oder im Theater bzw. in der Oper (hier meist in Form von Übertiteln), kurz und prägnant in schriftlichen Text zu übertragen (vgl. BDÜ o.J.). Es findet also ein Transfer von der mündlichen Äußerung zur schriftlichen Wiedergabe statt. Zusätzlich zum Übersetzen kommt oft auch das Spotting hinzu, bei dem mithilfe einer Software eingestellt wird, wann die Untertitel ein- bzw. ausgeblendet werden (vgl. Künzli 2017:51). Dabei sollte ein Untertitel synchron zum Gesagten eingeblendet werden und die gesprochenen Inhalte wiedergeben. Der (gesprochene) Ausgangstext und der Zieltext (Untertitelung) erscheinen somit nahezu gleichzeitig. Diese Synchronität ist ein wesentliches Charakteristikum der Untertitelung, das diese von anderen Formen der Übersetzung abgrenzt (vgl. Künzli 2017:42ff). Untertitel müssen gewissen Normen entsprechen, etwa dürfen sie pro Zeile nur eine bestimmte Anzahl an Zeichen aufweisen. Diese Vorgaben können je nach Medium, Fernsehen, Kino, Internet, Smartphone etc. bzw. spezifischen Richtlinien entsprechend variieren. Auf die konkreten Untertitelungsvorgaben soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Es sei nur angemerkt, dass sich u. a. Reinart (2004), Nagel et al. (2009), Jüngst (²2020), Díaz Cintas & Remael (2020) und Künzli & Kaindl (2024) in diesem Zusammenhang eingehend mit der Theorie und der Praxis der Medienübersetzung bzw. Untertitelung befasst haben. Festzuhalten ist allerdings, dass das Gesagte i. d. R. gekürzt wird. Die Textreduktionen können aufgrund der Zeichenbegrenzungen oder der vermuteten Lesedauer der Rezipient*innen bzw. der Redundanz des gesprochenen Ausgangstextes notwendig sein (vgl. Künzli 2017:42ff).

Künzli (2017) stellt u. a. auch Überlegungen zur Art des Übersetzens an. Basierend auf Schreiber (1993) geht er davon aus, dass beim Übersetzen zwei Übersetzungsprinzipien zur Anwendung kommen können: Text- und Umfeldübersetzen. Die Textübersetzung konzentriert sich auf die Übertragung der Inhalte (textintern), möglichst texttreu, während die Umfeldübersetzung für die Gesamtwirkung textexterne Aspekte (etwa die Wirkung oder die beabsichtigte Intention) miteinbezieht (vgl. Künzli 2017:45). Künzli (2017:45) betrachtet das Untertiteln als Mischform, bei der beide Übersetzungsprinzipien Gebrauch finden. Denn die Audiovisualität imitiert natürliche Kommunikation und verwendet hierfür bewusst geplante Inszenierungen. Wesentlich ist dabei u. a., dass die Untertitel, in denen in erster Linie die verbalen Elemente übertragen werden, möglichst spontan und natürlich wirken. Umso herausfordernder gestaltet sich die Übersetzung von Humor, Kulturspezifika oder Wortspielen in der Untertitelung, bei der weniger der Text an sich als die gewünschte Wirkung übertragen werden muss (vgl. Künzli 2017:32f).

Aufgrund der sich rasant weiterentwickelnden Technologie und der zunehmenden Video-Datenmengen, etwa auf Streaming-Plattformen, ist es für Untertitler*innen wichtig, sich an neue (technische) Gegebenheiten anzupassen und diese effizient zu nutzen (vgl. Díaz Cintas & Remael 2020:52). Laut Künzli (2017:44) sei die Untertitelung, aufgrund der notwendigen Kürzungen bzw. Komprimierungen, lange „als unvollkommene Form des Übersetzens“ oder als Bearbeitung betrachtet worden. Inzwischen spricht man vom audiovisuellen Übersetzen als eine besondere Form der Translation (vgl. Künzli 2017:44). Dieses Verständnis liegt auch der vorliegenden Arbeit zugrunde.

1.2 Rechtliche Aspekte

Wie sich literarische und mediale Übersetzer*innen wahrnehmen, könnte indirekt auch von rechtlicher bzw. folglich finanzieller Relevanz sein, insbesondere in Bezug auf die Inanspruchnahme von Förderungen und Ähnlichem. Daher behandelt das vorliegende Kapitel im Rahmen des Forschungsthemas rechtlich relevante Aspekte zur aktuellen Situation von Literaturübersetzer*innen bzw. Untertitler*innen in Österreich und Deutschland. Beide Länder haben als EU-Mitglieder relativ ähnliche Rechtslagen, zumindest hinsichtlich des Urheberrechts, und sind somit gut vergleichbar. Zudem wird in beiden Staaten Deutsch als Arbeitssprache genutzt und Übersetzer*innen beider Länder arbeiten oft auch für Auftraggeber*innen im jeweils anderen Land. Aufgrund der unterschiedlichen Gesetzeslage wird die Schweiz bei der vorliegenden Studie ausgeklammert. Zu erwähnen ist, dass der Beruf der Literaturübersetzer*innen, sowohl haupt- als auch nebenberuflich, in der Regel freiberuflich ausgeübt wird, was Auswirkungen in Bezug auf Steuern, Sozialversicherung etc. hat (vgl. VdÜ 2022a). Die Anfertigung von Untertiteln erfolgt sehr häufig nebenberuflich als Freelancer (vgl. Künzli 2017:71; Künzli & Kaindl 2024:96).

Als Grundlage für das vorliegende Kapitel werden hauptsächlich die online zur Verfügung gestellten Gesetzestexte aus dem österreichischen Rechtsinformationssystem der Republik Österreich (www.ris.bka.gv.at) bzw. von der Homepage des deutschen Bundesministeriums der Justiz und des Bundesamts für Justiz (www.gesetze-im-internet.de) herangezogen.

1.2.1 Urheberrecht (UrhG)

Literarische Werke und deren Übersetzungen sind in Österreich und Deutschland, auch in Übereinstimmung mit den entsprechenden EU-Urheberrechtsrichtlinien und Verordnungen (vgl. Europäische Kommission 2023), urheberrechtlich geschützt. Der Schutz wirkt dabei automatisch,

d. h., ohne eine Beantragung oder Ähnlichem. Hervorzuheben ist dabei, dass nicht den Auftraggeber*innen, sondern den Urheber*innen der entsprechenden Werke urheberrechtliche Schutzrechte zustehen (vgl. Struppler 2015:214).

Vorreiterin des internationalen Urheberrechts ist die Berner Übereinkunft (1886) zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst, die ursprünglich von zehn Staaten, darunter Deutschland, unterzeichnet und mehrmals revidiert wurde. Darin wurden erstmals Urheberrechte auf internationaler Ebene (unter den Vertragsstaaten) vertraglich festgelegt. Die revidierte Berner Übereinkunft wurde 1920 im österreichischen Bundesgesetzblatt kundgemacht; aktuell gilt in Österreich die Pariser Fassung von 1971. Auch in Deutschland ist die Pariser Fassung rechtskräftig. Bis heute wurde die Konvention von 181 Staaten unterzeichnet (vgl. Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Work). Geschützt werden durch die Übereinkunft Werke der Literatur, Kunst und Wissenschaft. Darunter fallen auch Übersetzungen (vgl. Díaz Cintas & Remael 2020:58f). Originalwerke sowie Übersetzungen und Bearbeitungen von Urheber*innen sind in den Vertragsstaaten geschützt, sobald die Urheber*innen, unabhängig von deren Nationalität, ihren gewöhnlichen Aufenthalt in einem Vertragsland haben (vgl. Berner Übereinkunft). Während das EU-Urheberrecht Werke siebenzig Jahre nach dem Tod des*r Urheber*in schützt, garantiert die Berner Konvention auch in Nicht-EU-Vertragsstaaten einen Schutz von mindestens fünfzig Jahren nach dem Tod des*r Urheber*in (vgl. Berner Übereinkunft).

Durch das EU-Urheberrecht wird versucht, entsprechende nationale Gesetzgebungen zu harmonisieren. Der Erlass neuer Richtlinien berücksichtigt aktuelle Gegebenheiten und Veränderungen. Relevant sind im Zusammenhang mit dem Urheberrecht die EU-Richtlinien 2019/789 und 2019/790, beide vom 17. April 2019. Erstere legt Vorschriften in Bezug auf „bestimmte Online-Übertragungen von Sendeunternehmen und die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen“ (Richtlinie EU 2019/789) fest und klärt dabei entsprechende Schutz- und Urheberrechte. Das sogenannte „Ursprungslandprinzip“ legt fest, dass Hörfunk- oder Fernsehsender, die ihre Programme simultan oder nach der TV- bzw. Radio-Ausstrahlung online und somit grenzüberschreitend zur Verfügung stellen, die Erlaubnis des Rechteinhabers nur im EU-Niederlassungsland, in dem sie den Hauptsitz haben, beantragen müssen. Das Prinzip wird auf alle Hörfunkprogramme sowie auf Nachrichtensendungen und Eigenproduktionen des Sendeunternehmens angewandt (vgl. Richtlinie EU 2019/789). Im Lichte der vorliegenden Arbeit kann die Richtlinie insbesondere die audiovisuelle Übersetzung betreffen. Bei Richtlinie (EU) 2019/790 geht es um die Anpassung des Urheberrechts an den digitalen Markt. Im Sinne

der Erhaltung des Kulturerbes erleichtert die Richtlinie Museen, Archiven etc., Werke zu digitalisieren und online zur Verfügung zu stellen. Ausnahmen des Urheberrechts sollen Text- und Data-Mining sowie die Verwendung digitalisierter Werke zu Unterrichtszwecken begünstigen. In der Richtlinie wird zudem festgehalten, dass Urheber*innen fair vergütet werden sollten (vgl. Richtlinie EU 2019/790).

1.2.1.1 Österreich

Die Geschichte des Urheberrechts in Österreich begann 1846 mit dem Urheber-Patent. 1895 wurde das Urheberrechtsgesetz, kurz UrhG, erlassen. Mit der Unterzeichnung Österreichs der revidierten Berner Konvention, 1920, wurde das Gesetz novelliert (vgl. Walter 2018:3). Das österreichische Urheberrechtsgesetz (BGBl. Nr. 111/1936), in der aktuellen Fassung, schützt künstlerische und literarische Werke, d. h. „eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst.“ Paragraph 2 präzisiert, dass es sich im Bereich der Literatur um „Sprachwerke aller Art“ handelt. In Paragraph 5 wird konkret auf Übersetzungen eingegangen. Diese gelten als „Bearbeitungen“ und sind „wie Originalwerke“ ebenfalls urheberrechtlich geschützt. Unter „Urheber eines Werkes“ wird dabei der*die Schöpfer*in bzw. jene Personen, auf die das Urheberrecht nach deren*dessen Ableben übergeht, verstanden. Für die vorliegende Arbeit ist zudem Paragraph 14 (2) des Gesetzes relevant, der wie folgt lautet:

Der Urheber einer Übersetzung oder anderen Bearbeitung darf diese auf die ihm vorbehaltenen Arten nur verwerten, soweit ihm der Urheber des bearbeiteten Werkes das ausschließliche Recht oder die Bewilligung dazu (Bearbeitungs- oder Übersetzungsrecht) erteilt. (UrhG § 14 (2))

Übersetzer*innen benötigen also für eine Übersetzung, die publiziert werden soll, das Einverständnis der Urheber*innen des Originalwerks. Ist ein Werk urheberrechtlich geschützt, so darf es nur mit Zustimmung der Urheber*innen veröffentlicht, verbreitet, vervielfältigt, bearbeitet oder anders genutzt werden. Der Werkschutz garantiert, dass selbst Personen bzw. Institutionen, die zur Werknutzung berechtigt sind, das urheberrechtlich geschützte Werk sowie die Urheberbezeichnung nur mit der Einwilligung der Urheber*innen verändern dürfen, also etwa Kürzungen, Zusätze, Änderungen des Titels vornehmen dürfen. Ohne Einwilligung sind lediglich Änderungen erlaubt,

die der Urheber dem zur Benutzung des Werkes Berechtigten nach den im redlichen Verkehr geltenden Gewohnheiten und Gebräuchen nicht untersagen kann, namentlich Änderungen, die durch die Art oder den Zweck der erlaubten Werknutzung gefordert werden. (UrhG § 21 (1))

Das Urheberrecht ist als Persönlichkeitsrecht nicht übertragbar, wird aber im Falle des Ablebens der Urheber*innen vererbt (vgl. UrhG § 23). Urheber*innen bzw. Übersetzer*innen können zu Lebzeiten, gemäß Paragraf 24, Werknutzungsrechte oder -bewilligungen gewähren. Mittels einer Werknutzungsbewilligung erlaubt der*die Urheber*in einer bestimmten Person/Institution das urheberrechtlich geschützte Werk auf festgelegte Verwertungsarten zu nutzen. Für den Abschluss von Verlagsverträgen oder Wahrnehmungsverträgen mit Verwertungsgesellschaften werden meist Werknutzungsrechte eingeräumt. Der entsprechende Verlag oder die Verwertungsgesellschaft haben dann, dank der vertraglichen Lizenz, das ausschließliche Recht zur Verwertung (vgl. UrhG § 24). Der „Grundsatz der angemessenen und verhältnismäßigen Vergütung“ (UrhG § 37b) garantiert Urheber*innen, dass sie bei Verwendung des Werkes durch Werknutzungsberechtigte angemessen vergütet werden. Bei literarischen Werken, d. h., auch bei literarischen Übersetzungen, erlischt der Schutz durch das Urheberrecht siebenzig Jahre nach dem Tod der Urheber*innen (UrhG § 60 (1)). Werke von anonymen Autor*innen und unter Pseudonymen verfasste Werke sind siebenzig Jahre ab ihrer Schaffung geschützt. Wird das Werk innerhalb dieses Zeitraums veröffentlicht, gilt das Urheberrecht siebenzig Jahre ab Publikation (vgl. UrhG § 61). Die Urheberrechtsnovelle 2021 setzt in Österreich die EU-Richtlinien 2019/789 und 2019/790 um.

1.2.1.2 Deutschland

Das deutsche Urheberrecht geht auf den Beginn des 19. Jahrhunderts zurück. Das erste Urheberrecht, das verlagsunabhängig war, wurde 1809 vom Großherzogtum Baden (Badisches Landrecht) erlassen. Es schützte Werke von deren Schaffung bis zum Tod der Urheber*innen. Wegbereitend für einen Schutz über die Lebenszeit der Autor*innen hinaus war das 1837 verabschiedete Preußische Urheberrechtsgesetz, bei dem der urheberrechtliche Werkschutz *post mortem auctoris* für weitere dreißig Jahre auf die Erben überging. Das Urheberrechtsgesetz des Norddeutschen Bundes (1870), das ab 1871 im gesamten Deutschen Kaiserreich galt, sah ebenfalls einen urheberrechtlichen Schutz von dreißig Jahren p. m. a. vor. Die Schutzdauer wurde mit dem Gesetz der Schutzfristen im Urheberrecht vom 13. Dezember 1934 auf 50 Jahre ab dem Tod des*r Urhebers*in ausgeweitet (vgl. Sattler 2010:30ff).

Die Inhalte des deutschen Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)² in der aktuellen Fassung decken sich, trotz anderem Wortlaut, in etwa mit

² Langzitat: „Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 25 des Gesetzes vom 23. Juni 2021 (BGBl. I S. 1858) geändert worden ist“

jenen des in Österreich geltenden Rechts. Die „persönliche[n] geistige[n] Schöpfungen“ (§ 2) gelten im deutschen Urheberrechtsgesetz als schützenswert, wenn es sich um Werke „der Literatur, Wissenschaft und Kunst“ (ebd.) handelt; darunter fallen u. a. „Sprachwerke, wie Schriftwerke, Reden, [...] Filmwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden“ sowie „Übersetzungen und andere Bearbeitungen“ (dt. UrhG, § 2-3). Paragraf 13 zur „Anerkennung der Urheberschaft“ legt explizit fest, dass Urheber*innen „das Recht auf Anerkennung [ihrer] Urheberschaft am Werk“ haben und zudem auch festlegen können, ob und welche Bezeichnung als Verweis auf ihre Urheberschaft anzuführen ist. Paragraf 14 zur „Entstehung des Werkes“ verbietet Veränderungen oder mögliche (nachteilige) Abänderungen des Werks, ohne das Einverständnis der Urheber*innen (ähnlich § 21 des österreichischen UrhG). Urheber*innen können anderen Personen Nutzungsrechte einräumen, d. h., das urheberrechtlich geschützte Werk kann mit eventuellen örtlichen, temporalen oder inhaltlichen Einschränkungen, zur festgelegten Nutzungsart von Berechtigten genutzt werden. Urheber*innen können, etwa, Verlagen Nutzungsrechte übertragen (vgl. dt. UrhG § 31).

1.2.2 Österreichischer Künstler-Sozialversicherungsfonds (K-SVF) und deutsche Künstlersozialkasse (KSK)

Selbständige, gemäß Gewerblichem Sozialversicherungsgesetz (GSVG) pflichtversicherte Künstler*innen können in Österreich Zuschüsse zu den Sozialversicherungsbeiträgen beantragen. Als Künstler*innen werden dabei u. a. jene bezeichnet, die in Literatur und Filmkunst „Werke der Kunst“ (K-SVFG § 2) schaffen. Die Voraussetzungen für das Beziehen von Zuschüssen aus dem Künstler-Sozialversicherungsfonds sind im österreichischen Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz (K-SVFG) geregelt (vgl. Bundeskanzleramt 2022). Ein Beitragszuschuss muss mittels Formulars, gemeinsam mit Lebenslauf, Abschlusszertifikat einer künstlerischen Ausbildung, Portfolio und gegebenenfalls Einkommenssteuerbescheiden, beim Künstlersozialversicherungsfonds beantragt werden. Zu den Voraussetzungen zählen, u. a. die Pflichtversicherung bei der Sozialversicherung der Selbständigen (SVS) die Ausübung einer selbständigen, künstlerischen Tätigkeit gemäß § 2 K-SVFG sowie das Einhalten gewisser Einkommensgrenzen (Überschreiten der Mindest- und Unterschreiten der Höchstgrenze). Es wird dann ein Verfahren eingeleitet, bei dem der Antrag angenommen oder abgelehnt wird.

Vergleichbar mit dem österreichischen K-SVFG ist das deutsche Künstlersozialversicherungsgesetz, kurz KSVG. Nach dem KSVG sind „selbstständige Künstler und Publizisten“, die eine „künstlerische oder publizistische Tätigkeit erwerbsmäßig [...] ausüben“ (KSVG), versicherungspflichtig, in Bezug auf Kranken-, Renten- und Pflegeversicherung. Übersetzer*innen

fallen dabei nicht in die Klasse der Künstler³, sondern unter Umständen in die Klasse der Publizist*innen: „wer als Schriftsteller, Journalist oder in ähnlicher Weise publizistisch tätig ist“ (K-SVG). Die Künstlersozialkasse (KSK) ist für die Antragsbearbeitung zuständig und prüft u. a., ob die Voraussetzungen für eine Künstlersozialversicherung – es handelt sich hierbei um eine Pflichtversicherung – gegeben sind. Voraussetzungen für einen positiven Antrag auf die Künstlersozialversicherung sind das Vorliegen einer „selbstständige[n] künstlerische[n]/ publizistische[n] Tätigkeit als Beruf (also zum Zweck des Broterwerbs)“ (KSK 2022:1). Die Tätigkeit muss hauptberuflich ausgeübt werden. Das Einkommen muss 3.900 Euro, bezogen auf das Jahr, überschreiten. Bezugsberechtigte dürfen höchstens eine*n Mitarbeiter*in anstellen. Für die Inanspruchnahme der KSK muss ein Antrag gestellt werden. Nach erfolgreicher Antragsprüfung durch die KSK wird Künstler*innen und Publizist*innen mit Künstlersozialversicherung etwa die etwa Hälfte der Versicherungsbeiträge finanziert (vgl. KSK 2022:1f).

1.2.3 Verwertungsgesellschaften

Basierend auf den bisherigen Ausführungen sind Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen Urheber*innen ihrer Texte. Urheber*innen können Tantiemen für die Nutzung ihrer Werke in öffentlichen Bibliotheken sowie für die Vervielfältigung dieser beziehen. Meldungen und Anträge können bei Verwertungsgesellschaften gestellt werden (vgl. VG WORT 2023a). Zu diesen zählen in Österreich die Literar-Mechana, mit Sitz in Wien, und in Deutschland die VG WORT, mit Sitz in München (vgl. VG WORT 2023a; Literar-Mechana o.J.:1). Für Anträge kommen bei der VG WORT sowohl der Bereich der Sachbücher, Belletristik und Kinderbuchliteratur als auch „alle geschützten Sprachwerke, die im Fernsehen verwendet werden“ (VG WORT 2023b) in Betracht. Übersetzer*innen werden bei der VG WORT explizit genannt, etwa im Literaturbereich: „An der Ausschüttung können als Urheber Autoren, Übersetzer, Herausgeber und Bearbeiter teilnehmen.“ (VG WORT 2023a). Die Tantiemen-Ausschüttung für Untertitel betrifft ausschließlich übersetzte Untertitel (vgl. VG WORT 2022:17). Meldungen können online eingereicht werden, hierfür sind ein Wahrnehmungsvertrag und eine Registrierung notwendig (vgl. Geschäftsleitung & T.O.M.-Team der VG WORT o.J.). In Österreich unterstützt Literar-Mechana ihre Mitglieder darin, Urheberrechte und Vergütungsansprüche an Sprachwerken geltend zu machen. Auch die österreichische Verwertungsgesellschaft nennt dabei explizit Übersetzer*innen als mögliche Bezugsberechtigte (vgl. Literar-Mechana o.J.:1).

³ Gemäß KSVG schaffen Künstler*innen Musik und bildende bzw. darstellende Kunst.

1.2.4 Vergütung

Für vertragliche Vereinbarungen zwischen Verlag und Literaturübersetzer*in gelten in Österreich der sogenannte Mustervertrag und in Deutschland der Normvertrag. Der Mustervertrag wurde am 16. April 2019 zwischen der IG Übersetzerinnen Übersetzer und dem Österreichischen Verlegerverband abgeschlossen und ist seitdem gültig. Der deutsche Normvertrag (in der aktuellen Fassung) wurde von VS in ver.di / VdÜ e.V. und dem Börsenverein des deutschen Buchhandels e.V. / Verleger-Ausschuss unterzeichnet und gilt seit 1. Juni 2019 (vgl. VdÜ o.J.). Beide Verträge⁴ bezeichnen den Vertragsgegenstand und regeln Rechte sowie Pflichten des*r Übersetzenden und des Verlags. Dazu zählen u. a. die Wahrung des Urheberpersönlichkeitsrechts der*s Übersetzenden oder Nutzungsrechte, die dem Verlag gewährt werden. Konkrete Honorarsätze finden sich nicht in den Rahmenvereinbarungen. Diese werden dann durch die Vertragsparteien, gemeinsam mit eventuellen zusätzlichen Leistungen oder Besonderheiten der Übersetzung sowie konkreten Fristen, ergänzt und festgelegt. Üblicherweise werden Übersetzungsleistungen im Bereich des literarischen Übersetzens in Normseiten (oder mittels Pauschalhonorar) verrechnet (vgl. Mustervertrag 2019; Normvertrag 2019). Zudem „erhält [die*der Übersetzende] für alle sonstigen Verwertungsformen und Ausgaben des Werkes eine angemessene Vergütung“ (Mustervertrag 2019: § 5; Normvertrag 2019: § 6). Auch eine Beteiligung der*s Übersetzenden an den vom Verlag erzielten Erlösen wird festgehalten. Vertraglich vereinbart wird die Nennung der*s Übersetzenden „auf der (Innen-)Titelseite“ (Mustervertrag 2019: §12) bzw. der „Haupttitelseite“ (Normvertrag 2019: § 11). Interessant ist, dass Verlage im Rahmen des österreichischen Mustervertrags (§ 12) angewiesen sind, „den Copyright-Vermerk im Sinne des Welturheberrechtsabkommens anzubringen“.

Wie bereits erwähnt, gilt die Normseite als Bezugsgröße für die Verrechnung. Zur Bemessung dieser sollte die gewählte Schrift nicht proportional sowie die Ausrichtung linksbündig sein und es sollte auf die Silbentrennung am Zeilenende verzichtet werden (vgl. VdÜ 2020). Eine Normseite umfasst höchstens 30 Zeilen zu je höchstens 60 Anschlägen, inklusive Leerzeichen. Jede begonnene Zeile wird dabei voll verrechnet. Die Gestaltung in Bezug auf Absätze und Seitenumbrüche richtet sich in der Regel nach dem Original, da Übersetzer*innen einen Text und nicht nur einzelne Zeichen übersetzen. Seiten, die im Ausgangstext nicht vollbeschrieben sind, oder im Original von dem*r Autor*in gesetzte Leerzeilen, erscheinen daher in der

⁴ Die vollständigen Verträge können im Mustervertrag 2019 bzw. Normvertrag 2019 (siehe Bibliografie) eingesehen werden. Der vorliegende Absatz behandelt nur Einzelaspekte der Verträge, die in Bezug auf den Forschungsgegenstand besonders relevant erscheinen.

Übersetzung meist auch als solche und werden als ganze Seite bzw. Zeile verrechnet (vgl. Kroeber o.J.:1). Kroeber (o.J.:2) kritisiert, dass Verlage oft als Berechnungsgrundlage 1.500 Zeichen pro Normseite heranziehen, was meist Honorareinbußen für die Übersetzer*innen bedeutet. Er argumentiert damit, dass Übersetzer*innen den Ausgangstext mit all seinen Elementen übersetzen. Gliederungselemente, wie Absätze und Seiten, und die entstehenden „Leerstellen“ sind „integrale Bestandteile des von uns zu liefernden Übersetzungstextes“ (Kroeber o.J.:2).

Für den österreichischen Muster- und den deutschen Normvertrag gibt u. a. die IG Übersetzerinnen Übersetzer Honorarempfehlungen. Als Bezugsgröße zieht die IG Übersetzerinnen Übersetzer die traditionelle Normseite à 30 Zeilen zu höchstens 60 Anschlägen heran. Die Empfehlung liegt bei 23,00 Euro pro Normseite bzw. 11,50 Euro pro Stunde (netto ohne USt.) bei Belletristik und Sachbüchern bzw. bei 18,50 Euro pro Normseite für Kinder- und Jugendliteratur. Zusätzlich zum Garantiehonorar wird eine Absatzbeteiligung von zumindest einem Prozent vom Nettoladenverkaufspreis ab dem ersten verkauften Exemplar bzw. 2,5 Prozent bei digitaler Verwertung gefordert. Außerdem sollte den Übersetzer*innen bei Lizenzgeschäften ein Fünftel des Autorenanteils des Erlöses zustehen. Bei Untertitelungen liegt die Empfehlung bei 15,00 bis 24,00 Euro à Filmminute (je nach Textlänge) bzw. 0,80 bis 2,00 Euro à Untertitel und 50,00 Euro à Stunde für Korrektur oder Adaptierung bereits bestehender Untertitel. Testläufe können zusätzlich verrechnet werden (zwischen 45,00 und 90,00 Euro, abhängig von der Filmlänge). Je nach individuellen Auftragsbedingungen (etwa großer Recherchebedarf, Sprache etc.) kann das Honorar variieren (vgl. IGÜ 2021:158ff).

Der VdÜ hat mit mehreren Verlagen, darunter u. a. C. Hanser (München), Hanser Berlin, Nagel & Kimche und die Frankfurter Verlagsanstalt (Joachim Unseld), die Gemeinsamen Vergütungsregeln (GVR) ausgehandelt, die am 1. April 2014 in Kraft getreten sind und einen Mindeststandard in der Vergütung von Übersetzer*innen gewährleisten sollen. Die Vereinbarung beruft sich auf den Normvertrag in der jeweils gültigen Fassung und legt weiters eine Grundvergütung fest. Berechnungsgrundlage ist die traditionelle Normseite mit 30 Zeilen zu 60 Anschlägen. Pro Normseite liegt die Grundvergütung (für 2015) bei mindestens 15 Euro, üblicherweise bei 19 Euro bzw. bei über 23 Euro bei „besonders anspruchsvolle[n] Übersetzungen“ (GVR 2014). Comics, Lyrik oder Ähnliches zählen zu den „atypisch aufgebauten Texten“ (ebd.), deren Vergütung je nach Textumfang sowie Aufwand erfolgt. Über die Grundvergütung hinaus sehen die Gemeinsamen Vergütungsregeln eine laufende Beteiligung der Übersetzer*innen am erzielten Absatz vor. Bei gedruckten Verlagsausgaben liegt diese, je nach der Anzahl der verkauften Exemplare, zwischen 0,6 (ab 10.001 Exemplaren) und 1 Prozent (bis zu

5.000 Exemplare) vom Nettoladenpreis. Bei Taschenbuchausgaben, die in Folge erscheinen, liegt der Prozentsatz zwischen 0,3 (ab 10.001 Exemplaren) und 0,5 Prozent (bis zu 5.000 Exemplare). Auch bei verlagseigenen digitalen Ausgaben und Hörbuchausgaben sowie Lizenz-erlösen steht Übersetzer*innen eine finanzielle Beteiligung zu (vgl. GVR 2014). Der deutsche Bundesgerichtshof hat über Mindestvorgaben für eine angemessene Erfolgsbeteiligung ent-schieden. Ab 5.001 verkauften Übersetzungsexemplaren stehen Übersetzer*innen 0,8% des Nettoladenverkaufspreises bei Hardcover- bzw. 0,4% bei Taschenbuchauflagen (Erstausgabe) zu (vgl. Urteil des I. Zivilsenats vom 20.1.2011 - I ZR 19/09).

1.3 Einblicke in die Übersetzer*innen- und Untertitler*innen-Realität

Einen Einblick in die Übersetzer*innen- und Untertitler*innen-Realität bietet eine unlängst ver-öffentlichte Umfrage des Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires (CEATL). Der Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires⁵ engagiert sich seit seiner Gründung 1993 als Europäischer Dachverband der Europäischen Literaturüberset-zerverbände für mehr Austausch sowie für die Verbesserung des Status und der beruflichen Situation der Übersetzer*innen (vgl. CEATL 2023a). Ziel der Authors' Rights Working Group im CEATL ist es, die Arbeitsbedingungen von Literaturübersetzer*innen rechtlich zu optimie-ren (vgl. CEATL 2023b). Die Gruppe vertritt die Interessen von literarischen und audiovisuel-len Übersetzer*innen in Europa, u. a. durch EU-Lobbying (vgl. CEATL 2023a). Im Mai bzw. Juni 2022 publizierte der CEATL die Ergebnisse einer im Zeitraum von Mai bis Juni 2021 durchgeführten Umfrage zur rechtlichen Situation von Literaturübersetzer*innen in Europa. Befragt wurden die CEATL-Mitgliedsorganisationen in 27 Ländern, stellvertretend für deren über 10.000 Mitglieder. Die Befragung gliederte sich in drei Teile, von denen der erste sich mit den rechtlichen Aspekten beschäftigte (vgl. CEATL 2022:2f). Im Fokus standen die „rechtli-chen Rahmenbedingungen“ (VdÜ 2022b), aber auch „Umfang und [...] Dauer der Abtretung von Nutzungsrechten“ (ebd.), die „Einhaltung des Urheberpersönlichkeitsrechts von Überset-zer:innen“ (ebd.) und nicht zuletzt finanzielle Aspekte, wie die „Vergütung und [...] Transpa-renz der Abrechnungen.“ (VdÜ 2022b) Es ist nicht im Sinne der vorliegenden Arbeit eine voll-ständige Beschreibung der Umfrageergebnisse⁶ darzulegen, es werden daher nur jene ange-führt, die in erster Linie im deutschsprachigen Raum im Zusammenhang mit dem Forschungs-interesse von Bedeutung scheinen. Besonders relevant erscheint dabei die Erkenntnis, dass „in

⁵ 35 Verbände aus 30 Ländern sind aktuell (Stand: 10.06.2023) Mitglieder des Europäischen Dachverbandes (vgl. CEATL 2023a).

⁶ Die vollständigen Ergebnisse der CEATL-Umfrage sind unter <https://www.ceatl.eu/publication-of-ceatls-legal-survey-results-mapping-the-legal-situation-of-literary-translators-in-europe> (Stand: 19.07.2022) abrufbar.

accordance with the Berne convention, European literary translators are recognized as authors, and they enjoy moral rights (paternity, integrity of the work)“ (CEATL 2022:33). In allen befragten Staaten werden die Namen der Übersetzer*innen meist auf der Titelseite des entsprechenden Buches angeführt. Aus dem Bericht geht jedoch auch hervor, dass Literaturübersetzer*innen in 16 europäischen Staaten, darunter auch Österreich, selbst bei Bestsellern, keine Tantiemen erhalten (vgl. CEATL 2022:26). Übersetzer*innen bekommen in Deutschland und in der Schweiz meist ab einer bestimmten Anzahl an verkauften Exemplaren Tantiemen. Allerdings hat die Umfrage auch ergeben, dass, im Gegensatz zu anderen 14 europäischen Staaten⁷, Übersetzer*innen bei einer Weiterverwendung bzw. -verarbeitung ihrer Texte, etwa als Taschenbuch, E-Book oder Hörbuch, im gesamten deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich, Schweiz) meist eine zusätzliche Vergütung erhalten (vgl. CEATL 2022:21ff). Aus der Umfrage geht außerdem hervor, dass die einzelnen Übersetzer*innen gerne eine aktive Rolle, etwa bei der Revision des übersetzten Textes, spielen. In allen deutschsprachigen Staaten erfolgt die redaktionelle Bearbeitung bzw. das Lektorat des übersetzten Textes in der Regel im Einklang mit dem Urheberrecht der Übersetzer*innen und die Übersetzer*innen dürfen vor der Publikation den übersetzten Text genehmigen (vgl. CEATL 2022:18).

Genauere Ergebnisse zu Honoraren, Verlagsverträgen und Absatz- bzw. Lizenzbeteiligungen liefert die im September 2021 publizierte Umfrage des Verbands deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke. Die „Honorarumfrage Buch“⁸ wurde unter den VdÜ-Mitgliedern durchgeführt. Der Frauenanteil lag bei 84%, 13% der Befragten waren Männer. Die Umfrage bezieht sich auf 1.126 Verträge aus 2019 sowie 2020 und hat u. a. ergeben, dass das Durchschnittshonorar bei 18,73 Euro pro Normseite liegt. Dieser Wert aus 2020 ist um einen Cent höher als 2019. Dennoch zeichnet sich, bezogen auf die letzten zwanzig Jahre, anstelle einer finanziellen Verbesserung, eine rückläufige Einkommensentwicklung (unter Beachtung der Inflation) ab, bei der sich die Kaufkraft im Vergleich zu 2001 um 16% verschlechtert hat (vgl. VdÜ 2021).

Nur knappe 10% der Verlagsverträge entsprechen den Gemeinsamen Vergütungsregeln. Das darin festgelegte Ziel von 19 Euro pro Normseite wird im Mittel nicht erreicht. Mit einem

⁷ Konkret handelt es sich hierbei um Bulgarien, Dänemark, Finnland, Italien, Kroatien, Mazedonien, Polen, Portugal, Rumänien, Serbien, die Slowakei, Slowenien, die Tschechische Republik und Ungarn (vgl. CEATL 2022:28).

⁸ Abrufbar unter: https://literaturuebersetzer.de/site/assets/files/1323/honorarumfrage_2019-2020_final.pdf (Stand: 23.09.2023).

Durchschnittsseitenhonorar von 21,58 Euro entsprechen nur 112 Verträge (fast 10% der Verträge) den GVR. Es lassen sich auch Unterschiede zwischen den Geschlechtern feststellen: Das Honorar der Männer liegt im Mittel, mit 19,99 Euro à Normseite, über dem Honorar für Frauen, das 18,45 Euro beträgt. Diese Werte werden allerdings stark vom hohen Frauenanteil (95%) im Bereich Kinder- und Jugendbuch beeinflusst, in dem die Übersetzungsarbeit tendenziell um 2 Euro pro Normseite weniger honoriert wird. Es gibt auch Honorarunterschiede in Bezug auf die (Ausgangs-)Sprachen. Die meisten Verträge, in dieser Statistik, wurden für die Sprachen Englisch (635) und Französisch (143) abgeschlossen. Die absolute Vertragsanzahl für Spanisch, Italienisch, Japanisch, Niederländisch, Schwedisch, Russisch und Norwegisch liegt jeweils zwischen 17 und 39. Mit einem Seitenhonorar von durchschnittlich 22,71 Euro pro Normseite liegt Russisch an der Spitze, gefolgt von Norwegisch (20,68 Euro⁹), Französisch (20,35 Euro) und Italienisch (20,12 Euro). Verträge mit Englisch haben vergleichsweise niedrige Honorare von durchschnittlich 17,94 Euro à Normseite, wobei die Spanne sehr breit ist und Honorare in Wert von 5 bis zu 75 Euro einschließt. In der Umfrage wurden auch Pauschalverträge erfasst, wobei der Großteil dieser für Kinder-, Jugend- und Bilderbücher abgeschlossen wurde. Etwa ein Viertel der Pauschalverträge betreffen Werke der Belletristik, ein weiteres Viertel Sachbücher. Ausgehend von den Pauschalen liegen im Belletristik-Bereich die Normseitenhonorare umgerechnet zwischen 8 und 37 Euro, mit deutlicher Tendenz zu einer niedrigen Vergütung zwischen 8 und 15,50 Euro. Wie im Umfragebericht angemerkt, werden Pauschalen von Auftraggeber*innen (Verlagen) oft genutzt, um besonders niedrige Seitenhonorare zu verschleiern. Es gibt jedoch auch Fälle, etwa bei Bilderbüchern oder äußerst herausfordernden Texten, bei denen Pauschalhonorare auch zu einer angemessenen Vergütung beitragen. Zuschläge werden üblicherweise nicht vertraglich festgehalten: In weniger als 10% der Fälle wurden Recherchezuschläge, in etwa 1,5% der Fälle wurden Eilzuschläge vertraglich vereinbart.

Die vom deutschen Bundesgerichtshof festgelegten Mindestsätze (siehe Kapitel 1.2.4) zur Absatzbeteiligung werden bei Erstausgaben (Hardcover) in 455 von 1.126 Verträgen (41%) unterschritten, auch bei Taschenbuch-Zweitverwertungen sieht die Situation nicht besser aus. Die Zahlen sind insgesamt besorgniserregend: Etwas über 19.300 Euro (ca. 1.600 Euro netto pro Monat) nehmen Literaturübersetzer*innen durchschnittlich im Jahr als Gewinn ein. Ihr Einkommen liegt somit deutlich unter dem Durchschnittseinkommen von 2.160 Euro netto¹⁰ in

⁹ Die folgenden Honorarangaben in Klammern gelten jeweils à Normseite.

¹⁰ Diese Zahl bezieht sich auf das Jahr 2021, vgl. Rudnicka (2022).

Deutschland. Die niedrigen Seitenhonorare bewirken, dass Literaturübersetzer*innen im höheren Alter als armutsgefährdet gelten (vgl. VdÜ 2021). Durch Honorarempfehlungen und das Aufzeigen der aktuellen Situation der Berufsgruppen setzt sich u. a. auch die IG Übersetzerinnen Übersetzer für eine faire Entlohnung ein (vgl. Malich 2022:15ff).

Während Honorare und Tantiemen oft auch Verhandlungssache sind, gibt es in Bezug auf den österreichischen Künstler-Sozialversicherungsfonds bzw. die deutsche Künstlersozialkasse bestimmte Voraussetzungen, die erfüllt werden müssen, um als Künstler*in zu gelten. Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen müssen für Zuschüsse zur Sozialversicherung sowohl in Österreich als auch in Deutschland zunächst bei den zuständigen Stellen, etwa dem österreichischen KSVF bzw. der deutschen KSK, ansuchen, um dann nach entsprechendem Prüfverfahren eventuell von diesen als Künstler*innen anerkannt zu werden. In der Realität sind viele Übersetzer*innen aufgrund von Zweitberufen jedoch nicht bezugsberechtigt (vgl. Malich 2022:15ff).

Nicht nur in finanzieller, sondern auch in künstlerischer Hinsicht ist es nicht immer einfach als Übersetzer*in, Anerkennung zu gewinnen. Übersetzer*innen und Untertitler*innen haben als Urheber*innen zwar das Recht auf die Namensnennung, diese fehlt jedoch im Fernsehen, auf DVDs und bei anderen audiovisuellen Veröffentlichungen leider oft (vgl. Struppler 2022:178; Püschel 2015:128; Künzli 2017:53). Ein Verzicht auf die Urheber*innennennung ist nicht immer freiwillig und kann verschiedene negative Folgen für Übersetzer*innen haben, etwa Schwierigkeiten beim Beleg der Urheberrechte (vgl. Struppler 2022:178). Künzli (2017:49) sieht die oftmals fehlende Namensnennung der Untertitler*innen als Zeichen der mangelnden Anerkennung ihrer Arbeit. Bis auf die Tantiemen durch Verwertungsgesellschaften werden Zweitverwertungen von Untertiteln in der Realität oft nicht weiter vergütet, etwa beim Verkauf von Kino-Untertiteln an DVD-Unternehmen. Der*die Untertitler*in erfährt i. d. R. nichts von dem Weiterverkauf und wird somit finanziell nicht honoriert (vgl. Püschel 2015:127). Im Bereich der audiovisuellen Übersetzung gibt es laut Püschel (2015:128) noch „viel zu tun, um dem Beruf die nötige finanzielle und künstlerische Anerkennung zu verschaffen“.

Finanzielle Fairness und Anerkennung als Ziele stehen im Mittelpunkt verschiedener Projekte und Förderungen sowohl in Österreich als auch in Deutschland. 2022, etwa, initiierte das österreichische Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (BMKÖS) die Fokusgruppe Fair Pay zur Förderung von Fairness in den Bereichen Kunst und

Kultur. Im Zuge dieses Projekts werden etwa Verlagsförderungen an Übersetzer*innenfreundliche Verträge gebunden. Auf diese Weise sollen bessere Arbeitsbedingungen und eine gerechte Entlohnung für Künstler*innen gefördert werden. Das BMKÖS bietet weitere Förderungen und Stipendien, etwa Reisezuschüsse oder Prämien zur Krönung besonders stimmiger Übersetzungen (vgl. Malich 2022:15ff). Die Republik Österreich verleiht jährlich die Österreichischen Staatspreise für literarische Übersetzung, für die „Übersetzung von österreichischer Literatur in eine Fremdsprache“ und für die „Übersetzung fremdsprachiger Literatur ins Deutsche“ (BMKÖS 2022). Die Stadt Wien schreibt jährlich für Jungübersetzer*innen einen Übersetzer*innenpreis zu einem bestimmten Thema aus (vgl. Literaturhaus Wien 2023). Außerdem können bei der Stadt Wien ein Arbeits- und Reisestipendium beantragt werden. Auch in Deutschland gibt es zahlreiche Preise, mit denen Übersetzer*innen und/oder ihre Leistungen geehrt werden, etwa den deutsch-italienischen Übersetzerpreis, bei dem die „Übersetzung als eigenständiges Kunstwerk“ (Bundesregierung 2018) gilt. Alle zwei Jahre gebühren Literaturübersetzer*innen dabei folgende Preise: Preis für die beste Übersetzung, für das Lebenswerk sowie für die*den beste*n Nachwuchskünstler*in (vgl. LCB 2023). An dieser Stelle sei auch der Preis der Leipziger Buchmesse genannt. Verliehen wird er für Werke der Gegenwartsliteratur (Neuerscheinungen) in den Bereichen Belletristik, Sachbuch bzw. Essayistik sowie Übersetzung (vgl. Redaktion Preis der Leipziger Buchmesse 2023). Dies nur ein paar wenige Beispiele der österreichischen und deutschen Initiativen und Preise zur Förderung der Anerkennung von Übersetzer*innen.

1.4 Kreativität

Das vorliegende Kapitel versucht einen möglichen Weg im Irrgarten der Kreativitätsdefinitionen aufzuzeigen. Insofern gibt es einen kleinen Einblick in die Kreativitätsforschung und deren Anfänge, bietet einen Überblick über die unterschiedlichen Definitionsansätze und führt schrittweise zum Kreativitätsbegriff in der Translationswissenschaft. Inwiefern kann das literarische und mediale Übersetzen als kreativ betrachtet werden? Diese Frage wird insbesondere im letzten Unterkapitel behandelt, das zentral für die vorliegende Arbeit ist. Nach Anführen der Kreativitätsdefinitionen aus Nachschlagewerken wird der Beginn der Kreativitätsforschung angeschnitten – hierbei sind vor allem die Publikationen von Guilford (1950, 1966) von Relevanz. Für den Kreativitätsbegriff in der Translationswissenschaft werden insbesondere Kußmaul (2007), Bayer-Hohenwarter (2012) und Stolze (2017) herangezogen.

1.4.1 Begriffsdefinitionen von Kreativität und Einblick in die Kreativitätsforschung

Kreative Handlungen begleiten die Menschheitsgeschichte. Man denke hierbei an die Domestikation von Tieren in der Steinzeit oder die Erfindung des Alphabets. Dennoch wurden beispielsweise die Erschaffer mittelalterlicher Bauten kaum als „kreativ“ bezeichnet. Das, was sie schufen, galt als der Ausdruck Gottes, die Personen dahinter waren nur das Werkzeug dafür. Erst ab der Renaissance tritt der Mensch und sein Genie ins Zentrum des Verständnisses, doch auch dieses Schaffen wurde noch nicht als „kreativ“ bezeichnet (vgl. Glăveanu & Kaufman 2019:9ff). Das Konzept der Kreativität des Individuums, wie wir es heute kennen, ist ein Kind unserer Zeit. Glăveanu & Kaufman (2019) beschäftigen sich mit der Geschichte der Kreativität und deren Vorläufern, wobei es nicht eine einzige, sondern viele Geschichten und Perspektiven gibt, deren vollständige Erfassung unmöglich ist. Was man unter Kreativität versteht, muss immer auch im Lichte der Zeit betrachtet werden (vgl. Glăveanu & Kaufman 2019:9f).

Aufgrund der Komplexität des Phänomens der Kreativität erweist sich die Begriffsdefinition als schwierig (vgl. Gerr 2015:8). In der Forschung können unterschiedliche Schwerpunkte gelegt werden, wodurch es zu einer Unterscheidung zwischen system-, prozess- und produktorientierten Ansätzen kommt (vgl. Serve 1994:36). Während die letzten beiden Ansätze in unserer Disziplin auf den Übersetzungsprozess bzw. das Produkt, nämlich die Übersetzung, fokussieren, versucht eine systemorientierte Betrachtungsweise verschiedene Faktoren und deren Wechselwirkungen zu untersuchen. Übersetzungen entstehen dabei in einem System oder Bedingungsgefüge, dessen Akteure, etwa Auftraggeber*innen oder Verlage, auch Einfluss auf die Kreativität haben (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:11ff). Auch ein Fokus auf Persönlichkeitstheorien findet sich in der Kreativitätsforschung bzw. in anderen Disziplinen, wie der Psychoanalyse oder Psychologie (vgl. Funke 2001:80). Man denke hierbei an Freuds Beitrag „Der Dichter und das Phantasieren“ (1907/08), Maslows „Creativity in self-actualizing people“ (1959) oder Rogers‘ „Toward a theory of creativity“ (1959), um nur ein paar zu nennen. In den letzten Jahrzehnten ist die Untersuchung der Kreativität aus neurowissenschaftlicher Perspektive zunehmend in das Forschungsinteresse gerückt (vgl. Feist 2019:355). Einen Überblick hierzu bietet etwa Vartanian (2019).

Der Begriff „Kreativität“ bzw. „kreieren“ geht auf das lateinische Verb *creāre* bzw. das aus dem Lateinischen entlehnte französische *créer* zurück (vgl. Pfeifer 1993). Ursprünglich verstand man unter *create* „(er)schaffen, (er)zeugen, (er)wählen“ (Pfeifer 1993), lange Zeit wurde der Begriff nur für von Gott Geschaffenes verwendet (vgl. Glăveanu & Kaufman 2019:10). In seiner jüngeren Bedeutung, übernommen aus dem Französischen, kommt es zu einer leichten

semantischen Verschiebung zu „(er)schaffen, erfinden“ (Pfeifer 1993). Im 19. und 20. Jahrhundert findet der Begriff im Zusammenhang mit der französischen Haute Couture Gebrauch, u. a. wenn es darum geht, neue Kleidungsstücke zu entwerfen (vgl. Pfeifer 1993). Die enge Beziehung zur französischen Mode findet sich auch im Produkt, der Kreation, wieder. Der *Duden online* (Dudenredaktion o.J.a) etwa führt in diesem Zusammenhang noch vor der Bedeutung als „(künstlerische) Schöpfung“ oder dem „Kreieren, Erschaffen“ die „Modeschöpfung, [das] Modell“ an. Das Adjektiv „kreativ“ in der Bedeutung „schöpferisch“ (Pfeifer 1993) scheint im 19. Jahrhundert aus dem Englischen übernommen worden zu sein. Im *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik* (Stangl 2011) wird Kreativität als die „Fähigkeit zu originellen (=nicht häufigen), produktiven (=schöpferischen) und nützlichen (=zweckdienlichen) Leistungen“ verstanden.

Die Kreativität wird sowohl im *Duden* als auch im *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen* als „schöpferische Kraft“ (Dudenredaktion ²³2004:575; Pfeifer 1993) definiert. Die *Brockhaus Enzyklopädie Online* (o.J.a) bietet eine umfassende Definition und spricht von einem „schöpferische[n] Vermögen, das sich im menschlichen Handeln oder Denken realisiert“ und sich „durch Neuartigkeit oder Originalität“ (ebd.) auszeichnet. Anders als bei den vorherigen Begriffserklärungen wird bei dieser ein Ziel, nämlich das Lösen eines gewissen Problems, angeführt, das im Falle von „künstlerische[n] Produktionen“ die „Kommunikationsabsicht des Künstlers“¹¹ (ebd.) ist.

Interessant ist die sprachwissenschaftliche Definition von Kreativität, die der *Duden online* (Dudenredaktion o.J.b) wie folgt anführt: „mit der sprachlichen Kompetenz verbundene Fähigkeit, neue, nie gehörte Sätze zu bilden und zu verstehen“. Dieses Begriffsverständnis entspricht jenem von Chomsky und stimmt mit der Begriffserklärung aus *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics* (Matthews ³2014) überein, als „ability of speakers to produce and understand sentences they have not heard before“. So unterschiedlich die einzelnen Definitionen je nach Blickwinkel auch sein mögen, der Neuheitsaspekt scheint ein wesentliches Kennzeichen von Kreativität zu sein (vgl. Gerr ²2015:9).

Als Wegbereiter für die moderne Kreativitätsforschung gilt der amerikanische Psychologe Guilford, der verschiedene Publikationen, etwa „Creativity“ (1950) oder „Measurement and creativity“ (1966), verfasste, in denen er versucht, das Phänomen der Kreativität begrifflich zu erfassen und empirisch messbar zu machen. Kreative Personen verfügen über Kreativität,

¹¹ bzw. der Künstler*in

deren „[c]reative abilities determine whether the individual has the power to exhibit creative behaviour to a noteworthy degree.” (Guilford 1950:444) Er legt den Fokus u. a. auch auf die Persönlichkeit und deren kreative Züge und kommt weiters zu dem Schluss, dass Kreativität nicht anhand von Intelligenz oder IQ gemessen werden kann (vgl. Guilford 1950:454). Er definiert neun Kreativitätsdimensionen. Bei der (1) *sensitivity to problems* geht es um die Problemsensibilität bzw. die Wahrnehmung von Schwierigkeiten, während sich die (2) *fluency* auf eine erhöhte Ideenproduktion bezieht. Mit (3) *novelty* wird auf Originalität verwiesen, mithilfe dieser auch der eigene Selbstwert erhöht werden kann. Mithilfe der (4) *flexibility of mind* können viele verschiedene Problemlösestrategien gefunden werden. Die (5) *synthesizing ability* ermöglicht es den größeren Kontext einzuordnen. Die (6) *analyzing ability* verhilft zu logischen und analytischen Überlegungen. Die bestehenden Wissensbestände auf neue Kontexte und Situationen anzuwenden, ist die (7) *redefining ability*. Die (8) *complexity of conceptual structure*, d. h., die Komplexitätsbewältigung, ist die Fähigkeit, mehrere Facetten eines Problems bzw. einer Situation zu bearbeiten, ohne etwas aus dem Blick zu verlieren. Die letzte Kreativitätsdimension ist die (9) *evaluation*, bei der die Lösung evaluiert bzw. auf deren Brauchbarkeit bewertet werden (vgl. Guilford 1950:451ff).

Dank Guilford fällt in der Kreativitätsforschung häufig der Begriff des sogenannten divergenten Denkens¹², das durch Offenheit, fehlende Systematik und Experimentierfreude geprägt ist (vgl. Stangl 2022). Divergentes Denken oder „divergent-production“, wie es Guilford (1966:188) bezeichnet, bedeutet, in verschiedene Richtungen zu denken und verschiedene Möglichkeiten zuzulassen (vgl. Runco & Acar 2019:224f). De Bono (2014) nennt diese Art des Denkens „laterales Denken“¹³, eine unkonventionelle, durch wenig Logik geprägte Denkweise, die dabei verhilft, Dinge aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Seine Definition als „low-probability thinking“ (De Bono 2014), das sich als äußerst effektiv herausstellen kann, um etwa neue Ideen zu generieren, ähnelt jener von Guilford sehr (vgl. De Bono 2014). Der präfrontale Cortex (vorderste Teil des Frontallappens des Gehirns) scheint beim divergenten bzw. lateralen Denken – und auch allgemein im Kreativitäts- und Problemlöseprozess – maßgeblich beteiligt zu sein (vgl. Runco & Acar 2019:228; Spektrum Akademischer Verlag 2000). Divergentes Denken kann, muss aber nicht, im Kreativitätsprozess involviert sein und ist Kreativität somit nicht gleichzusetzen (vgl. Runco & Acar 2019:224f). Im Gegensatz dazu steht das konvergente

¹² Das Gegenstück wäre das konvergente Denken.

¹³ Das Gegenstück wäre das vertikale Denken, das Guilfords konvergentem Denken entspricht.

Denken, bei dem der Denkspielraum geringer ist und das sich auf eine oder wenige Lösungsmöglichkeiten konzentriert. Diese Art des Denkens ist beispielsweise bei Aufgaben mit einer einzigen möglichen Lösung gefragt (vgl. Runco & Acar 2019:224f).

Kognitionswissenschaftlich sind divergentes und konvergentes Denken nicht so eindeutig voneinander trennbar. Oftmals geht dem divergenten Denken ein konvergentes Denken voraus (vgl. Runco & Acar 2019:226). Mit den beiden Denkformen und verschiedenen Tests zur Messung von divergentem Denken, aber auch der Neurowissenschaft dahinter, haben sich u. a. Runco & Acar (2019) beschäftigt. Sie kommen zu dem Schluss, dass solche Tests durchaus zuverlässig sein können, sie bilden jedoch nur Schätzungen in Bezug auf das kreative Denkpotenzial ab. Divergentes Denken könnte somit als Maß für die Ideenfindung, die kreatives Denken fördert, gesehen werden (vgl. Runco & Acar 2019:244). Eine eingehende Betrachtung der Ergebnisse und Forschung zum divergenten Denken würde in der vorliegenden Arbeit über den Forschungsgegenstand hinausgehen. Interessant ist dennoch die wissenschaftliche Erkenntnis, die aus den Messungen hervorgeht, nämlich, dass sich eine spielerisch-lockere und entspannte Umgebung (im Gegensatz zu einer prüfungsähnlichen Situation) positiv auf divergentes Denken auswirkt. Das hängt mit der Stimmung zusammen: Eine gute Stimmung kann divergentes Denken fördern (vgl. Runco & Acar 2019:226).

Die Kreativitätstheorien sind vielfältig. Eine einzige Theorie wird Kreativität niemals vollständig, sondern nur Facetten davon erfassen können. Ein grundlegendes Modell zur Erklärung der Funktionsweise von Kreativität ist das 4-P-Modell – *Person, Product, Process, Press* – von Rhodes (1961). Mit der Person (*person*) ist die kreative Persönlichkeit gemeint, d. h., wer ist kreativ? Das zweite P untersucht, was als kreative Schaffung betrachtet wird. Mit dem Fokus auf dem Prozess (*process*) will man herausfinden, wie kreatives Schaffen abläuft. *Press* bezieht sich auf das Umfeld und dessen Einfluss auf die Kreativität. Die einzelnen Bestandteile des Modells spiegeln in gewisser Weise die verschiedenen Schwerpunkte der Kreativitätsansätze wider. Glăveanu (2013) überarbeitet das Modell und stellt anstelle der vier P fünf A: Akteure (*actors*), Publikum/Zielgruppe (*audiences*), Handlungen (*actions*), Artefakte (*artifacts*) sowie Angebotscharakter (*affordances*). Die 4 P sind in diesem Modell in anderer Form weiterhin enthalten, hinzu kommt die Betrachtung sowohl materieller als auch sozialer Faktoren, etwa die Beziehung zwischen Akteuren und Publikum oder den Gebrauch bzw. Nutzen vom materiellen sowie soziokulturellen Angebot beim kreativen Handeln.

Die 4-C-Theorie – das C steht hierbei für Kreativität – betrachtet weiters den Wert der Kreativität im Leben der Individuen, von *mini-c* bis *Big-C*. Bei *mini-c* hat die neue Idee für das Individuum eine persönliche Bedeutung. *Little-c* bezieht sich auf eine Kreativität im Alltag, die auch von anderen als solche wahrgenommen wird. Wird die kreative Person als professionelle Expertin betrachtet, so ist sie ein *Pro-c*. Sind die kreativen Einfälle so bedeutend, dass sie als kreatives Erbe Jahre nach dem Tod der*s Kreativen weiterwirken, erreicht man das Kreativitätslevel *Big-C* (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:27ff). Kreative Metakognition kann dabei helfen, von *mini-c* zu *Pro-C* zu gelangen. Die eigenen kreativen Stärken und Schwächen zu kennen sowie den besten Zeitpunkt für die Weitergabe kreativer Ideen auszuwählen, sind metakognitive Fähigkeiten (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:37). Das kreative Vermögen ist nicht statisch, sondern dynamisch und kann daher, u. a. je nach Bedürfnis und Anwendungszweck, im Laufe des Lebens ab- bzw. zunehmen (vgl. Hui et al. 2019:69). Hui et al. (2019) beschäftigen sich eingehend mit der Entwicklung von Kreativität im Leben.

In der Kreativitätsforschung wird u. a. mit sogenannten Komponentenmodelle versucht, die unterschiedlichen Faktoren und Voraussetzungen für Kreativität abzubilden (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:30). Eines davon ist die *Componential Theory of Creativity* von Amabile (2012), die ursprünglich drei individuumbezogene Faktoren definiert, die für individuelle Kreativität von Relevanz sind: (1) Fachwissen und fachliche Fähigkeiten, (2) kreativitätsrelevante (Denk-)Prozesse, dazu zählt etwa die Risikobereitschaft, sowie (3) intrinsische Motivation. Der vierte Faktor ist das soziale Umfeld (vgl. Amabile 2012:[2]; Kaufman & Glăveanu 2019:30). Im revidierten Modell betrachten Amabile & Pratt (2016) zudem die synergistische Wirkung von extrinsischer Motivation, die auch mit der eigenen Einstellung zur Arbeit im Zusammenhang steht. Welche Bedeutung hat die Aktivität bzw. Arbeit für das Individuum? Sieht es den Beruf als Berufung, Leidenschaft oder Notwendigkeit? Auch Emotionen sind ein bedeutsamer Einflussfaktor in Bezug auf die Motivation und in weiterer Folge auf die Kreativität (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:30). Der Motivation kommt in der Kreativitätsforschung prinzipiell ein so besonderer Stellenwert zu, dass sich einige Forscher*innen spezifisch mit dieser beschäftigen. Forgeard & Mecklenburg (2013) entwickeln etwa das *Reciprocal Model of the Creative Process*, in dem folgende Arten der Motivation unterschieden werden: „Growth, Gain, Guidance, and Giving“ (Forgeard & Mecklenburg 2013:258). Dem Modell liegt die grundsätzliche Unterscheidung zwischen intrinsischer und extrinsischer Motivation zugrunde. Während die extrinsische Motivation auf äußere Vorteile abzielt, kommt die intrinsische Motivation vom

Individuum selbst. Intrinsisch motivierte Aktivitäten, die man für sich selbst der Tätigkeit willen macht, können die persönliche Entwicklung fördern. Nicht umsonst wird diese Art der Motivation als *growth* bezeichnet. Die zweite Motivationsart *gain* ist ebenfalls selbstorientiert, allerdings ist sie extrinsisch motiviert. Das Individuum sucht beispielsweise durch die kreative Tätigkeit oder deren Ergebnis Anerkennung oder erlangt dadurch Vorteile, etwa eine finanzielle Vergütung. Bei *guidance* ist die Motivation intrinsisch. Der Nutzen des kreativen Prozesses kommt jemandem anderen zugute, etwa beim Unterrichten. Zuletzt kann die Motivation auf ein äußeres Ziel oder Endprodukt (extrinsisch) und auf andere ausgerichtet sein. Das ist bei *giving* der Fall. Die im Kreativitätsprozess involvierte Person hilft beispielsweise anderen, Probleme zu lösen. Eine klare Trennung zwischen intrinsischer und extrinsischer bzw. zwischen selbst- und fremdorientierter Motivation ist oft nicht möglich (vgl. Forgeard & Mecklenburg 2013:258). Auch in anderen Modellen, etwa dem Matrix-Modell von Unsworth (2001), bildet die Motivation eine wichtige Komponente bei der Erforschung der Kreativität (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:32). Im Zusammenhang mit Kreativität und Motivation fällt oft der Begriff *flow*, der ursprünglich von Csikszentmihalyi (1990) gegen Ende des 20. Jahrhunderts geprägt wurde. Darunter versteht man die intensive Beschäftigung mit etwas, das man gerne macht, das aber gleichzeitig auch eine kleine Herausforderung darstellt. Im Flow ist man, wenn man in der Beschäftigung aufgeht, völlig darin eintaucht und einen dabei ein angenehmes Gefühl erfüllt. Ein Flow-Erlebnis ist meist intrinsisch motiviert (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:31f). Flows können das Selbstkonzept stärken (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:26).

Sternberg & Lubart (1995) vergleichen kreative Menschen in der Investment-Theorie mit Investoren, die billig ein- und teuer verkaufen. Nicht die finanzielle Dimension, sondern die der Ideen ist bei Kreativen relevant. Kreative erkennen nicht nur gute Einfälle, sondern können deren Bedeutung auch vermitteln und widersetzen sich dabei der Meinung der Menge. Die Motivation, die Intelligenz, das Wissen, die Persönlichkeit, die Art zu denken und die Umwelt sind wesentliche Komponenten dieses Modells (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:30). Sternberg (2017:290f) stellt noch ein weiteres Modell vor, das er als zukunftsweisend betrachtet: Bei der *Triangular Theory of Creativity* trotzen Kreative sich selbst, der Menge sowie dem Zeitgeist. Es handelt sich dabei um drei verschiedene Arten des In-Frage-Stellens, die nicht immer eindeutig voneinander trennbar sind. Sich selbst und die eigenen Gedanken in Frage zu stellen, ist wohl eine schwierige, aber wesentliche Aufgabe, um von üblichen Mustern abzusehen und neue (Gedanken-)Wege einzuschlagen. Die Ideen weichen dabei oft vom Geschmack der Masse ab

und durch sie werden bestehende Strukturen hinterfragt. Zuletzt kann auch der Zeitgeist herausgefordert werden. Damit sind all die Vorannahmen gemeint, die oft unbewusst in uns schlummern, kulturell bedingt sind und die unser Verständnis der Welt prägen, d. h., beispielsweise was wir unter Kunst, Literatur etc. verstehen (vgl. Sternberg 2017:290f).

Runco & Acar (2019:226) geben u. a. einen groben Einblick in Persönlichkeitsansätze in der Kreativitätsforschung (etwa Rhodes 1961; McCrae 1987, Runco 2007; Walker & Jackson 2014) aus denen letztlich hervorgeht, dass divergentes Denken und Kreativität mit bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen, etwa der Offenheit gegenüber neuen Erfahrungen und der Flexibilität, im Zusammenhang stehen (vgl. Runco & Acar 2019:229). Außerdem werden kreative Persönlichkeiten mit Eigenschaften, wie Fantasiereichtum und Extraversion, aber auch Angst und Sensibilität, assoziiert. Die Grenzen zwischen Überzeugungen, Konzepten, Emotionen, Wahrnehmungen und Erfahrungen sind bei offenen Personen flexibler. Untersuchungen haben ebenfalls gezeigt, dass besonders offene Menschen vermehrt kreativen Hobbys nachgehen und kreative Aufgaben erfolgreicher lösen (vgl. Chen et al. 2023:2). In Übereinstimmung mit dieser Erkenntnis behauptet auch Feist (2019:354), dass die Offenheit für neue Erfahrungen die Wahrscheinlichkeit für innovativere Ideen erhöht. Kreative Personen tendieren dazu, neue, überraschende sowie überzeugende Ideen zu entwickeln und Probleme auf kreative Weise zu lösen (vgl. Sternberg 2019:88).

Feist (2019) beschäftigt sich eingehend mit der Funktion der Persönlichkeit in Bezug auf die Kreativität und entwickelt hierfür bereits 2010 ein funktionales Modell der Kreativität, das er 2019 revidiert. Kreativität sieht er dabei als ein Merkmal, das besonders Menschen, im Gegensatz zu Tieren, charakterisiert. Er untersucht die Einflussfaktoren auf Kreativität und stellt dabei fest, dass die Persönlichkeit selbst eine förderliche Rolle spielt. Genetische und epigenetische Faktoren wirken auf Gehirneigenschaften, die wiederum kognitive, soziale, motivational-affektive und klinische Persönlichkeitsmerkmale beeinflussen. Zusammen haben die einzelnen Komponenten Auswirkungen auf die Persönlichkeit. Das Modell funktioniert aber auch in die andere Richtung: Kreatives Verhalten kann auf die Persönlichkeit und unter Umständen weiter auf die Gehirnaktivität wirken. Kognitive Persönlichkeitsmerkmale umfassen die Fähigkeit, Information zu verarbeiten, Probleme zu lösen und mit neuen Situationen umzugehen. Die bereits erwähnte Offenheit, aber auch Neugierde, Freude am Erkunden und mentale Flexibilität fallen in diese Merkmalskategorie. Mental flexibel ist man, wenn man vielfältige Einfälle hat oder man schnell zwischen verschiedenen Denkkategorien wechseln kann. Zu den sozialen Per-

sönlichkeitseigenschaften zählt u. a. die Extraversion, die bereits im Zusammenhang mit Kreativität erwähnt worden ist, da sie in Studien (siehe hierzu etwa Chiang et al. 2015 oder Tyagi et al. 2017) oft als bedeutend identifiziert wird. Feist (2019:357) sieht sich diese Eigenschaft genauer an und unterteilt sie in Kontaktfreude sowie Selbstvertrauen bzw. -bewusstsein. Kreative Personen werden eher mit Unabhängigkeit und Selbstsicherheit assoziiert. In einigen Fällen sind Kreative eher introvertiert. Außerdem tendieren sie dazu, Autoritäten, Normen und Traditionen in Frage zu stellen. Motivational-affektive Eigenschaften umfassen Zielstrebigkeit und Ehrgeiz. Diese können sich, ebenso wie intrinsische Motivation und sogar Hypomanie, förderlich auf die Kreativität auswirken (vgl. Feist 2019:353ff). Feist (2019:358) führt auch einige Studien an, in denen geringe Ausprägungen affektiver Störungen, etwa einer bipolaren Störung oder Schizotypie, einen positiven Effekt auf die Kreativität haben (vgl. Feist 2019:353ff). Studien der letzten Jahre, etwa Cropley et al. (2010) oder McBain et al. (2017), beschäftigen sich auch mit der negativen Seite der Kreativität bzw. mit dem Gebrauch von kreativen Ideen und Verhalten für bösartige Zwecke, im Sinne von Narzissmus, Machiavellismus und Psychopathie (vgl. Feist 2019:364). An dieser Stelle sei angemerkt, dass die menschliche Persönlichkeit von Natur aus komplex und vielschichtig ist (vgl. Chen et al. 2023:2). Eine vollständige Erfassung der Persönlichkeit von Kreativen oder Übersetzer*innen ist nicht im Sinne der vorliegenden Forschungsarbeit.

Kreativität hängt nicht nur mit persönlichen Merkmalen zusammen, sondern auch mit dem Umfeld. Herausfordernde Situationen und Probleme oder andere kreative Personen können das kreative Vermögen fördern. Ebenso bedeutend in der Kreativitätsförderung ist ein heterogenes, kulturell diverses, soziokulturelles Umfeld (vgl. Funke 2001:81). Interessant ist zuletzt noch, dass ein kreatives Mindset und Kreativität erlernt und gefördert werden können (vgl. Sternberg 2019:88). Mit den einzelnen Techniken und Faktoren zur Kreativität hat sich u. a. Sternberg (2019) auseinandergesetzt.

1.4.2 Übersetzen als kreative Tätigkeit

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich überblicksartig mit den Anfängen der Kreativitätsforschung und der aktuellen Forschungslage in der Translationswissenschaft. In Zeiten, in denen immer häufiger auf die maschinelle Übersetzung gesetzt wird, gewinnt die Erforschung menschlicher Fähigkeiten zunehmend an Bedeutung. Dies könnte ein Grund sein, weshalb die Forschungsliteratur zur Kreativität in den letzten Jahren auch in der Translationswissenschaft

immer bedeutsamer wird (vgl. Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:310). Nach einem Einblick in die Forschung soll aufgezeigt werden, inwiefern Übersetzen als kreative Tätigkeit aufgefasst werden kann und was translatorische Kreativität auszeichnet.

In der Linguistik beschäftigt man sich bereits in den 1960er/70er-Jahren mit der Idee der Kreativität (siehe etwa Imhasly 1974 oder Chomsky 1966, 1982). Chomsky (⁵1978:11) spricht im Rahmen seiner Theorie der Generativen Grammatik von einer sprachlichen Kreativität, die er als die Fähigkeit definiert, neue Sätze zu produzieren, “sentences that are immediately understood by other speakers although they bear no physical resemblance to sentences which are ‘familiar’“. In der translationswissenschaftlichen Forschung hingegen wird die Kreativität lange Zeit ausgeklammert. 1988 erkennt Wilss diese Forschungslücke in der Übersetzungswissenschaft und spricht sich für eine Beschäftigung mit Übersetzungskreativität und dem Übersetzen als Problemlösungsprozess aus (vgl. Wilss 1988:110ff). Insofern kann Wilss als Wegbereiter für die Kreativitätsforschung in der Translationswissenschaft betrachtet werden. Bedeutsam war sicherlich auch Christiane Nord (1989), die anstelle von Äquivalenz und Treue durch das Konzept der Loyalität mehr Freiheit in die Translationswissenschaft bringt (vgl. Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021). Mit in den 1990ern erschienenen Untersuchungen und Beiträgen sowie mit dem Werk *Kreatives Übersetzen*, erstmals 2000 publiziert, legt Kußmaul (²2007) den Grundstein für eine Betrachtungsweise in der Translationswissenschaft, die Kreativität miteinschließt und interdisziplinär ist, da sie die Kreativitätsforschung und die kognitive Linguistik mit der Translationswissenschaft vereint. Die Einbeziehung der kognitiven Linguistik ermöglicht es, den Blick über das Sprachsystem hinaus zum menschlichen Gehirn zu richten. Denn die Disziplin untersucht die geistigen Prozesse und Hirnstrukturen beim Erwerb, bei der Verwendung und bei der Rezeption von Sprache, aber auch im Zusammenhang mit dem Sprachwissen etc. (vgl. *Brockhaus Enzyklopädie Online* o.J.b). Kußmaul (²2007) verbindet zu der Zeit existierende Theorien mit seinen eigenen empirischen Studien, durchgeführt mit Übersetzungsstudierenden. Für ihn ist das (professionelle) Übersetzen eine äußerst kreative Tätigkeit, bei der sprachliches kreatives Denken zum Einsatz kommt und die Kreativität als wesentliches Werkzeug zur Lösung von Übersetzungsproblemen dient. Nicht nur bei der Übersetzung von literarischen, sondern von jeder Art von Texten, etwa auch Fach- oder Sachtexten, kann Kreativität gefragt sein (vgl. Kußmaul ²2007:9f). Dieser Gedanke wird auch in anderen translationswissenschaftlichen Beiträgen geteilt, etwa von Breitling (2015:100): „Letztlich liegt jedem Übersetzungsvorgang ein kreativer Akt zugrunde“.

Bezugnehmend auf die meisten Kreativitätsforscher*innen sieht Kußmaul (²2007:17ff) Neuigkeit und Angemessenheit bzw. Akzeptanz als wesentliche Kreativitätsmerkmale. Auch in einer späteren Publikation von Bayer-Hohenwarter & Kußmaul (2021:312) sind Neuheit und Angemessenheit die beiden kennzeichnenden Merkmale des kreativen Produkts, in diesem Fall der Übersetzung. Neu bedeutet nicht, dass es sich um eine Schaffung *ex nihilo* handeln muss, vielmehr ist man mit der Ausgangssituation unzufrieden; aus dieser problematischen Lage entsteht das Bedürfnis, etwas Neues zu schaffen. Die Übersetzung ist in Bezug auf das Original anders, neu. Kußmaul (²2007:20) bezieht sich auf den von Wilss (1988) gebrauchten Begriff der „re-kreative[n] Tätigkeit“, wenn er das Übersetzen als Veränderung betrachtet. Sobald keine Eins-zu-Eins-Übersetzung möglich ist, ist Veränderung notwendig, etwa durch Ergänzen, Weglassen, Paraphrasieren, Wortartwechsel, Verändern der Syntax etc. Das Ausmaß der Veränderungen und der Grad an erforderlicher Kreativität sind je nach Kontext und Übersetzungszweck (funktionale Perspektive) unterschiedlich. Veränderungen können notwendig (obligatorisch) oder optional (fakultativ) sein sowie aus semantischen (bedingt durch Sprachsystem oder Interpretation) oder pragmatischen (semantische Adaptationen) Gründen vollzogen werden. Das neue kreative Produkt ist dann angemessen, wenn es gewissen Vorgaben entspricht. Bei einer Übersetzung kann dies generell die Erfüllung des Auftrags sein, innerhalb der Übersetzung geht es um einzelne Übersetzungsprobleme, die mehr oder weniger angemessen gelöst werden. Insgesamt gilt der Ausgangstext als Maßstab für die Angemessenheit der Veränderungen¹⁴ (vgl. Kußmaul ²2007:17ff). Kußmaul (²2007:20) erklärt weiter: „*Eine kreative Leistung entsteht aufgrund einer Problemerkennntnis und stellt etwas Neues dar, das zu einer bestimmten Zeit in einer Kultur von Experten als angemessen akzeptiert wird.* [kursiv im Ausgangstext]“ Im Zusammenhang mit der Akzeptanz sind Zeit und Raum, insbesondere die Kultur, von Bedeutung (vgl. Kußmaul ²2007:17ff).

Die genannten Kreativitätsmerkmale sind keine absoluten Begriffe. Etwas ist nicht einfach neu oder angemessen und daher kreativ, vielmehr können diese Eigenschaften mehr oder weniger zutreffen. Wort-für-Wort-Übersetzungen sind nicht kreativ, jede weitere Veränderung ist in gewisser Weise kreativ. Das Ausmaß der Kreativität reicht dabei von wenig kreativ, etwa bei der Umwandlung von Partizipialkonstruktionen in Nebensätze, zu sehr kreativ beim Schaffen neuer Muster (vgl. Kußmaul ²2007:17ff). Kußmaul (²2007) kommt zu folgender Definition:

Eine kreative Übersetzung entsteht aufgrund einer obligatorischen Veränderung des Ausgangstextes, und sie stellt etwas mehr oder weniger Neues dar, das zu einer bestimmten Zeit und in einer (Sub-)Kultur von

¹⁴ Kußmaul (²2007:36) nimmt dabei eine funktionale Sichtweise ein, bei der nicht Äquivalenz, sondern die Textfunktion im Hinblick auf eine bestimmte Zielkultur und einen Übersetzungsauftrag relevant sind.

Experten [...] im Hinblick auf einen bestimmten Verwendungszweck als mehr oder weniger angemessen akzeptiert wird. (Kußmaul 2007:31)

Mittlerweile sind einige Werke erschienen, die das Übersetzen als kreativen Prozess untersuchen und auf die sich auch das vorliegende Kapitel, neben Wilss (1988) und Kußmaul (2007), stützt. Dazu zählen etwa *Translatorische Kreativität – Definition, Messung, Entwicklung* von Bayer-Hohenwarter (2012) und Publikationen von Stolze (2015, 2017), in denen sie sich mit der Kreativität beim Übersetzen, insbesondere mit der Fähigkeit, „mit der Sprache schöpferisch um[z]ugehen“ (Stolze 2015:211) beschäftigt. Stolze (2017:275) bezeichnet diese als sprachliche Kreativität und liefert hierfür folgende Definition:

Sprachliche Kreativität wird [...] als unbehinderte Kompetenz im Formulieren gesehen, wo die eigenen Gedanken, zum Beispiel der verstandene Ausgangstext, wieder so versprachlicht werden [sic!] als wenn es ein Original wäre. (Stolze 2017:275)

Sie schreibt dabei der sprachlichen Genauigkeit, der Wertorientierung und der Angemessenheit Bedeutung zu (vgl. Stolze 2017:275f).

Bayer-Hohenwarter (2012:2f) betrachtet Kreativität als wesentliches Element beim Übersetzen, das den Übersetzungsprozess, die Übersetzung selbst und/oder die Persönlichkeit der Übersetzenden betreffen kann. Es liegt an den Übersetzenden, ihre Kreativität umzusetzen (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:2f). Laut Bayer-Hohenwarter (2012: 62) kann nicht alles Übersetzen als kreativ bezeichnet werden. Sie beruft sich auf Dancette et al. (2007), wenn sie behauptet, dass eine Übersetzung nicht vollständig kreativ sein kann. Kreativität ist vielmehr punktuell gefragt oder zur Gewährleistung von Kohärenz in einem Text notwendig. Wie kreativ Übersetzer*innen handeln müssen, hängt auch von der Textsorte, dem Text und dem Kontext ab. Sprachliche und translatorische Kreativität sind keinesfalls Synonyme. So kann ein Ausgangstext zwar sprachlich kreativ sein, dessen Übersetzung jedoch nicht notwendigerweise sprachliche Kreativität verlangen (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:62ff). Bayer-Hohenwarter (2012:78) erklärt den Begriff der translatorischen Kreativität wie folgt:

Translatorische Kreativität ist ein Leistungsmerkmal translatorischen Handelns, das im Translationsprozess und/oder Produkt an Ausdrucksformen von Originalität, Flexibilität und Denkflüssigkeit erkennbar wird und im Idealfall in ein optimal angemessenes Translat mündet. (Bayer-Hohenwarter 2012:78)

Translatorische Kreativität ist das kreative Lösen von Problemen, das sich am Zieltext orientiert (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:62f). Prinzipiell ist sie nicht auf literarische Übersetzungen beschränkt, sondern kann bei allen Textsorten gefragt sein (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:3ff; Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:313). Bayer-Hohenwarter (2012:5) sieht Kreativität und Verantwortung als wesentliche Merkmale des Übersetzerischen Selbstbilds. Das Selbstkonzept wird von der Motivation beeinflusst, die wiederum mit der Kreativität in Zusammenhang steht

(vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:26). Kreatives translatorisches Handeln zeigt sich, gemäß Bayer-Hohenwarter (2012:27), u. a. darin, von einer wörtlichen Übersetzung abzusehen, um einen anderen als den „Weg des geringsten Widerstands“ einzuschlagen und in weiterer Folge angemessene translatorische Alternativen zu finden. Für diese kreative Anstrengung ist Motivation vonnöten. Motivation ist ein Merkmal der Persönlichkeit, was die enge Verbindung zum Selbstkonzept erklärt. Translatorisch kreativ zu handeln, erfordert eine strategische Kompetenz, um situationsadäquat zwischen Reflex oder Intuition und Reflexion sowie zwischen Routine und Kreativität zu wechseln (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:27). Ebenso betrachtet Stolze (2017:267ff) die spontane Intuition und die hinterfragende, methodische Reflexion als wesentliche Elemente der Kreativität im Problemlöseprozess. Doch auch das wandelbare Sprachgefühl, das sich aus Sprachrichtigkeit, Sprachnormen, Normabweichungen, Stil etc. zusammensetzt, ist von Bedeutung (vgl. Stolze 2017:267ff).

Bayer-Hohenwarter (2012:299f) kommt zu dem Schluss, translatorische Kreativität sei von Kompetenzen abhängig. Über je mehr Kompetenzen, etwa der Kommunikationskompetenz, Übersetzende in einzelnen Bereichen verfügen, desto besser kann sich die translatorische Kreativität entfalten. Außerdem können Übersetzer*innen mit einem höheren Kompetenz- und Fähigkeitsniveau kognitiv ökonomischer zwischen Kreativität und Routine wechseln und weisen somit eine bessere Switch-Kompetenz (Anpassungsfähigkeit) auf als beispielsweise Studierende (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:299ff).

Im Zuge des TransComp-Projekts (ab 2008) wurde eine breit angelegte empirische Untersuchung zur translatorischen Kreativität durchgeführt. Dabei wurde u. a. die Kreativität von übersetzenden Studierenden und professionellen Übersetzenden anhand von über 650 Ausgangs- und Zieltexten analysiert. Folgende Erkenntnisse zur translatorischen Kreativität konnten abgeleitet werden: Divergentes Denken kann bei ausgeprägter Evaluierungskompetenz optimal eingesetzt werden. Translatorische Kreativität kann gelehrt und gelernt werden. Routinierte Übersetzende verfügen über verschiedene Arbeitsmodi – einen Modus für kognitiv weniger anspruchsvolles Übersetzen sowie einen Kreativitätsmodus, der bei herausfordernden Stellen zum Einsatz kommt – und können effizient zwischen den beiden Modi wechseln. Professionelle Übersetzende können gewisse Kreativitätsstrategien auch zur Routine machen (vgl. Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:312).

Basierend auf Bayer-Hohenwarter & Kußmaul (2021), Rojo (2017) und Fontanet (2005) sowie ihrer eigenen Forschung im Kontext von Maschinenübersetzung und literarischem Postediting entwickeln Guerberof-Arenas & Toral (2022) folgende Definition von Kreativität beim Übersetzen:

creative translation is the process of identifying and understanding a problem in the source text, generating several new and elegant solutions that depart from the source text and choosing the one that best fits the target text and culture to provide the reader the same experience as that of the source reader. (Guerberof-Arenas & Toral 2022:207)

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Translationswissenschaft, ebenso wie die Kreativitätsforschung, zahlreiche Definitionen des Begriffs Kreativität liefert, was veranschaulicht, wie facettenreich das Phänomen ist. Die beiden Kreativitätsmerkmale, die in nahezu allen Beiträgen aufscheinen, sind die Neuheit und die Angemessenheit. Hinzu kommen, je nach Definition, andere Kennzeichen, durch die sich Kreativität manifestiert, u. a. Veränderungen, Problemlösekompetenz, Offenheit, Normabweichungen, flüssiges und sprunghaftes Denken, Nicht-Wörtlichkeit, Originalität, Fantasie, Einbildungskraft, mentale Bilder, Dynamik, Risikobereitschaft usw. (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:58f). Die Definition von Guerberof-Arenas & Toral (2022:207) vereint verschiedene Ansätze und enthält wesentliche Merkmale, weshalb dieses Verständnis von Kreativität auch der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt. Die beiden bereits mehrmals erwähnten Merkmale von translatorischer Kreativität, Neuigkeit und Angemessenheit, werden ebenfalls als grundlegend betrachtet.

Zuletzt sei noch angemerkt, dass translatorische Kreativität auch bei der Transkreation, die häufig in der Werbebranche zum Einsatz kommt, gefragt ist. Wie der Begriff vermuten lässt, kommen dabei Translation und Kreation zusammen, d. h., es handelt sich um einen Text, der zwar übersetzerische Elemente enthält, jedoch stark an das Zielpublikum angepasst wird (vgl. Sattler-Hovdar 2016:19). Romero-Fresco & Chaume (2022) bezeichnen die Transkreation im Zusammenhang mit der audiovisuellen Übersetzung auch als extreme Lokalisierung. Da diese kreative Art des Textens ein eigenes Forschungsthema in der Translationswissenschaft darstellt, wird sie in der vorliegenden Arbeit nicht eingehend behandelt.

1.4.3 Der kreative Prozess des Übersetzens

Das vorliegende Kapitel konzentriert sich nun auf den Kreativitätsprozess beim Übersetzen. Hierfür wird insbesondere auf Kußmauls (²2007) Beitrag zurückgegriffen, in dem er u. a. kognitionspsychologische Ansätze für die Translationswissenschaft nutzbar macht (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:19). Kußmaul (²2007:58ff) entmystifiziert den Kreativitätsprozess und betrachtet Kreativität nicht als Glücksfall, sondern als etwas Übliches: „Kreatives Denken ist [...] in

unserem Gehirn als Denkform angelegt. Wir müssen diese Denkformen nur erkennen und von ihnen Gebrauch machen. Jeder kann kreativ denken.“ (Kußmaul ²2007:10) Kußmaul (²2007) übernimmt das Vier-Phasen-Modell von Wallas (1931:10) aus der Kreativitätsforschung und teilt den Kreativitätsprozess in Präparation, Inkubation, Illumination und Evaluation¹⁵ ein, wobei der Prozess nicht linear erfolgen muss. Das Modell von Wallas ist nicht kritiklos akzeptiert, da es stark vereinfachend ist und die kognitiven Prozesse in den einzelnen Stufen nicht abbilden kann (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:17). Dennoch ist die Einteilung in der translationswissenschaftlichen Forschung vielfach rezipiert und findet sich auch in der späteren Publikation von Bayer-Hohenwarter & Kußmaul (2021:314) sowie beispielsweise bei Balacescu & Stefanink (2006) wieder. Die einzelnen Phasen können ineinandergreifen. Die Illuminations- und die evaluierende Phase hängen eng miteinander zusammen (vgl. Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:313). Eine Evaluation der gefundenen Ideen während der Inkubationsphase kann weitere, oft sogar adäquatere Lösungen generieren (vgl. Kußmaul ²2007:189f).



Abbildung 1 Der Kreativitätsprozess (vgl. Kußmaul ²2007) [Grafik: K.B.]

Die Analyse von Auftrag und Ausgangstext, die Klärung der Übersetzungsfunktion und Recherchen zur Wissensaneignung fallen in die erste Phase. In diesem Vorbereitungsstadium werden auch Probleme identifiziert, bei deren Lösung dann im weiteren Verlauf oft Kreativität gefragt ist. Im Mittelpunkt steht das Textverständnis, bei dem Bottom-up- und Top-down-Prozesse ablaufen. Input von außen, etwa der Ausgangstext (Bottom-up), steht dabei in Interaktion mit dem bereits vorhandenen Wissen (Top-down) der entsprechenden Übersetzer*innen. Im Arbeitsgedächtnis wird das kontextualisierte Wissen kurzfristig, im Langzeitgedächtnis werden Sach- und Weltwissen, Erlebnisse und Erfahrungen gespeichert. Die Informationen von außen aktivieren innere Wissensbestände. Auf diese Weise wird Bedeutung generiert. Automatisiertes und routiniertes Übersetzen ist i. d. R. nicht kreativ. Die Top-down-Prozesse hingegen bieten

¹⁵ Wallas (1931: 10) bezeichnet die Phasen als „Preparation, Incubation, Illumination [...] and Verification“. Das Modell wurde später durch die Benennung einer letzten Phase, der Ausarbeitung, erweitert, bei der die Idee nach der Evaluation in die Tat umgesetzt wird (vgl. Funke 2001:80). Das Phasenmodell von Wallas (1931) wird auch noch heute in der Kreativitätsforschung herangezogen (vgl. Kaufman & Glăveanu 2019:32).

bereits beim Verstehen kreative Spielräume, in denen neue Formulierungen entstehen können (vgl. Kußmaul ²2007:57ff). Kußmaul (²2007:159) spricht auch von fantasievollem Verstehen, das zur kreativen Übersetzung führen kann. Bayer-Hohenwarter bestätigt in einem gemeinsam publizierten Beitrag, dass bereits der Verstehensprozess kreativ sein kann, denn „paraphrases [...] can be a sign of ‚deeper‘ (and thus creative) understanding“ (Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:313).

Besonders stark kommt die Kreativität in der Inkubations- und Illuminationsphase zum Tragen. Während der Inkubation wird Wissen (neu) kombiniert und reorganisiert. Dieser Vorgang läuft assoziativ und i. d. R. unbewusst ab, während sich der*die Denkende körperlich und geistig entspannt. Es handelt sich um eine Phase der Ideenfindung, in der etwa die Technik des Brainstormings eingesetzt werden kann. Hierbei werden Assoziationen und Einfälle gesammelt, ohne diese zu bewerten. Ein Fließen des Denkens (ein sogenannter „Flow“) soll angeregt werden, bei dem in kurzer Zeit viele Einfälle generiert werden (vgl. Kußmaul ²2007:57ff). Brainstorming ist ursprünglich als Gruppenmethode konzipiert. Ziel ist es, zahlreiche Ideen entstehen zu lassen, auf die man allein nicht gekommen wäre. Allerdings ist die Technik recht unspezifisch; viele Ideen bedeuten nicht notwendigerweise geeignete Lösungen (vgl. Sternberg 2019:88f). Jedenfalls kann beim Übersetzen eine Übersetzungsschwierigkeit Ausgangspunkt für innerliches Verarbeiten werden, die Inkubationsphase kann mehrere (un-)mögliche Lösungseinfälle liefern (vgl. Kußmaul ²2007:57ff).

Dem fließenden Denken können belastende Situationen oder Bedingungen, die zu geistigen Blockaden führen, im Weg stehen (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:26). Bei mentalen Blockaden kann es notwendig sein, von der entsprechenden Übersetzungsschwierigkeit Abstand zu nehmen und sich durch andere Tätigkeiten abzulenken. Diese Ablenkungsaktivitäten können banale Dinge, wie kurzes Aufstehen oder das Essen eines Müsliriegels, sein. Es geht in erster Linie darum, Denkblockaden zu beseitigen. Durch angestregtes Nachdenken können sich Menschen nämlich selbst unter Druck setzen und in einen Stresszustand versetzen, bei dem Adrenalin und Noradrenalin ausgeschüttet werden. Die beiden Stresshormone behindern das assoziative und somit das kreative Denken. Eine kurze Ablenkung kann dabei helfen, die Hormone abzubauen und die Inspiration in Form einer Idee (Illumination) wiederzufinden. Auch Emotionen spielen eine Rolle bei der Ideenfindung. Insgesamt kann sich eine positive Grundstimmung förderlich auf die Kreativität auswirken (vgl. Kußmaul ²2007:57ff). Mit Emotionen und Kreativität befasst sich der Sammelband *The Cambridge Handbook of Creativity and Emotions* (2023), herausgegeben von Ivcevic et al., eingehend.

Ist eine Idee gefunden, muss diese in Bezug auf deren Angemessenheit evaluiert und reflektiert werden (Evaluationsphase). Das mögliche Hin und Her zwischen Ideengenerierung und Evaluierung deckt sich mit dem Two-Fold-Model aus der Kreativitätsforschung, das genau diese beiden Momente als Phasen des Kreativitätsprozesses und deren zyklische Beziehung betrachtet (vgl. Kleinmintz et al. 2019). Bei der Übersetzung betreffen die Ideen Formulierungsmöglichkeiten bzw. sprachliche Alternativen für die Schaffung des Zieltextes, die durch Assoziationen, Kategorisierungen, Abstraktionen, Analogien, Zurückgreifen auf bestehende Wissensbestände etc. gebildet und in weiterer Folge auf Angemessenheit überprüft werden (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:18f).

Im Sinne eines funktionalen Ansatzes muss die Übersetzung bei Kußmaul (²2007:144) dem Übersetzungszweck dienen, um akzeptabel zu sein. Manchmal kann bereits in der ersten Phase durch Verbalisieren des Verstandenen intuitiv eine adäquate Lösung gefunden werden. Eine möglichst rasche Evaluation ist daher umso bedeutender. Eine kreative Lösung muss angemessen und neu sein (vgl. Kußmaul ²2007:57ff).

Kußmaul (²2007:85ff) geht dem Denken, das bei der kreativen Sprachverwendung zum Einsatz kommt, näher auf den Grund. Er zieht verschiedene kognitionswissenschaftliche sowie linguistische Modelle heran und verknüpft diese mit dem kreativen Übersetzen (vgl. Kußmaul ²2007:81ff). Er geht davon aus, dass Kreativität etwas Alltägliches ist. Auch Bayer-Hohenwarter (2012:63) zufolge ist kreatives Handeln Teil des Alltags von Übersetzer*innen. Mithilfe verschiedener Modelle möchte Kußmaul (²2007) den Kreativitätsprozess und die ihm zugrunde liegenden Denkprozesse besser verstehen, um Kreativität gezielt, etwa in der Übersetzer*innenausbildung, zu fördern (vgl. Kußmaul ²2007:119). Prinzipiell sind beim Übersetzen verschiedene mentale Prozesse im Gange, die zeitgleich oder sprunghaft ablaufen können (vgl. Kußmaul ²2007:149). Es wird sowohl konvergent als auch divergent¹⁶ gedacht, u. a. weil die Phasen des Kreativitätsprozesses nicht konsequent nacheinander ablaufen. Kußmaul (²2007: 143) veranschaulicht dies in folgender Grafik:

¹⁶ Kußmaul (²2007) übernimmt die Begriffe bezüglich der Art des Denkens aus der Kreativitätsforschung von De Bono (1971) sowie Guilford (1975) und verwendet sie, wie folgt, synonym: vertikales (De Bono) = konvergentes (Guilford) Denken, laterales (De Bono) = divergentes (Guilford) Denken. Obwohl Kußmaul (²2007) vor allem De Bonos Begrifflichkeiten nutzt, werden in der vorliegenden Arbeit Guilfords Bezeichnungen bevorzugt, um innerhalb der Arbeit eine kohärente und konsequente Terminologie zu nutzen und möglichst keine Verwirrung zu stiften.

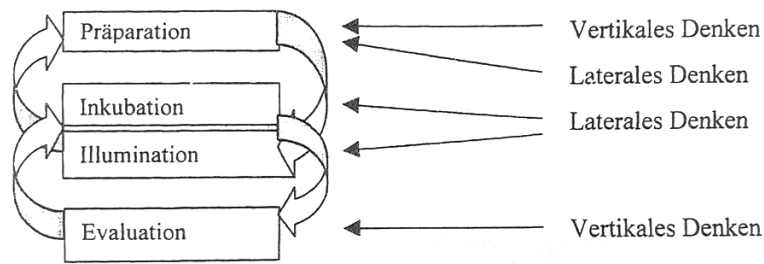


Abbildung 2 Das Phasenmodell (Kußmaul ²2007:143)

Vor allem in der Präparations- und Evaluationsphase versucht man durch kausal-logisches Denken den Ausgangstext zu verstehen und relativ eindeutige angemessene Lösungen zu finden (konvergentes Denken). Das ist noch keine kreative Leistung. Kreativ zu übersetzen, bedeutet dieses konvergente Denken durch divergentes Denken zu ergänzen und abseits von gewöhnlichen Denkmustern, gedanklich neue Wege einzuschlagen, um nicht nur eine, sondern mehrere Lösungen zuzulassen. Ein Text kann neu verstanden werden. Denn divergentes Denken ermöglicht einen Perspektivenwechsel oder einen Wechsel des Ansatzpunktes, wie es De Bono (1971:178) nennt. Eine gedankliche und folglich sprachliche Umkehrung kann beispielsweise erfolgen, wenn sich Übersetzer*innen vom Text mit all seinen Elementen entfernen und stattdessen die Bedeutung paraphrasieren. Das Einnehmen verschiedener Perspektiven ist besonders beim Verstehen des Ausgangstextes von Relevanz (vgl. Kußmaul ²2007:81ff). Divergentes Denken hilft dabei, mentale Blockaden zu lösen und fließendes Denken zu fördern, d. h., beispielsweise Ideen fließen zu lassen (vgl. Kußmaul ²2007:144).

1.4.4 Kognition und kreatives Übersetzen

Kußmaul (²2007:190) sieht eine sehr enge Verbindung zwischen dem Verstehen und dem Übersetzen eines Textes. Er geht sogar weiter und behauptet: „Übersetzen ist in der Zielsprache verbalisiertes Verstehen“ (Kußmaul ²2007:190). Allerdings wird oft nicht sprachlich, sondern bildhaft verstanden, also mithilfe von gedanklichen Visualisierungen. Übersetzende stellen sich Beschriebenes visuell in Szenen vor (vgl. Kußmaul ²2007:81ff). Auch bei Bayer-Hohenwarter & Kußmaul (2021:314f) findet sich dieser Gedanke wieder: Visualisierungen können Teil des kreativen Denkens sein, denn Übersetzende stellen sich das Gelesene für ein besseres Textverständnis mental vor, etwa visuell. Andere (akustische, kinästhetische etc.) Vorstellungsformen sind durchaus denkbar (vgl. Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:314f). Anders als bei der alltäglichen Sprachverwendung müssen Übersetzungen gewissen Vorgaben, etwa Sprach- oder Zielkulturkonventionen entsprechen. Diese wirken sich auf die Formulierung des Verstandenen aus. Zum Verstehen müssen Übersetzende interpretieren. Besonders bei literarischen Texten

kann der Interpretationsspielraum offen bleiben. Professionelle Übersetzende zeichnet aus, dass sie ihr Verständnis eines Textes hinterfragen und gegebenenfalls revidieren. Sie übernehmen Verantwortung für die Übersetzung (vgl. Kußmaul ²2007:81ff).

Kußmaul (²2007) versucht das kreative Übersetzen zu erklären, indem er auf verschiedene psycholinguistische Theorien und Modelle, etwa die Prototypensemantik, zurückgreift. Er stützt sich u. a. auf die Begriffe *scenes* (Szenen) und *frames* (Rahmen) nach Fillmore. Beim Übersetzen von Wörtern oder Satzstrukturen, die in Ausgangs- und Zielsprache sehr ähnlich bzw. nahezu ident sind, kann ein Rahmen der Ausgangssprache in einen Rahmen der Zielsprache übertragen werden. Hierfür benötigen Übersetzende kaum Kreativität. Ebenso verhält es sich bei der Übertragung von Szenen der Ausgangskultur in relativ idente Szenen der Zielkultur. Ist die nahezu Eins-zu-eins-Übertragung nicht möglich, so besteht die Möglichkeit, bei unterschiedlichen Szenen, eine Szene im Ausgangstext durch eine andere adäquate (neue) Szene im Zieltext wiederzugeben oder eine Szene in einen Rahmen bzw. einen Rahmen in eine Szene zu übersetzen, was alles mehr Veränderung und folglich Kreativität erfordert (vgl. Kußmaul ²2007:144ff). Bei fehlenden übereinstimmenden Rahmen werden beispielsweise Sprachwitze und Wortspiele oft in eine neue Szene transferiert, auch dies erfordert wieder divergentes Denken (vgl. Kußmaul ²2007:173). Die mentalen Szenen können auch durch Hintergrundwissen oder ausgehend vom Textkontext erweitert werden (vgl. Kußmaul ²2007:182ff). Letztlich kann von vier Übersetzungsmöglichkeiten gesprochen werden: Rahmen-durch-Rahmen-, Szene-durch-Szene-, Szene-durch-Rahmen- und Rahmen-durch-Szene-Übersetzung. Bei all diesen Alternativen muss die Angemessenheit der Übersetzung stets bedacht werden (vgl. Kußmaul ²2007:144ff). In diesem Zusammenhang untersucht Kußmaul auch das Verkettungsmodell nach Lakoff (1987), bei dem über metaphorische Szenenelemente Denkverbindungen zwischen verschiedenen Kategorien hergestellt werden, etwa Feuer als Verbindungselement zwischen Ärger und Lust. Das erleichtert das Springen von einer Kategorie in einen anderen Bereich, was Kußmaul (²2007:123) als Kategoriensprung bezeichnet. Er adaptiert Lakoffs Modell an die Übersetzungssituation, wenn er darlegt, dass Übersetzer*innen Szenenelemente mit den entsprechenden Rahmen als übergeordnete Größe nutzen, um Verknüpfungen zu bilden (vgl. Kußmaul ²2007:123ff).

Das Modell der MOPs und TOPs bedient sich, ähnlich wie Lakoffs Theorie, des Konnektionismus. Verkettet sind dabei Erinnerungen. Eine Situation wird im Gedächtnis in einzelne Teile zerlegt und gespeichert. Menschen können, wenn sich einzelne Elemente überschneiden, auf Teile von Erlebnissen zurückgreifen, auch wenn die Situation eine andere ist.

Mithilfe der einzelnen Bestandteile, als MOPs (*Memory Organisation Packets*) bezeichnet, können Situationen, die scheinbar kaum einen Zusammenhang aufweisen, miteinander verbunden werden. Ein Beispiel hierfür wäre die Verbindung zwischen einer Situation in einem Restaurant und dem Abschluss eines Kaufvertrags. Das überschneidende Element ist das Bezahlen, das eine Verknüpfung ermöglicht. Mithilfe von TOPs (*Thematic Organisation Points*) können Situationen aus komplett unterschiedlichen Kontexten miteinander vernetzt werden. TOPs können beispielsweise Weisheiten oder Sprichwörter, die universell Anwendung finden, exemplarische Geschichten zur Veranschaulichung bestimmter Fälle etc. betreffen. Interessant ist der Einsatz von TOPs (divergentes Denken) vor allem, wenn eine lineare Übersetzung nicht möglich ist, etwa bei Volksweisheiten, Sprichwörtern, Wortspielen etc. (vgl. Kußmaul²2007:129ff). Letztere können tatsächlich eine Herausforderung beim Übersetzen darstellen; nicht umsonst befassen sich Forschende genauer mit diesem Aspekt. Heibert (siehe etwa 2015a; 2015b) etwa widmet dem Wortspiel eigene Beiträge. Das Wortspiel oder „das Spiel mit dem Sprachmaterial [kursiv im Original]“ (Heibert 2015a:81), wie er es bezeichnet, besteht aus mindestens einem Wort und zählt zu den Stilmitteln, bei denen bewusst Sprachregeln gebrochen werden. Mithilfe von Homonymen, Homophonen, Paronymen, Wortverschmelzungen und anderen Techniken werden unterschiedliche Bedeutungen evoziert, die aufeinanderprallen. Wortspiele können, basierend auf dem Kontext und den evozierten Bedeutungen, die Textstelle verändern und anstößig, amüsant, komisch, stimmungsvoll, polemisch etc. werden lassen. Die Wirkung des Wortspiels hängt mit dem Gesamtsinn der Aussage zusammen. Da sich Wortspiele in den unterschiedlichen Sprachen meist nicht decken und Doppel- bzw. Mehrdeutigkeiten einander nicht entsprechen, werden diese beim Übersetzen oft als Herausforderung gesehen (vgl. Heibert 2015a:81ff). Heibert (2015a:87f) empfiehlt daher in solchen Fällen, eine Liste mit Assoziationen anzufertigen, etwa wie in folgendem Beispiel: Der Originalbegriff ist „homme“ (frz.), der mit „Mann“ und „Mensch“ übersetzt werden kann. Zu diesen beiden Bezeichnungen werden weitere zusammenhängende Begriffe, also Synonyme, Scheinsynonyme, Redewendungen etc., gesucht, um so das Bedeutungsspektrum zu erweitern. Diese Vorgehensweise erinnert an die bereits erwähnte Technik des Brainstormings. Die Übersetzer*innen müssen dann anhand des Kontextes, Registers und des Autor*innenstils entscheiden, welche die geeignetste Option ist (vgl. Heibert 2015a:87f). Heibert kommt u. a. zu dem Schluss, dass Übersetzende „mehr übersetzerischen Freiraum“ (Heibert 2015a:89) haben, als gedacht.

Die obigen theoretischen Modelle und der kurze Exkurs zum Wortspiel zeigen, dass es in gewisser Weise letztlich häufig um mentale Szenen und deren Vernetzung bzw. die Verknüpfung von Wissen und Erfahrungen geht. Einzelfälle werden abstrahiert und, etwa über MOPs und TOPs, miteinander in Verbindung gebracht. Auf diese Weise können Situationen oder Dinge, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben, verbunden werden. Vernetzt und assoziativ zu denken, ist für die kreative Lösung von Übersetzungsproblemen essentiell. Die Modelle helfen, Übersetzungsentscheidungen zu erklären und den geistigen Weg dorthin nachzuvollziehen (vgl. Kußmaul ²2007:142f). Grundsätzlich weiß man aus der kognitiven Sprachverarbeitungs-forschung, dass Wörter im Gedächtnis nicht alphabetisch, sondern ihrer Bedeutung entsprechend gespeichert werden. Durch die Weitergabe elektrischer Signale über Neuronen bzw. deren Synapsen kann eine Verbindung zwischen einem Wort und einer bereits gespeicherten Erfahrung hergestellt werden. Assoziationen werden über diese Signalbahnen gebildet und dabei von persönlichen Erfahrungen geprägt, sie sind aber z.T. auch kulturbedingt. Die Neuronen-/Assoziationsbahnen sind dynamisch und können sich somit verändern (vgl. Balacescu & Stefanink 2006:52).

Die zahlreichen Erwähnungen des divergenten Denkens spiegeln dessen Bedeutung für den Kreativitätsprozess wider. So ist es an der Veränderung des Fokus oder der Perspektive, aber auch am Finden von Alternativen beteiligt (vgl. Kußmaul ²2007:119). Bezugnehmend auf De Bono (1971) führt Kußmaul (²2007:95ff) seine Überlegungen weiter. Achtsamkeit ist notwendig, um durch die Verlagerung der eigenen Aufmerksamkeit bei bereits bekannten Dingen neue Details zu entdecken. Das kann hilfreich sein, wenn man Fokusveränderungen durchführt. Ein Beispiel hierfür wäre die Übersetzung des US-amerikanischen Original-Filmtitels „The Graduate“ (1967) in „Die Reifeprüfung“. Im deutschen Filmtitel steht nicht der Absolvent oder der Abschluss im Vordergrund. Der Fokus wird, im Einklang mit der Filmhandlung, auf ein anderes Merkmal gelegt, nämlich die Reife. Es ist eine doppelte Reife: einerseits eine Persönlichkeitsreife, die die Hauptfigur dank eines persönlichen Entwicklungsprozesses erlangt, andererseits bleibt die Bedeutung als Abschlussprüfung weiterhin vorhanden. Durch die Fokussierung rücken bestimmte Merkmale in den Vorder-, andere in den Hintergrund. Kußmaul (²2007:105) zieht die Übersetzung des Filmtitels als Beispiel für eine kreative Leistung heran, da ein Perspektivenwechsel stattgefunden hat, die Ambiguität der „Reife“ im Wortspiel, im Hinblick auf den Kontext der filmischen Gesamthandlung, angemessen ist und auf diese Weise etwas Neues geschaffen wurde (vgl. Kußmaul ²2007:81ff). Kußmaul (²2007:106) übernimmt den Begriff „Fokus“ von Langacker (1987). Er betrachtet im Zusammenhang mit dem Beispiel

auch die Prototypensemantik. Im Gegensatz zur Merkmalsemantik werden dabei die Eigenschaften unterschiedlich gewichtet. Das heißt, anstelle von eindeutigen Merkmalszuordnungen, etwa das Merkmal + (ja) ist oder - (nein) ist nicht vorhanden, treten Beschreibungen mit Unschärfen. Im konkreten Textkontext können gewisse Eigenschaften von zentraler oder peripherer Bedeutung sein. Prototypische Eigenschaften sind im Kern verortet und können je nach Kultur unterschiedlich sein. Übersetzer*innen müssen, insbesondere bei fehlenden exakten Entsprechungen zwischen Ausgangs- und Zielsprache, abwägen, welche Eigenschaften sie weiter ins Zentrum oder in die Peripherie rücken. Beim bereits genannten deutschen Filmtitel „Die Reifeprüfung“ bildet die Persönlichkeitsreife den Kern und der schulische Abschluss rückt etwas in die Peripherie (vgl. Kußmaul ²2007:81ff).

Bayer-Hohenwarter & Kußmaul (2021:316) unterscheiden drei grundlegende kognitive Verfahren, die kreativ sind: die Abstraktion, die Modifikation und die Konkretisierung. Bei der Abstraktion wird auf die nächsthöhere Denkkategorie, etwa auf den vageren Oberbegriff, verallgemeinert. Kommt beispielsweise ein „Wal“ im Ausgangstext vor, so könnte dieser auf die Oberbegriffe „Säugetier“ oder „Tier“ abstrahiert werden. Die Konkretisierung bildet das Gegenteil, d. h., die Bezeichnung aus dem Ausgangstext wird in der Zielsprache präzisiert, etwa als „Orca/Schwertwal“. Bei der Modifizierung findet eine größere Veränderung statt, es wird nach einer adäquaten Ausdrucksweise gesucht, dabei kann beispielsweise eine (neue) Metapher gebraucht werden oder ein Perspektivenwechsel stattfinden. Die Reproduktion, im Sinne einer relativ wörtlichen Übertragung, bildet das vierte mögliche kognitive Verfahren, das allerdings nicht kreativ ist (vgl. Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021:316).

1.4.5 Kreativität beim literarischen und medialen Übersetzen

Welche Beiträge der Translationswissenschaft beschäftigen sich mit der Kreativität beim literarischen und medialen Übersetzen? In der Vergangenheit wurde Kreativität meist als Charakterzug literarischer Texte betrachtet. Das hohe Kreativitätspotenzial, das Literatur in sich trägt, führte zur Vermutung, dass diese Kreativität auch in der Übersetzung zu finden sei. Eine Diskussion, die den literarischen Diskurs begleitet, ist die Frage danach, wo die Übersetzung aufhört und die eigene Textproduktion beginnt (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:52f). Eine Studie von Pattison (2007), bei der allerdings die pädagogische Sicht auf die Beziehung zwischen Übersetzung und kreativem Schreiben im Fokus steht, hat ergeben, dass kreatives Schreiben die Gewandtheit der Übersetzer*innen im Gebrauch von Wörtern erhöht und somit zu einer besseren Qualität der Übersetzung beitragen kann. In ihrem Artikel „Painting with words“ kommt sie zu dem Schluss, dass kreatives Schreiben und Übersetzung einander ergänzen. Sie

zeigt zudem auf, wie Übersetzen auch Kreativität generieren kann und die Schreibfähigkeiten für eigene Werke verbessert. Auch Sanmann (2017:95) sieht in Stilübungen eine Möglichkeit zur Erweiterung des kreativen Potenzials beim Übersetzen, sodass Übersetzer*innen selbst zu (Ko-)Autor*innen werden, was somit auch einen gewissen künstlerischen Aspekt impliziert.

Abgesehen von diesen beiden Beiträgen, auf die nicht weiter eingegangen wird, versucht dieses Kapitel aufzuzeigen, inwiefern es beim literarischen und medialen Übersetzen Kreativität bedarf. In Publikationen zum Übersetzen, insbesondere über das Übersetzen literarischer Werke, findet sich häufig das Konzept der Unübersetzbarkeit, das sich darauf bezieht, dass eine völlige Äquivalenz im Sinne einer identen Reproduktion nicht möglich sei und gewisse leichte Sinnverschiebungen und Bedeutungsverluste hingenommen werden müssen. Eine der Bewältigungsstrategien bildet die sprachliche Kreativität (vgl. Breitling 2015:105). Breitling (2015:105) fügt dieser, beziehend auf Ricoeur, auch noch die „sprachliche Gastfreundschaft“ hinzu. Darunter wird die Haltung verstanden, sich mit der „fremden“ Sprache und dem Ausgangstext auseinanderzusetzen sowie das Fremde durch die Arbeit an der eigenen Sprache in den Zieltext zu transponieren (vgl. Breitling 2015:105). Dies ermöglicht neue Perspektiven und könnte daher, im Lichte der vorliegenden Arbeit, als möglichen Verweise auf das Kreativitätsmerkmal der Offenheit gedeutet werden.

Die im Zusammenhang mit der translatorischen Kreativität erwähnenswerten Werke umfassen u. a. die bereits zitierten von Bayer-Hohenwarter (2012) und Kußmaul (2007), aber auch den Sammelband *Kreativität und Hermeneutik in der Translation*, herausgegeben von Cercel et al. (2017). In letzterem Werk wird Übersetzen im Sinne der Übersetzungshermeneutik als Verstehensprozess verstanden. Stolze (2017) betrachtet darin Übersetzende in ihrer Subjektivität auf kognitiver, sozialer und emotionaler Ebene. Denn Translator*innen bringen notwendigerweise Wissen, Erfahrungen, Einstellungen etc. mit, die die Textinterpretation und Übersetzungsproduktion beeinflussen. Das Vorwissen der Translator*innen, insbesondere in Bezug auf die Ausgangskultur und die Domäne, ist für das Textverständnis essentiell (vgl. Stolze 2017:270f). Kohlmayer (2017, 2019) und Stolze (2017) verweisen auf die Phasen der klassischen Rhetorik: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio/pronuntiatio*. Beim Übersetzen fallen die ersten beiden Stadien weg, da Übersetzer*innen keine Geschichte erfinden und die Inhalte auch nicht aufbereiten müssen. Übersetzen setzt demnach bei *elocutio*, dem Stil, an, der als „creative synthesis“ (Kohlmayer 2017:31) eines jeden literarischen Werks betrachtet werden kann. Darin zeigt sich das kreative Potenzial eines Werks (vgl. Kohlmayer 2017:31). Auf dieser rhetorischen Ebene haben Übersetzende Spielraum für Kreativität (vgl. Kohlmayer

2019:157). *Memoria* bezieht sich auf die Adäquatheit für das entsprechende Medium, während bei der Umsetzung *actio* oder *pronuntiatio* durch Textkohärenz eine Botschaft vermittelt werden soll (vgl. Stolze 2017:278f).

Literarisches Übersetzen wird immer wieder als kreativ wahrgenommen. Die ausgebildete Literaturübersetzerin Marieke Heimbürger, etwa, spricht im Zusammenhang mit der Übersetzung von ChickLit vom Humor, der ihre Kreativität herausfordere (vgl. Heimbürger im Interview in Drolshagen 2015:58). Eine von Guerberof-Arenas & Toral (2022) durchgeführte Studie, bei der Übersetzungen aus dem Englischen ins Katalanische und ins Niederländische untersucht wurden, hat ergeben, dass die Kreativität bei Humanübersetzungen deutlich höher ist als bei maschinellen Übersetzungen. Bei der Studie ging es konkret um die Übersetzung literarischer Texte; die Humanübersetzungen zeichneten sich dabei, im Gegensatz zur maschinellen Übersetzung, durch flexiblere, d. h., weniger wörtliche Lösungen und Neuartigkeit aus. Auch die posteditierten maschinellen Übersetzungen waren vergleichsweise weniger kreativ als ein durch professionelle Übersetzer*innen übersetzter Text (vgl. Guerberof-Arenas & Toral 2022:207ff). Guerberof-Arenas & Toral (2022:207) sehen, selbst bei Post-Editing, die maschinelle Übersetzung als Hindernis für kreative Lösungen. Zur Thematik der maschinellen Übersetzung gibt es zunehmend Studien- und Forschungsarbeiten, weshalb auf diese in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen wird.

Im Zuge des literarischen Übersetzens können Übersetzer*innen kreativ handeln, etwa wenn sie visualisieren, die Perspektive wechseln, eine bestimmte Wirkung des literarischen Textes (re-)produzieren wollen, Szenen verbalisieren oder verschiedene, dem Eindruck nach, unzusammenhängende Elemente miteinander verbinden, aber auch wenn Gedankensprünge stattfinden (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:60). Bayer-Hohenwarter (2012) beschäftigt sich im bereits erwähnten Werk u. a. mit der Metapher als kreativ zu übersetzendes Element in der Übersetzung. Die Komplexität und Herausforderung der Metaphernübersetzung erkannten bereits Dagut (1976), Veale (2006) und Göpferich (2008) in früheren Publikationen.

Auch im Bereich der audiovisuellen Übersetzung finden sich Publikationen, etwa Şerban & Cercel (2016). Sie analysieren die Theorien und Konzepte von Schleiermacher im Hinblick auf die translatorische Kreativität und übertragen diese auf die Prozesse bei der Erstellung von Untertiteln. Ihr Fokus liegt dabei auf der kulturellen Identität und Alterität. Ein Text bedient sich demnach der Sprache als Kommunikationsmittel, enthält aber auch spezifische Elemente

seines*r Autor*in. In diesem Lichte betrachten Şerban & Cercel (2016:296) Texte bzw. Übersetzungen als kreativen Ausdruck ihrer Autor*innen bzw. Übersetzer*innen. Übersetzungen, dazu zählen sie auch Untertitelungen, sind „creative acts par excellence“ (Şerban & Cercel 2016:296) und können, bezugnehmend auf Schleiermacher, zur Entwicklung der Sprache beitragen. Kreativität ist Teil des Entscheidungsfindungsprozesses von Übersetzenden (vgl. Şerban & Cercel 2016:291ff).

Zahlreiche Bachelor- und Masterarbeiten sowie Einzelstudien untersuchen die audiovisuelle Translation und Kreativität. Burjak (2009) legt beispielsweise den Forschungsschwerpunkt ihrer Diplomarbeit *Kreativität und Übersetzen – Warum Übersetzen kreatives Handeln ist* auf das Übersetzen als kreative Tätigkeit. Dal Bo (2016) unterstreicht in ihrer Masterarbeit *Kreativität und interlinguale Untertitelung* die Bedeutung kreativer Fähigkeiten bei der Filmuntertitelung. Zumeist liegt der Fokus der Arbeiten auf spezifischen Aspekten, etwa der Übersetzung von Humor, Kulturspezifika, Wortspielen etc. (vgl. Künzli 2017:12). Aktuelle Beispiele hierfür wären Del Mar Ogea Pozo (2021), auf die später kurz eingegangen wird, oder Al-Jabri et al. (2023).

Durch Streaming-Dienste, die ihr Film- und Serienangebot global anbieten, gewinnt die Übersetzung im audiovisuellen Bereich an Bedeutung (vgl. Künzli 2024:110f). Aktuell ist ein Trend dahingehend erkennbar, dass Filme in Originalsprache mit Untertiteln rezipiert werden. Die Rahmenbedingungen für das Untertiteln unterscheiden sich von jenen beim literarischen Übersetzen, insbesondere weil Untertitel Teil des intersemiotischen Systems Film sind, das aus verschiedenen, auch non-verbalen Codes, besteht, die gemeinsam einen gewissen Effekt hervorrufen. Ein weiteres wesentliches Charakteristikum ist, dass Ausgangstext und Untertitel nahezu zeitgleich wahrgenommen werden, die Untertitel dennoch nicht Wort für Wort wiedergeben, was gesagt wird. Das mag für Laien etwa befremdlich sein, ist aber aufgrund der Vorgaben nachvollziehbar. Um die gewünschte Wirkung hervorzurufen, müssen die übersetzten Untertitel stets mit dem restlichen semiotischen System kohärent sein. Im Gegensatz zum Übersetzen im Literaturbereich gibt es beim Untertiteln räumliche und zeitliche Einschränkungen sowie mediale Vorgaben (vgl. Del Mar Ogea Pozo 2021:114f). Kersten (2013) spricht in diesem Zusammenhang von „einem straff geschnürten Korsett aus zeitlichen, räumlichen, bildökonomischen und -ästhetischen Vorgaben“ (Kersten 2013:111) für die „persönlich verantwortete kreative Geistesleistung“ (Kersten 2013:121f), die das Übersetzen für sie darstellt. Untertitler*innen müssen für eine gelungene Untertitelung fantasievoll und Details gegenüber aufmerksam sein. Die Fäden des Korsetts sind u. a. das Zeitfenster für den einzublendenden Untertitel, die

Einblenddauer, die Pause von mindestens vier Bildern zwischen den einzelnen Untertiteln, die maximale Zeichenanzahl pro Untertitelzeile, die wiederum nur einer Sinneinheit entsprechen soll, sowie die Regel, dass Untertitel nicht über den Bildschnitt reichen sollten. Selbstverständlich dürfen Untertitel Pointen nicht vorwegnehmen oder vorab die Spannung nehmen. Bei Zweizeilern ist es wünschenswert, wenn die untere Zeile länger ist als die obere. Herausfordernd kann die Bild-Ton-Synchronität besonders bei allbekannten Wörtern, wie dem französischen „merci“ oder dem englischen „darling“, sein. Das Publikum identifiziert diese sofort als bekannt und erwartet daher, diese zum entsprechenden Zeitpunkt in der Untertitelung wiederzufinden. Schwierigkeiten können sich auch aufgrund des hohen Sprechtempos der Figuren oder aus dem Transfer des mündlichen in einen schriftlichen Text ergeben, etwa bei Soziolekten, Jargon, individuellem Sprachgebrauch der Filmcharaktere, umgangssprachlichen Ausdrücken oder Kraftausdrücken. Dies sind nur einige der Faktoren, die die Arbeit von Untertitelnden beeinflussen, darüber hinaus kann sich der Zeitdruck, unter dem die meisten Untertitelungen entstehen müssen, auf die Untertitelung auswirken (vgl. Kersten 2013:116ff).

Aus Reinarts (2004) Ausführungen zum Anfertigen von Untertiteln können mögliche Momente bzw. Herausforderungen abgeleitet werden, bei denen Kreativität gefordert ist. Diese umfassen etwa das Kürzen des Untertitels zum Einhalten der vorgegebenen Zeichenlänge. Anne Wanders, u. a. freiberufliche Untertitlerin für Filme und Serien, teilt im Interview mit Püschel (2022:76) ihre Erfahrungen. Beim Erstellen von Untertiteln sei sie oft mit Witzen, Referenzen zu Popkultur, Gedichten oder Liedtexten konfrontiert. Zeilenvorgaben und Lesegeschwindigkeit machen kurze, treffende Formulierungen erforderlich. Es kann auch notwendig sein, Kulturelles aus der Ausgangskultur für das Zielpublikum zu erläutern (vgl. Püschel 2022:76f). Wanders (im Interview mit Püschel 2022:77) ist sogar der Meinung, „dass die bisherigen Untertitelprojekte [ihre] Kreativität trainiert [...] haben“.

Für die Erstellung der Untertitelung muss Untertitler*innen notwendigerweise auch das Filmmaterial zur Verfügung stehen, denn nur so können Betonungen, Ironie, Humor, Tonfall, Gestik, Mimik etc. erfasst werden (vgl. Kersten 2013:119). Die bereits geschilderten Vorgaben machen Kürzungen und Verdichtungen in der Untertitelung unabdingbar. Die häufig angewandten Übersetzungsstrategien umfassen den Entfall von Interjektionen, wie „ah!“, oder die Streichung von Namen bei Direktansprache des Filmcharakters, die Umformung passiver Satzkonstruktionen in aktive, die Auflösung von Modalkonstruktionen, die Umwandlung negativer Satzkonstruktionen in positive, die Kürzung übertriebener Höflichkeitsfloskeln sowie das Weg-

lassen von Redundanzen. Gleichzeitig kann eine zu kurze Wiedergabe des akustisch wahrnehmbaren Textes als Untertitel zu Verunsicherungen beim Publikum führen, es kann der Eindruck entstehen, den Zuseher*innen würde etwas vorenthalten werden. In jedem konkreten Fall muss daher die Angemessenheit der Strategie evaluiert werden (vgl. Kersten 2013:124ff). Besonders herausfordernd für Untertitler*innen können humorvolle oder satirische Filmpassagen sein.

Del Mar Ogea Pozo (2021) untersucht in einer Fallstudie ausgewählte Episoden der US-Comedy-Serie *Veep* und die Rezeption der kreativen (spanischen) Untertitelung. Die Serie spielt mit nationalen Identitäten, Stereotypen, Wortwitzen, Slang sowie Schimpfwörtern und kreiert dadurch Humor. Bei der kreativen Untertitelung geht es um die bewusste Entscheidung, Kreativität zu nutzen und eventuelle einhergehende Risiken einzugehen. Ein besonderes Augenmerk wird bei der Studie auf die Wirkung auf das Zielpublikum gelegt, insbesondere in Bezug auf den humorvollen Effekt (vgl. Del Mar Ogea Pozo 2021:114ff). Das Kriterium der Angemessenheit aus den Kreativitätsdefinitionen scheint somit dann erfüllt, wenn die Untertitelung gleichermaßen humorvoll ist. Del Mar Ogea Pozo (2021:116) stellt sich auch die Frage, ob nicht jede audiovisuelle Übersetzung kreativ ist, da diese vom Ausgangstext wahrnehmbar abweicht, um den Voraussetzungen des Mediums zu entsprechen bzw. kulturspezifische Übersetzungsprobleme zu lösen. Bei kreativen Übersetzungen sind die spürbaren Veränderungen des Ausgangstextes aufgrund der Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur notwendig. Das ist insbesondere bei humorvollem Filmmaterial relevant, da dieses oft sehr kultur- und kontextspezifisch ist, was sich auch sprachlich auswirkt. Das mangelnde Wissen des Zielpublikums soll kompensiert, kulturelle Barrieren überwunden und Alternativen für Unübersetzbarkeit gefunden werden. Dazu müssen Untertitler*innen den Ausgangstext zunächst verstehen und in die Zielsprache übertragen. Der übersetzte Text muss dann an die Vorgaben des Mediums (Zeichenbegrenzung, Konventionen etc.) angepasst werden. Letztlich soll eine Untertitelung entstehen, die genauso amüsant wirkt. Für den linguistischen sowie kulturellen Transfer und um die Botschaft zu vermitteln bzw. die Wirkung auch in der Zielkultur hervorzurufen, wird der Originaltext somit in einen neuen Text verwandelt, wobei Kreativität benötigt wird. In der Serie wird dieser neue Text insbesondere durch kreative Verfahren, wie Anpassungen, Kompensationen, diskursive Elemente sowie humoristische (Ersatz der Art des Humors durch eine andere), sprachliche (Ersatz durch andere sprachliche Elemente) und kulturelle Substitutionen kreiert. Bei der Untertitelung in der Zielsprache kann es zwar zu Veränderungen des Humors kommen, das übergeordnete Ziel bleibt die Erhaltung des Unterhaltungsfaktors (vgl. Del

Mar Ogea Pozo 2021:116ff). Durch ihre Studie kommt Del Mar Ogea Pozo (2021:133) zu dem Schluss, dass „creativity plays a prominent role in translation and becomes even more prominent when multisemiotic signs and cultural aspects converge, as in the case of audiovisual comedies.“ Mit kreativen Aspekten bei der Untertitelung hat sich darüber hinaus u. a. Foerster (2010) beschäftigt.

Hinter Veränderungen und Eingriffen stecken verschiedene Faktoren, darunter u. a. Marketing-Strategien. Romero-Fresco & Chaume (2022) führen als Beispiel den Film „Wolkig mit Aussicht auf Fleischbällchen“ an, dessen Originaltitel „Cloudy with a Chance of Meatballs“ lautet. In Israel wurde der Filmtitel an die lokalen Esssitten angepasst und der Film kam als „Es regnet Falafel“ in die Kinos. Übersetzungen wie diese, die man als kreativ bezeichnen könnte, veranschaulichen kulturelle Unterschiede und können dabei helfen, Stereotype aufzudecken (vgl. Romero-Fresco & Chaume 2022). Romero-Fresco & Chaume (2022) beschäftigen sich eingehender mit der kreativen audiovisuellen Übersetzung sowie mit *Media Accessibility*, die allen Menschen einen vollständigen Zugang (sprachlich und kulturell) zu Medien ermöglichen soll und somit stark auf Inklusion und Barrierefreiheit abzielt. Gleichzeitig erhebt die audiovisuelle Übersetzung einen künstlerischen, fantasievollen oder kreativen Anspruch und verleiht dem Ausgangstext ein „neues“ Leben. Kreativität kann dabei helfen, Übersetzungsprobleme zu lösen. Transkreationen bzw. stärkere Lokalisierungen, Adaptationen und Neugestaltungen sind bei der audiovisuellen Übersetzung womöglich häufiger im Einsatz als etwa bei literarischen Texten. Gambier (2004) bezeichnet Untertitelungen daher auch als „Tradaptation cinématographique“, ein Hybridprodukt zwischen Übersetzung und Adaptation.

Die technischen Entwicklungen der letzten Jahre haben, neben den traditionellen Untertitelungen durch professionelle Übersetzende, auch den neuen Sektor der „Cybersubtitles“ (Díaz Cintas 2018), d. h. im Internet entstandene Untertitel, begünstigt, die sich wiederum in Fansubs, „guerrilla subtitles“ und „altruist subtitles“ (ebd.) einteilen lassen. Diese Untertitel werden meist von Laien erstellt. Einblicke in die Cyberwelt ermöglicht Díaz Cintas (2018) in „Subtitling’s a carnival: New practices in cyberspace“.

1.5 Künstlertum beim Übersetzen

Das Kapitel beschäftigt sich mit dem Zusammenhang zwischen Übersetzen und Kunst sowie u. a. mit der Schwierigkeit, was als Kunst gilt. Die Suche nach einer Antwort wirft unweigerlich die Frage auf, was denn als Literatur verstanden wird und inwiefern diese als Kunst betrachtet werden kann. Erst wenn dies geklärt ist, können Überlegungen angestellt werden, inwiefern

Übersetzungen als künstlerische Produkte bzw. das Übersetzen als künstlerische Tätigkeit gelten können. Da allein die Beschäftigung mit der Frage „Was ist Literatur?“ Bücher füllen könnte, wird diese im folgenden Kapitel nur in dem Maß behandelt, in dem es für die Betrachtung von Übersetzungen als Kunstwerke notwendig ist. Für einen Definitionsversuch von Literatur werden daher verschiedene Nachschlagewerke, etwa der *Duden online*, und Einführungswerke, etwa Ceserani (⁵2008), konsultiert. Ein besonderes Augenmerk soll auf Eagletons (1996) Betrachtung von Literatur gelegt werden. Zuvor müssen jedoch die Begriffe Kunst, Kunstwerk und Künstler*in definiert werden. Die beiden Bedeutungen von Kunst umfassen:

1. schöpferisches Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache, der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt [...]
2. das Können, besonderes Geschick, (erworbene) Fertigkeit auf einem bestimmten Gebiet (Dudenredaktion o.J.c)

Das Kunstwerk kann dabei als „schöpferisch gestaltetes Werk der Kunst, Erzeugnis des künstlerischen Schaffens“ (eWDG 1969) betrachtet werden. Künstler*innen sind „kreative Persönlichkeiten auf allen Gebieten der Kunst“, wobei sowohl „Autoren (Urheber)“ als auch „Interpreten, deren Künstlertum sich im Schaffen neuer Kunstwerke manifestiert“ (*Brockhaus Enzyklopädie Online* o.J.c), gemeint sind. Die letzte Definition verdeutlicht, wie definitorisch eng Kunst und Kreativität beisammen liegen, woraus sich auch die Schwierigkeit der vorliegenden Arbeit ergibt, diese beiden Begriffe getrennt zu betrachten. Der Begriff Künstler*in bezieht sich geschichtlich zunächst auf die bildende Kunst, das Bedeutungsspektrum weitet sich dann allmählich auf andere Kunstformen aus. Das moderne Verständnis hat seine Wurzeln in der Romantik: Ein*e Künstler*in strebt nach Freiheit von jeglichen Vorschriften und Zwängen. In gewisser Isolation werden die Originalität und das Genie ausgelebt (vgl. *Brockhaus Enzyklopädie Online* o.J.c).

In der Forschung finden sich Untersuchungen zur Persönlichkeit von Künstler*innen, etwa Chen et al. (2023). Bei ihrer psychometrischen Analyse der Persönlichkeit(-sstrukturen) von Künstler*innen im Vergleich zu Wissenschaftler*innen wird der Schwerpunkt auf kreative Persönlichkeitszüge gelegt. Die Studie hat ergeben, dass Künstler*innen offener für Erfahrungen sind als etwa Wissenschaftler*innen und wenig kreative Personen. Die Offenheit stellt dabei ein Schlüsselmerkmal für Kreativität dar. Es handelt sich um ein komplexes Persönlichkeitsmerkmal, das verschiedene Ausprägungen umfassen kann, etwa Nicht-Konventionalität oder Abenteuerlust. Persönlichkeiten, die eine besonders ausgeprägte Offenheit aufweisen, werden mit einem effizienteren *Default Mode Network* (DMN) des Gehirns in Verbindung gebracht (vgl. Chen et al. 2023:11). Dieses Ruhezustandsnetzwerk ist im Wachzustand beim

Nichtstun aktiv; der Mensch beschäftigt sich reflexiv mit sich selbst und lässt die Gedanken schweifen (vgl. Stangl 2023). Gefördert werden dabei auch das Zukunftsdenken und die kreative Ideenproduktion. Das DMN weist eine hohe Konnektivität mit anderen kognitiven Netzwerken des Gehirns auf. Das neuronale Persönlichkeitsnetzwerk von Wissenschaftler*innen scheint strukturell kohäsiver zu sein als jenes von Künstler*innen. Wissenschaftler*innen weisen somit homogenere Persönlichkeitsmerkmale auf, während Künstler*innen ein komplexeres psychometrisches Netzwerk der Persönlichkeit haben (vgl. Chen et al. 2023:1ff).

1.5.1 Literatur als Kunst

Während Literatur im weitesten Sinne als fixierter Text aufgefasst wird (vgl. Jeßing & Köhnen ⁴2017:2), geht es in dieser Arbeit in erster Linie um einen engeren Literaturbegriff. Der *Duden online* (o.J.d) definiert Literatur im engeren Sinne als „künstlerisches Schrifttum“, in der *Brockhaus Enzyklopädie* (o.J.d) liest man „Sprachkunstwerk“. Doch was wird in der Literaturwissenschaft unter Literatur verstanden und inwiefern gilt Literatur als Kunst? – Eine Frage, der sich bereits zahlreiche Literaturwissenschaftler*innen widmeten und deren Beantwortung sich schwieriger als gedacht erweist, denn Literatur bzw. das, was als Literatur erachtet wird, wurde im Laufe der Zeit unterschiedlich wahrgenommen (vgl. Ceserani ⁵2008:3). Die Definitionen sind somit von Theorie zu Theorie verschieden (vgl. Schweikle et al. ³2007:445).

Ceserani (⁵2008:4) identifiziert zwei einander entgegengesetzte Tendenzen beim Versuch der Festlegung eines Literaturbegriffs: Auf der einen Seite finden sich die Verfechter*innen einer autonomen Literatur, während sich auf der anderen jene befinden, die Literatur relativieren. Erstere grenzen Literatur von anderen Kommunikations- und Ausdrucksformen ab und postulieren gewisse Kriterien, wie Literarizität oder Poetizität, die literarische Texte auszeichnen. Zu den Vertreter*innen dieser Sichtweise zählt etwa Roman Jakobson. Er betrachtet Texte dann als poetisch, wenn das Wort in seinem Verbund über die bloße Referenz zum Gegenstand hinausgeht und selbst, in Form sowie Bedeutung, an ästhetischem Wert gewinnt. Bei der zweiten Strömung werden verschiedene Formen der Literatur unterschieden: hohe und niedere, elitäre und populäre Literatur etc. Es wird eine Trennlinie zwischen der „gehobenen“ Literatur mit ästhetischer Bedeutung und der Massenlektüre gezogen. Wahre literarische Werke tragen universelles Gedankengut, das für alle Generationen von Bedeutung ist. In diesem Sinn wird Literatur als ein kulturelles Gut und als Ausdruck der menschlichen Vorstellungskraft betrachtet. Welchen Werken ein literarischer Wert zugeschrieben wird, ist von Zeit, Kultur und Kontext abhängig (vgl. Ceserani ⁵2008:4ff).

Grundlegend ist die Sprachlichkeit. Die erste von Ceserani genannte Tendenz könnte man als eine essentialistische Auffassung bezeichnen, bei der Texte anhand von gewissen Merkmalen als Literatur betrachtet werden (vgl. Schweikle et al. ³2007:445). Als klassische Kriterien gelten dabei die Fixierung, die Fiktionalität und die Sprachverwendung oder Poetizität (vgl. Schneider 2013:2). Diese werden oft, z. T. gemeinsam mit der Entpragmatisierung, in literaturwissenschaftlichen Einführungswerken (siehe etwa Grewe 2009:1ff) angeführt und dann mit Gegenbeispielen aus der Welt der Literatur widerlegt, was die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition des Literaturbegriffs widerspiegelt. Die zweite Strömung, die Ceserani nennt, könnte man als antiessentialistisch bezeichnen. Ob ein Text als literarisch anerkannt wird, bestimmt eine Institution (vgl. Schweikle et al. ³2007:445).

1.5.1.1 Eagletons Annäherung an den Literaturbegriff

Eagleton (1996) setzt sich mit der Frage auseinander, was Literatur nun sei. Seine in literaturwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen vielzitierte Betrachtungsweise soll stellvertretend kurz zusammengefasst werden, um die Komplexität der Begriffsdefinition von „Literatur“ zu verdeutlichen. Er beginnt mit dem Kriterium der Fiktionalität und betrachtet Literatur als „‘imaginative’ writing“ (Eagleton 1996:1), kommt jedoch zu der Erkenntnis, dass auch historische Texte als literarisch erachtet werden können. Dann beschäftigt er sich mit der besonderen Sprachverwendung, im Gegensatz zum alltäglichen Sprachgebrauch. Dazu zählen literarische Verfahrensweisen, wie Normbrüche und literarische Stilmittel. Die russischen Formalisten beispielsweise konzentrierten sich in diesem Zusammenhang auf das Literarische bzw. auf die Literarizität, die das Werk ausmacht, und dadurch erzeugte Verfremdungseffekte. Doch auch die Leserschaft spielt eine Rolle dabei, wie der Text gelesen wird und welche Erwartungen an den Text gestellt werden. „All literary works [...] are ‚rewritten‘ [...] by societies which read them“ (Eagleton 1996:11), denn eine Gesellschaft liest und versteht Texte aus ihrer Zeit heraus neu. Eagleton bezeichnet Literatur weiters als nicht-pragmatischen Diskurs, da sie keinen unmittelbaren Zweck verfolgt. Es geht um die Sprache und die Ausdrucksweise selbst; Literatur ist auto-referentiell und verfolgt eine poetische Funktion, die sich auf verschiedene Weisen manifestieren kann (vgl. Eagleton 1996:1ff).

Das Wesen von Literatur kann allerdings nicht anhand von bestimmten Charakteristika bestimmt werden. Was als Literatur gilt, wird von außen festgelegt, etwa von Institutionen, und ist somit nicht objektiv. Werturteile sind historisch wandelbar und stehen in enger Verbindung mit der in einer Gesellschaft oder Gruppe vorherrschenden Ideologie und Denkweise. Ein lite-

rarischer Kanon¹⁷ ist nicht mehr als das Konstrukt einer bestimmten Zeit und Kultur oder Personengruppe. Eagleton versucht sich so einem Literaturbegriff zu nähern. Er diskutiert und argumentiert anhand verschiedener literarischer und nicht-literarischer Beispiele, findet aber stets auch Gegenbeispiele (vgl. Eagleton 1996:1ff).

1.5.1.2 Exkurs: Polysystemtheorie nach Even-Zohar

Literarische Texte stehen nicht für sich allein, sondern beziehen sich aufeinander. Dieses Phänomen wird üblicherweise als „Intertextualität“ bezeichnet. In einem größeren Zusammenhang spricht man von „literarischen Polysystemen“ bzw. „Makropolysystemen“ (Albrecht 1998:192). Der vom israelischen Literaturwissenschaftler Even-Zohar (2009) entwickelten Polysystemtheorie¹⁸ zufolge besteht dieses Polysystem aus mehreren Einzelsystemen, die in Beziehung zueinander stehen und voneinander abhängig sind. Gemeinsam bilden sie „eine strukturierte Ganzheit“ (Even-Zohar 2009:3), die nicht statisch, sondern dynamisch ist und dem historischen Wandel unterliegt. Die zahlreichen Überschneidungen und die Offenheit des Systems bedingen seine Komplexität (vgl. Even-Zohar 2009:3f). Im Artikel „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“ (1990) erläutert Even-Zohar (1990:46), inwiefern Übersetzungen nicht nur als integraler Teil, sondern als eigenes System innerhalb des entsprechenden literarischen Polysystems betrachtet werden können. Er bezeichnet Übersetzungen sogar als „most active system within it [dem literarischen Polysystem]“ (Even-Zohar 1990:46). Mit „active“ meint er hierbei, dass übersetzte Werke das Polysystem mitgestalten und zu Innovationen im literarischen System, etwa neuen literarischen Modellen, beitragen können. Die Grenze zwischen Übersetzung und Originalwerk verschwimmt, insbesondere wenn die übersetzte Literatur eine zentrale Rolle im System einnimmt. Durch Übersetzungen können Zieltextkonventionen gebrochen und neue Elemente in das literarische System der Zielkultur eingeführt werden. Diese Neuheiten betreffen nicht nur neue Perspektiven und Wirklichkeitsmodelle, sondern auch neue (poetische) Sprache, literarische Formen, Muster und Techniken. Um Neues einzuführen, muss das Polysystem jedoch Innovationen zulassen. Welche Texte übersetzt werden, ist das Ergebnis eines Selektionsprozesses, der von der Situation und den Bedingungen im Polysystem abhängt. Die übersetzte Literatur selbst ist ein vielschichtiges System, bei dem es zentrale und periphere Schichten gibt, die dynamisch sind. Übersetzungen von ein-

¹⁷ Der literarische Kanon wird in Kapitel 1.5.1.3 näher behandelt.

¹⁸ Even-Zohars (2009:3) Theorie basiert dabei auf den Erkenntnissen der russischen Formalisten und tschechischen Strukturalisten, die das System als dynamisch betrachteten.

flussreicheren Ausgangsliteraturen nehmen dabei eine eher zentrale Stellung ein als Übersetzungen von peripheren Literaturen. Grundsätzlich sind Polysysteme jedoch unterschiedlich strukturiert und von Kultur zu Kultur verschieden. Dies beeinflusst auch den Stellenwert, den übersetzte Werke darin einnehmen (vgl. Even-Zohar 1990:46ff).

1.5.1.3 Der literarische Kanon

Ein Begriff, der bereits genannt wurde, ist der Kanon, die Liste jener Texte, die für eine bestimmte Gruppe und deren literarische Tradition von zentralem oder kulturellem Wert sind (vgl. Ceserani ⁵2008:203). Kanonizität ist nicht textimmanent, sondern wird von der dominanten Schicht innerhalb einer Kultur bestimmt und ist, wie bereits erwähnt, ein Konstrukt (siehe Eagleton 1990). Jene literarischen Normen, Texte, Modelle und Werke, die von einer Gruppe anerkannt und legitimiert werden, gelten dabei als „kanonisiert“ und können Teil des historischen sowie kulturellen Erbes einer Gemeinschaft werden. Als „nichtkanonisiert“ bezeichnet man hingegen jene Normen und Werke, die von der dominanten Gruppe nicht anerkannt werden und daher oft in Vergessenheit geraten (vgl. Even-Zohar 2009:8). Kanonisierte Texte können etwa durch ein zentralisiertes Bildungssystem verbreitet werden. Für das Fortbestehen des kulturellen Systems ist jedoch dessen Weiterentwicklung notwendig. Im Spannungsverhältnis zwischen kanonisierten und nichtkanonisierten Werken kann sich das System erneuern und aufleben. Der Wettstreit zwischen dominanter Kultur und Subkultur(en) ist daher essentiell für ein lebendes, dynamisches System. Kann das System nicht mehr die Bedürfnisse der Gesellschaft erfüllen, so ist es inadäquat. Im Falle der Literatur kann es dann beispielsweise dazu kommen, dass einst zentrale literarische Werke in die Peripherie der Kultur gedrängt werden (vgl. Even-Zohar 2009:8ff).

1.5.2 Die Übersetzung als Kunstgattung

Gehen wir also davon aus, dass literarische Texte, die das Ausgangsmaterial für die entsprechenden Übersetzungen bilden, als Kunstwerke betrachtet werden können. Gelten daher auch Übersetzungen als künstlerische Produkte?

Erwähnenswert sind an dieser Stelle Albrechts (1998:182ff) geschichtliche Ausführungen zur „Übersetzungsliteratur“, die zeigen sollen, dass Übersetzungen in der Vergangenheit durchaus auch negativ konnotiert waren bzw. nicht als Literatur galten. Albrecht setzt im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts an, einer Zeit, in der es durch den erhöhten Bedarf an Übersetzungen zur Bezahlung für das Anfertigen von Übersetzungen und u. a. zum Auf-

kommen von sogenannten „Übersetzungsfabriken“¹⁹ kam. Das Übersetzen wurde somit zu einer beruflichen Tätigkeit, die auch zum Lebensunterhalt beisteuerte. Der Gelehrtenkreis stand diesem Phänomen kritisch gegenüber, da das Übersetzen nicht mehr eine noble Pflicht, sondern eine finanzielle Einkommensquelle darstellte. Dadurch waren es nicht mehr die Übersetzer*innen, die entschieden, was übersetzt wurde, sondern die Nachfrage am Übersetzungsmarkt, der von Zeit- und Konkurrenzdruck geprägt war. Allerdings ist anzumerken, dass im Jahr 1775 weniger als 10 Prozent der gesamten deutschen Buchproduktion auf Übersetzungen aus neueren Sprachen fielen (vgl. Albrecht 1998:182f). Im 19. Jahrhundert erreichten die Übersetzungsfabriken ihren Höhepunkt. Zahlreiche deutsche Literaturschaffende äußerten sich gegen die Übersetzungen (vgl. Albrecht 1998:184). Bezeichnungen, wie „Übersetzungsanstalt“ aus Wilhelm Hauffs (2015:11) satirischen Erzählungen oder die „Sündfluth fremder Belletristik“ aus Karl Gutzkows (1839) Artikel „Die Deutschen Uebersetzungsfabriken“ spiegeln den damaligen Unmut wider.

Die Situation am Buchmarkt in jener Zeit führte zu einer Unterscheidung zwischen Trivalliteratur und sogenannter hoher Literatur²⁰. Dazwischen befand sich eine Kluft, die „zu einem beträchtlichen Teil mit ‚Übersetzungsliteratur‘ gefüllt wurde“ (Albrecht 1998:185) und die durchaus Kritik erntete. Unterhaltungsliteratur, zu der wohl auch die meisten Übersetzungen zählten, wurde kritisch beäugt und lieferte nationalliterarischen Tendenzen Nährboden. Nach einer Phase, in der Übersetzungsliteratur zugunsten der deutschen Literatur zunehmend kritisiert wurde, öffnete sich nach dem ersten Weltkrieg der Vorhang für eine andere Betrachtungsweise: die Übersetzungsliteratur als funktional nahezu dem Original entsprechend. Sie wurde zu einem Teil der Nationalliteratur, war aber im Zusammenhang mit dem Original zu betrachten (vgl. Albrecht 1998:186).

Albrecht (1998:187) führt im Rahmen seiner geschichtlichen Ausführungen auch besondere Formen der Übersetzungsliteratur an, etwa Umwegübersetzungen, zweisprachige Ausgaben (v. a. bei Lyrikübersetzungen) und Rückübersetzungen. Bei der sogenannten „Umwegübersetzung“ bzw. „Übersetzung aus zweiter Hand“ handelt es sich um eine Relaisübersetzung, d. h., ein Text wird auf Basis einer bereits vorhandenen Übersetzung in eine dritte Sprache weiterübersetzt. Das Potenzial für Veränderungen am Originaltext ist besonders hoch und reicht

¹⁹ Friedrich Nicolai gebraucht die Bezeichnung „Übersetzungsfabrik“ in seinem Roman *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker* (32024; Erstdruck: 1773-1776). Der Begriff scheint auf ihn zurückzugehen. Nicolai verlieh ihm eine sehr negative Konnotation und verurteilte Übersetzungen (vgl. Albrecht 1998:182).

²⁰ Bis heute ist diese Unterscheidung wahrnehmbar.

von geringeren Veränderungen bis hin zu weitgehenden Textverzerrungen. Insbesondere im Spätmittelalter, in der Renaissance sowie im 18. Jahrhundert kam es vermehrt zu diesen Relaisübersetzungen. Albrecht sieht die Rückübersetzung als Mittel der Übersetzungsforscher*innen zur Dokumentation der Eigenart der involvierten Übersetzungssprachen. Nicht die übersetzerischen Entscheidungen, sondern in erster Linie die unterschiedlichen Sprachstrukturen seien Auslöser für die Differenz zwischen Rückübersetzung und Original (vgl. Albrecht 1998:188). Er kommt zu dem Schluss: „Vom übersetzten Text führt kein Weg zum Original zurück“ (Albrecht 1998:188). Rückübersetzungen wurden aus verschiedenen Gründen angefertigt. Entweder war der Originaltext nicht zugänglich oder aber das Original sollte übertroffen bzw. verbessert werden (vgl. Albrecht 1998:190).

Im Zusammenhang mit dem Erfolg von Übersetzungen spricht Albrecht (1998:341) von „Kunstgriffe[n] der Übersetzer“: „Manche Werke, die in der Ausgangskultur durchaus erfolgreich waren, konnten trotz aller Anstrengungen und Kunstgriffe der Übersetzer die Sprach- und Kulturgrenzen nicht wirklich überwinden.“ Albrecht bezeichnet die Übersetzung aber auch als Art der „Manipulation des literarischen Ruhms“ (1998:341), die zur Rezeption des Erfolgs des Werkes beiträgt. Wobei Sprache und Gesellschaft stets eine relevante Rolle spielen. Was wann in welche Sprache(n) und für welche Kultur(en) übersetzt wird, kann den Erfolg eines Werkes wesentlich beeinflussen (vgl. Albrecht 1998:341).

Albrechts Ausführungen veranschaulichen, dass verschiedene Faktoren auf die Art und Weise, wie Übersetzungen wahrgenommen werden, wirken. Darunter befinden sich die Zeit, die Kultur und die Gesellschaft, aber auch wirtschaftliche Aspekte. Insgesamt könnte man diese Einflüsse unter der Bezeichnung „Kontext, in der die Übersetzung angefertigt wird“, subsumieren. Es mag paradox klingen, doch übersetzte Literatur hat einerseits das Potenzial, Neues in ein literarisches System einzuführen (vgl. Levý 1969, Wuthenow 1969), sie kann aber auch Traditionelles konservieren (vgl. Even-Zohar 1990:49). Wie Übersetzungen die National- und Weltliteratur beeinflussen, zeigen etwa Wuthenow (1969) und Levý (1969).

1969 beschäftigte sich Wuthenow in *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung* mit der literarischen Übersetzung als Kunstwerk. Für ihn bringen Worte und Sprache eine neue Realität hervor. Der Übersetzung kommt, insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung der (sprach-)eigenen Literatur, eine vergleichsweise bedeutsame Rolle zu wie jene des Originalwerks in der Ausgangssprache. Übersetzungen seien insbesondere für die deutsche Literatur von Bedeutung gewesen; nicht ohne Grund entstand der Begriff der Weltliteratur in

Deutschland, wo literarische Texte und Übersetzungen, etwa von Werken Shakespeares oder Homers, Teil der eigenen Literaturlandschaft wurden und die Nationalliteratur durch Übersetzungen geografische Grenzen überschritt (vgl. Wuthenow 1969:7ff). Auch für Levý (1969:74) können Übersetzungen Teil der – in diesem Fall – auf Deutsch verfassten Literatur werden. Die übersetzten Texte weisen zudem eine kulturelle Bedeutung auf, die jener von Originalwerken ähnelt. So ermöglichen Übersetzungen Einblicke in die fremde Kultur und geben Auskunft über den Ausgangstext. Übersetzungsliteratur kann die Nationalliteratur einerseits befruchten oder andererseits mit ihr konkurrieren. Übersetzungen treiben die Weltliteratur an, indem sie Nationalliteraturen durch literarische Impulse und mehr Vielfalt bereichern (vgl. Levý 1969:74ff). Der übersetzte Text kann durch die Einführung von fremden Inhalten, Motiven, Formen etc., neue literarische Möglichkeiten eröffnen, und bringt „neue Wirkungen“ (Wuthenow 1969:7, 17f) hervor. Auf diese Weise mag die Übersetzung das Fortbestehen des Ausgangstextes gewährleisten; die Wirkung, die die Übersetzung hervorruft, wird historisch jedoch niemals jener des Ausgangstextes gleichen. Die Übersetzung hat somit oft eine eigene Wirkung (vgl. Wuthenow 1969:176ff). Im Vergleich von Ausgangs- und Zieltext können Forscher*innen epochen- bzw. zeitspezifische Konventionen in einem bestimmten Raum identifizieren, unterschiedliche Entwicklungen im Literaturbereich ausmachen und die Haltung der Übersetzenden gegenüber dem Übersetzen erkennen (vgl. Levý 1969:25f). Die Art zu übersetzen, hängt stark mit der Weltanschauung der Übersetzenden zusammen (vgl. Levý 1969:25f).

Übersetzungen können aber auch konservieren. Wenn die übersetzte Literatur beispielsweise eine zentrale Stellung im System einnimmt und dann den Kontakt zur ursprünglichen Literatur, die sich weiterhin verändert, verliert, kann es vorkommen, dass die übersetzte Literatur unverändert bleibt und die Weiterentwicklung nicht mitmacht (vgl. Even-Zohar 1990:49).

Im Werk *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1969) wird Levýs gedankliche Nähe zu der Auffassung klar, eine Übersetzung müsse den Ausgangstext als Gesamtwerk betrachten und die „künstlerischen Effekte“ (Levý 1969:21) des Originals transportieren. Wuthenows (1969) Sichtweise ist sehr ähnlich. Übersetzer*innen müssten den Sinn, bezogen auf die Gesamtheit des Werkes, stilistisch und klanglich übertragen und stünden dabei vor einer herausfordernden Aufgabe (vgl. Wuthenow 1969:11ff):

Rettet er [der Übersetzer bzw. die Übersetzerin], im Sinne der Interlinearversion, die Form, so zerstört er sie bereits und rettet von ihr nur die leere Hülle; rettet er den Inhalt in die andere Sprache hinüber, so gibt er den eigentümlichen Kunstcharakter des Werkes wissend oder unwillkürlich preis. Er muß wissen, dass er das Unmögliche begehrt: denn es gilt jetzt nicht nur Sprache in Sprache, sondern Form in Form, Poesie in Poesie zu übersetzen. (Wuthenow 1969:12)

Wuthenow (1969:176) spricht von einer bei der Übersetzung „geforderte[n] Genauigkeit, die nur in seltenen Ausnahmefällen zur vollkommenen poetischen Kongruenz führen kann“. Diese Präzision „ist eine zugleich wörtliche und stilistische, sie ist ebenso sehr philologisch wie künstlerisch“ (Wuthenow 1969:176). Er betrachtet die Übersetzung als künstlerische „Leistung [...]“, wenn der Übergang zur literarischen Selbstständigkeit gefunden wird“ (Wuthenow 1969:177). Dann wird die Übersetzung zum Kunstwerk, das neue Erkenntnisse in Bezug auf die Natur des Ausgangstextes und über das Wesen der Übersetzung liefert sowie sprachliche Chancen eröffnet. Diese Kunstleistung resultiert aus der kritischen Deutung des literarischen Originals und spiegelt, wiederholt oder bildet dieses nach. Es gibt dabei nicht nur eine einzige Spiegelung, sondern viele Interpretationsmöglichkeiten; der Ausgangstext ist vieldeutig, da dessen Wirkung (je nach Kontext) wandel- und veränderbar ist (vgl. Wuthenow 1969:7ff). Wuthenow (1969:18) spricht von einer „abgeleiteten Ursprünglichkeit“, weil der übersetzte Text in der Zielsprache wie ein Original erscheint, ohne es de facto zu sein. Seine Überlegungen basieren dabei auf dem erst ab dem 18. Jahrhundert entwickelten Verständnis von Übersetzung als „Neuschöpfung“, die zweifach treu sein muss. Zum einen gilt die Treue dem Inhalt gegenüber, denn die Übersetzung soll den Ausgangstext in seiner Bedeutung vollständig wiedergeben. Zum anderen soll die Übersetzung der Form gerecht werden und den Stil der Autor*innen, d. h., die Art, wie ein Text geschrieben ist, übertragen. In der Realität kann dies jedoch nur angestrebt werden (vgl. Wuthenow 1969:18ff). Besonders herausfordernd kann es sein, den „Tonfall und die rhythmische Spannung eines Prosasatzes“ (Wuthenow 1969:92) zu treffen, da Begriffe in verschiedenen Sprachen unterschiedliche Bilder erzeugen können. Wuthenow (1969:92) spricht in diesem Zusammenhang von der „Aura eines Wortes“, die sich verändern kann. Die Übersetzung nähert sich dem Ausgangstext an, stellt das Originalkunstwerk wieder her und kopiert in gewisser Weise Bedeutung sowie Inhalt (vgl. Wuthenow 1969:18ff). Allerdings schafft sie eine neue Form, wodurch sie, wie der Titel von Wuthenows Werk, ein „fremdes Kunstwerk“ (Wuthenow 1969:10) wird.

1.5.3 Die Kunst des literarischen Übersetzens und der Übersetzungsprozess

Zahlreiche Beiträge und Forscher*innen gehen vom Literaturübersetzen als Kunst aus. Bereits die Bezeichnung der Fortbildungsinstitution des deutschen Übersetzungsfonds (o.J.) „Akademie der Übersetzungskunst“ verweist auf das Übersetzen von Literatur als Kunst. Doch auch im bereits erwähnten Beitrag von Drolshagen (2015) zur Genre-Übersetzung finden sich einige Aussagen von professionellen Übersetzer*innen, die auf künstlerische und schöpferische Aspekte beim Literaturübersetzen hinweisen. Genannt werden dabei das Erfinden verschiedener

Volkssprachen, das Benennen und Schaffen von Begriffen nach Belieben („wie der liebe Gott“ – Holfelder-von der Tann in Drolshagen 2015:57), das Neu-Schöpfen etc. Im Zusammenhang mit der Übersetzung von Dialogen spricht Frauenlob (in Drolshagen 2015:58) explizit von einer Kunst: „für mich ist es die Kunst, die Dialoge frisch, personengerecht und glaubhaft zu übersetzen“.

Stroińska (2015:138) plädiert für die Anerkennung der literarischen Übersetzung als „eigenständige künstlerische Leistung“. Nach einer geschichtlichen Betrachtung der Position, die die Literaturübersetzung in bisherigen übersetzungswissenschaftlichen Theorien einnimmt, argumentiert sie, inwiefern das literarische Übersetzen eine „produktive Tätigkeit“ (Stroińska 2015:150) ist und das Produkt somit als Kunstwerk betrachtet werden kann.

In *Literaturübersetzen. Ästhetik und Praxis* – das Wort „Ästhetik“ deutet bereits auf etwas Künstlerisches hin – liefert Kohlmayer (2019) eine, wie er es nennt, „theoretische Reflexion über die ästhetische Besonderheit des literarischen Übersetzens“ (Kohlmayer 2019:10). Er betrachtet dabei das Literaturübersetzen als Kunstberuf, „als Herstellung von etwas Schönerem, Bleibendem, Neuem“ (Kohlmayer 2019:12) und verweist explizit auf die Kunst, in der sich Wissen über Sprachen, Literatur (inkl. Gattungswissen) und Kulturen sowie Können vereinen. Literaturübersetzer*innen bezeichnet er als „gelehrte Könner und Künstler“ (Kohlmayer 2019:11), die mithilfe von Einfühlungsvermögen den Ausgangstext aus einer kritischen Distanz interpretieren. Sie sind wie Schauspieler*innen, die verschiedene Rollen oder Figuren sprachlich verkörpern. Literarisches Übersetzen ist somit notwendigerweise eine subjektive Tätigkeit, bei der es darum geht, zu verwandeln, ohne dabei die Ästhetik und die literarische Qualität des Ausgangstextes zu verlieren. Empathie ist notwendig, um lebendige Figuren zu schaffen (vgl. Kohlmayer 2019:11ff).

Kohlmayer (2019:124) schreibt im Zusammenhang mit dem Finden der „schriftlichen Stimme“ (Rhythmus, Ton) des Erzählers sowie der Figuren im Ausgangstext und dem Nachahmen dieser im Zieltext von einer notwendigen „musische[n] Begabung“. Eine literarische Übersetzung kann niemals völlig objektiv sein, vielmehr geht es um „das Streben nach der *subjektiv optimalen Übersetzung* [Kursiv im Original]“ (Kohlmayer 2019:33). Eine wesentliche Fähigkeit von Literaturübersetzer*innen ist die Verstehenskompetenz, die deutlich über das Verständnis von Wörtern, Redewendungen etc. hinausgeht, da sie die gesamte Art zu leben, d. h., die Umwelt und die (Lebens-, Denk-, Ess-, Trink-)Kultur umfasst. Welcher kulturelle

Rahmen ist mit einem bestimmten Wort in einer bestimmten Kultur verknüpft? Welche gedanklichen Vorstellungen und Assoziationen erweckt ein bestimmtes Wort in einer Kultur? Neben der Kompetenz zu verstehen, sollten Übersetzende über sprachliche Flexibilität verfügen, um das Verstandene im Zieltext zu vermitteln, denn „[j]ede literarische Übersetzung ist [...] eine neue Herausforderung und zwingt zu intelligenten und mutigen Änderungen und Erfindungen“ (Kohlmayer 2019:37). In der Literatur sind Form und Inhalt nicht voneinander trennbar, da „ALLES als intentional konstruiert gilt [Großschreibung im Original]“ (Kohlmayer 2019:49). Die literarischen Zeichen, die Autor*innen in ihren Werken nutzen, werden vom Publikum als Gemeintes erkannt. Der literarische Text ist intentional konstruiert. Tendenzen, die Autor*innen und Übersetzer*innen gleichsetzen, begegnet Kohlmayer kritisch. Die beiden Berufsgruppen haben gemein, dass sie übersetzen: Autor*innen übersetzen dabei allerdings Eindrücke, Empfindungen sowie Erfahrungen und verschriftlichen diese in einem (literarischen) Text, während Übersetzer*innen einen (literarischen) Text aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache übertragen. Für Erstere bevorzugt Kohlmayer die Verben transformieren, verwandeln, gestalten und verbalisieren (vgl. Kohlmayer 2019:11ff). Übersetzungen hingegen sind „weniger erfinderisch“ (Kohlmayer 2019:54) als die Schriftsteller*innentätigkeit, denn sie basieren auf einem Ausgangstext und bilden somit eine lineare²¹ Nachahmung oder Neugestaltung. Übersetzen ist dadurch nicht einfach, ganz im Gegenteil, es ist „eine höchst anspruchsvolle ästhetische Tätigkeit [...] zwischen ameisenhaft-linearer Genauigkeit und poetischer Inspiration“ (Kohlmayer 2019:60), bei der Übersetzende an den Ausgangstext und die Zielsprache bzw. -kultur gebunden sind. Sie benötigen Kompetenzen, um das Original zu verstehen, zu reproduzieren und sprachlich flexibel mit Herausforderungen umzugehen. Besonders herausfordernd kann übersetzen sein, wenn im Ausgangstext die Sprache selbst thematisiert wird (vgl. Kohlmayer 2019:11ff). Auf der anderen Seite ist es notwendig, dass Übersetzende „ihre Kreativität stärker [als Autor*innen] zügeln und dosieren“ (Kohlmayer 2019:60). Die Reflexion und Begründung der getroffenen Entscheidungen gehört ebenso zur Tätigkeit der professionellen Literaturübersetzer*innen (vgl. Kohlmayer 2019:127).

Stolze (2017) spricht Aspekte an, die auch Kohlmayer (2019) untersucht. Sie vergleicht Übersetzende allerdings mit Koautor*innen, die versuchen, ihr Verständnis des Ausgangstextes in der Zielsprache zu formulieren. Übersetzer*innen müssen bei der Deutung des Originals empathisch sein (vgl. Stolze 2017:272). Die Basis der Empathie bildet die Selbstwahrnehmung,

²¹ „Linear“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Übersetzende die rhetorische Gliederung und den Rhythmus des Ausgangstextes möglichst einhalten (vgl. Kohlmayer 2019:127).

denn „[n]ur wenn ich meinen eigenen Wissensstand kenne, kann ich das Fremde wahrnehmen“ (Stolze 2017:272).

Pattison (2007:84) verweist auf die Bedeutung künstlerischer Fähigkeiten beim Übersetzen. So sollen Übersetzer*innen²² etwa dazu ermutigt werden, mit Vergnügen zu schreiben, Risiken einzugehen und Grenzen zu überschreiten, um qualitätsvolle Übersetzungen zu liefern. Diese drei Dinge erinnern stark an die künstlerische Freiheit in der Definition des Künstler*innenbegriffs in der *Brockhaus Enzyklopädie* (o.J.c). Pattison (2007: 93) betrachtet das Übersetzen als „active form of writing“. Sie spricht auch davon, dass Übersetzer*innen ihre eigene Stimme finden sollen.

Die folgenden Unterkapitel beschäftigen sich nun eingehender mit möglichen künstlerischen Aspekten beim Literaturübersetzen. Die Kapitelüberschriften entsprechen den drei Phasen, in die Levý (1969)²³ den Übersetzungsprozess einteilt: Verstehen, Interpretieren und Umsetzen des Originals. Die Phasen können unbewusst durchlaufen werden (vgl. Levý 1969:42ff). Die Einteilung in Textverständnis und sprachliche Realisierung findet sich auch in anderen Beiträgen, etwa bei Heibert (2015b:218). Nach der Behandlung der drei Phasen werden in den Unterkapiteln „Übersetzen zwischen Reproduktion und Schöpfung“ sowie „Worttreue oder Freiheit“ wesentliche Konzepte im Zusammenhang mit dem Literaturübersetzen präsentiert. Alle Unterkapitel verdeutlichen anhand der möglichen Schwierigkeiten im Übersetzungsprozess, warum das Übersetzen als durchaus künstlerische Tätigkeit erachtet werden kann.

1.5.3.1 Verstehen im Zuge des Übersetzungsprozesses

In einem ersten Schritt wird der Ausgangstext verstanden. Die erste Stufe ist das grundsätzliche Erfassen und relativ wörtliche Übersetzen des Originals. Dieser Vorgang ist noch nicht künstlerisch. Ungeübte Lesende können in dieser anfänglichen Phase in verschiedene Fallen tappen: Wortverwechslungen aufgrund von Ähnlichkeiten oder Interferenzen mit der Ausgangs-, Ziel- oder anderen Sprachen, die Wahl der in Bezug auf den Kontext falschen Entsprechung im Wörterbuch etc. Die nächste Stufe ist das tiefere Verständnis des Ausgangstextes, bei dem sprachliche Stilmittel, wie Ironie, Doppeldeutigkeiten, Untertöne, Konnotationen, Stimmungen etc., identifiziert werden. Professionelle Übersetzende sollten einen Schritt weitergehen und dieses tiefere Verständnis in das große Ganze einbetten, also das künstlerische Gesamtwerk in Stil und Inhalt erfassen. Dafür benötigt man Fantasie und Vorstellungsgabe (vgl. Levý 1969:42ff).

²² Gemeint sind nicht nur literarische Übersetzer*innen, sondern alle Menschen, die Texte übersetzen (Pattison 2007:84).

²³ Levýs Werk ist zwar bereits recht alt, die Inhalte sind aber durchaus noch aktuell.

Künstlerisch zu übersetzen, bedeutet nicht Wörter zu übertragen, sondern sich die von den Autor*innen konstruierte Welt vorzustellen und „über den Text hinaus zu den Gestalten, Situationen und Ideen vor[zu]dring[en]“ (Levý 1969:44).

1.5.3.2 Interpretieren im Zuge des Übersetzungsprozesses

Übersetzende deuten das Originalwerk. Dabei ist zu beachten, dass der Text dreimal konzipiert wird: Zunächst schafft der*die Autor*in das Original, dann interpretiert die übersetzende Person den Text und zuletzt verstehen die Leser*innen die Übersetzung auf Basis ihres (Vor-)Wissens und ihres Bewusstseins (vgl. Levý 1969:40f).

Es gilt die Interpretation des*r Autor*in zu begreifen, um später bei den Leser*innen „die Illusion eines bestimmten historischen nationalen Milieus [zu] erweck[en]“ (Levý 1969:94). Levý (1969:32) vertritt hierbei eine illusionistische Auffassung von Übersetzung. Im Gegensatz dazu stünde eine antiillusionistische Perspektive, bei der die Illusion gebrochen wird und Übersetzende etwa Textstellen kommentieren oder sich direkt an das Lesepublikum wenden. Zu erwähnen ist, dass das literarische Original selbst individuelle Züge des*r Autor*in, u. a. in Bezug auf Gedankengut, Ideologie, politische Haltung und künstlerische Merkmale, aufweist. Ein Werk entspricht somit nicht der objektiven Realität, sondern ist eine Deutung oder Auslegung dieser. Autor*innen interpretieren in ihren Werken die sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit. Ihre Texte unterliegen aber nicht nur persönlichen Faktoren, sondern auch historischen Einflüssen aus der Entstehungszeit (vgl. Levý 1969:25ff). Levý (1969:93) bezeichnet den literarischen Ausgangstext als „ein historisch bedingtes Faktum, das nicht wiederholt werden kann“, weshalb eine idente Kopie des Originals in Form und Inhalt unmöglich ist.

Die Interpretation bzw. das Begreifen der von Schriftsteller*innen erschaffenen Wirklichkeit durch den*die Übersetzende ist essentiell für eine künstlerische und sogleich adäquate Übersetzung. „Adäquat“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Übersetzende nicht ihre eigenen Erfahrungen auf die Interpretation des Originalwerks übertragen, sondern möglichst den „objektiven Sinn“ (Levý 1969:48) und die „objektiven Werte des Werks“ (ebd.) verstehen und abbilden. Die Grundlage für die Übersetzer*innen-Konzeption sollten die Ästhetik sowie die Idee des Originaltextes bilden (vgl. Levý 1969:47ff).

1.5.3.3 Umsetzen im Zuge des Übersetzungsprozesses

Die Übersetzung selbst ist das Endprodukt der Umsetzung des Originals in die gewünschte Zielsprache. Ein wesentlicher Faktor bei der Umsetzung ist die Tatsache, dass und inwiefern sich die beiden Sprachsysteme voneinander unterscheiden. Je nach Sprache stehen verschieden

viele Bezeichnungen für Begriffe bzw. Gegenstände aus der außertextlichen Realität zur Verfügung. Nicht nur die Lexik, sondern auch die Syntax, Morphologie, Semantik, Phonologie - die gesamte Grammatik - kann je nach Sprache unterschiedlich sein (vgl. Levý 1969:55ff).

Die Sprache formt als Material und Mittel die Mitteilung. Sprachspezifisch können bestimmte sprachliche Strukturen oder Ausdrucksweisen künstlerisches Schaffen fördern oder erschweren (vgl. Levý 1969:37ff). Für Levý (1969:37) gilt es an jenen Stellen die (ästhetische) Form zu wahren, wo diese eine gewisse semantische oder künstlerische Funktion erfüllt. Das kann beispielsweise bei Assonanzen, Reimen, Wortspielen etc. der Fall sein. Allerdings unterscheiden sich diese von Sprache zu Sprache. Auch für Wuthenow (1969:17ff) bedeutet die Wahrung der Form bzw. des ästhetischen Wertes nicht unbedingt wörtlich zu übertragen, sondern passende Analogien in der Zielsprache zu finden.

Wie bereits dargelegt, sind Übersetzer*innen Textausleger*innen und Interpret*innen mit dem Ziel, dem Zielpublikum den Text zugänglich zu machen. Sie interpretieren den Ausgangstext, wodurch sie immer auch Gefahr laufen, die stilistische Spannung des Originals zu verlieren. Der Stil macht einen wesentlichen Bestandteil des Künstlerischen eines Originalkunstwerks und einer Übersetzung aus (vgl. Levý 1969:117f). Levý (1969) identifiziert drei häufige Tendenzen von Übersetzer*innen in ihren Übersetzungen und verknüpft diese mit möglichen, daraus resultierenden Gefahren: die „Verallgemeinerung, Neutralisierung und Wiederholung“ (Levý 1969:117). Menschen verfügen über einen aktiven und einen passiven Wortschatz. Jene Wörter, die im Alltag laufend gebraucht werden, zählen zum aktiven Vokabular, während alle anderen Ausdrücke, die man zwar kennt, aber üblicherweise nicht nutzt, Teil des passiven Wortvorrats sind. Autor*innen suchen nach einem möglichst genauen und illustrativen Ausdruck, der ihre Gedanken abbildet. Wählen Übersetzer*innen allgemeinere Ausdrücke als im Ausgangstext, so kann dies zu einer lexikalischen Verarmung führen. Übersetzer*innen sollten in die Tiefen ihrer Sprachgedächtnisse eindringen und Lexeme geschickt kombinieren können. Eine ähnliche Neigung von Übersetzer*innen zur Abschwächung identifiziert Levý (1969:114) bei Ausdrücken, die im Ausgangstext besonders gefühlsbetont sind. Übersetzende tendieren oft auch dazu, nicht ausreichend von Synonymen Gebrauch zu machen, wo diese angebracht wären (vgl. Levý 1969:109ff).

Auf der anderen Seite können Schriftsteller*innen gezielt auf allgemeine Begriffe zurückgreifen oder Details aussparen. Hier tendieren Übersetzer*innen manchmal zur Überspezifikation, die vermieden werden sollte (vgl. Levý 1969:109ff). Der Umgang mit „Stellen der

Unbestimmtheit“ (Levý 1969:118) des Ausgangstexts wäre ein Beispiel hierfür. Unterspezifizierte Stellen im Ausgangstext, Impliziertes, Unausgesprochenes und Andeutungen sollten auch in der Übersetzung nicht ausgesprochen oder erläutert werden. Levýs Untersuchungen haben ergeben, dass sich überflüssige Erklärungen und Umschreibungen oft auch bei rhetorischen Figuren finden, insbesondere die Metapher mutiert häufig zum Vergleich. Übersetzende tendieren dazu, durch Satzzeichen implizierte logische Beziehungen explizit zu machen, beispielsweise mittels Konjunktionen oder Adverbien, etwa „nämlich“. Es kommt vor, dass Übersetzende besonders ausdrucksvolle und intensive Textstellen identifizieren und diese dann über den Ausgangstext hinaus verstärken. So kann eine einfache „Rache“ im Ausgangstext zur „eiskalten Rache“ in der Übersetzung werden. Übertreibungen betreffen oft ebenso Kraftausdrücke und umgangssprachliche Formulierungen. In anderen Fällen tendieren Übersetzende dazu, etwas logischer zu machen, als es im Original ist, etwa die Korrektur von im Original enthaltenen rhetorischen Alogismen. All das hat Einfluss auf die Wirkung und Intensität des Werks und rückt die Mitteilungsfunktion des Textes in den Vordergrund, während das Ästhetische in den Hintergrund gerät (vgl. Levý 1969:109ff).

Häufig gibt es allerdings keine Äquivalente zwischen Ausgangs- und Zielsprache. Bei fehlenden Bedeutungsübereinstimmungen, meist bei kulturspezifischen Termini, Doppeldeutigkeiten oder anderen (idiomatischen) Ausdrücken, müssen Übersetzende im Sinne der entworfenen Ausgangstext-Realität Begriffe spezifizieren, etwa übergeordnete Begrifflichkeiten verwenden und diese eventuell mit entsprechenden Adjektiven konkretisieren. Manchmal ist es notwendig zu kompensieren, d. h., Stilmittel an gewissen Stellen zu mildern und an anderen zu platzieren. Kompensationen dürfen allerdings nur sehr achtsam eingesetzt werden, da diese das Gesamtwerk verändern können (vgl. Levý 1969:102ff).

Trotz allem scheinen Konstruktionen der Ausgangssprache manchmal in der Übersetzung durch. Diese Spuren ergeben sich meist, weil keine entsprechenden Formulierungen in der Zielsprache existieren (vgl. Levý 1969:55ff). Letztlich muss man sich bewusst sein, dass eine Übersetzung nur eine der vielen Möglichkeiten darstellt, den Ausgangstext in die Zielsprache zu übertragen. Die konkrete Übersetzung ist somit nicht absolut, „nicht genuin“ (Levý 1969:60).

Übersetzende können, verglichen mit dem*r Schriftsteller*in des Ausgangstextes, nur aus einem „Raum verengter Auswahlmöglichkeiten“ (Levý 1969:59) schöpfen. Sie benötigen daher Fantasie und Einfallsreichtum im Sprachgebrauch, ein stilistisches Talent, aber auch die

Fähigkeit, Dinge objektiv, aus einer unvoreingenommenen Perspektive, zu betrachten. Nur so können sie auf einen möglichst großen Vorrat an sprachlichen Möglichkeiten zurückgreifen, um daraus die geeignetste Lösung zu wählen, die im Einklang mit der Intention und dem Stil der Autor*innen steht (vgl. Levý 1969:63f). Aufgrund der unterschiedlichen Sprachsysteme bezeichnet Levý (1969:58) jede „gute Übersetzung“ dennoch als einen „Kompromiss“.

1.5.3.4 Übersetzen zwischen Reproduktion und Schöpfung

Die Übersetzung existiert nicht für sich allein. Damit ist in diesem Fall gemeint, dass sie auf einem Ausgangstext basiert, der als Vorlage dient. Anders als womöglich andere Kunstgattungen ist das Ziel der Übersetzung daher reproduktiver Art (vgl. Levý 1969:160). Das Produkt, d. h., die Übersetzung, ist demnach eine „künstlerische Reproduktion“ (Levý 1969:66), während der Prozess, d. h. das Übersetzen, „ein originales Schaffen“ (ebd.) ist. Die Übersetzung als Kunstgattung ist somit an der Grenze zwischen reproduktiv und schöpferisch anzusiedeln, ähnlich wie die Schauspielkunst²⁴. Der Ausgangstext ist für Übersetzer*innen das Ausgangsmaterial. Bei Neuübersetzungen kann zusätzlich zum Original auf frühere Übersetzungen zurückgegriffen werden. Übersetzungen können nämlich sprachlich veralten, insbesondere wenn sich die entsprechende Zielsprache rasch weiterentwickelt. Schöpferisch tätig sind Übersetzende in erster Linie bei der Sprache, etwa durch die Einführung von Neologismen oder Exotismen, stilistischen Formen etc., dort, wo diese notwendig und adäquat sind. Das kann erforderlich sein, wenn Übersetzende den Stil des*r Schriftsteller*in imitieren möchten, jedoch hierfür keine geeigneten Konstruktionen oder Ausdrucksformen in der Zielsprache existieren (vgl. Levý 1969:66ff).

Künstlerische Übersetzungen bewegen sich zwischen Freiheit und Treue bzw. Schönheit und Wahrhaftigkeit – Wertnormen, die sich historisch ändern und an Bedeutung verlieren oder gewinnen können (vgl. Levý 1969:66ff). Die Wahrhaftigkeit bezieht sich darauf, das Wesen des Originals in der Übersetzung abzubilden und die Wirkung des Ausgangstextes auch auf das Zielpublikum zu übertragen. Da die Zieldtextleser*innen einen anderen kulturellen Hintergrund haben als das Ausgangspublikum, müssen Übersetzer*innen „[e]ine übersetzerische Perspektive“ (Levý 1969:69) einnehmen und bei der Übersetzung keine Worttreue verfolgen, sondern die Bedeutung sowie ästhetische Aspekte berücksichtigen. Die Übersetzung soll eine realistische Wirklichkeit schaffen, in der Übersetzer*innen Widersprüche, bedingt durch zeitliche oder örtliche Faktoren, ausgleichen müssen. Man muss bedenken, dass beim Übersetzen auf

²⁴ Auch Kohlmayer (2019:15) vergleicht das Literaturübersetzen mit der Schauspielkunst oder dem Beruf eines Pianisten.

der einen Seite gewisse Merkmale des Autor*innenstils verloren gehen. Auf der anderen Seite bringen Übersetzende in ihre Übersetzungen auch etwas Eigenes, etwas Persönliches ein (vgl. Levý 1969:69ff). Übersetzer*innen machen das idealerweise möglichst unbemerkt: „Der Übersetzer ist umso besser, je unauffälliger sein Anteil am Werk ist.“ (Levý 1969:83)

1.5.3.5 Worttreue oder Freiheit

Ein wichtiger Aspekt beim Übersetzen literarischer Werke ist das Abwägen und das Treffen von Entscheidungen. Die Übersetzungsmethode – zwischen wortgetreu und frei – orientiert sich an Kultur, Raum und Zeit (vgl. Levý 1969:76ff). Ausschlaggebend sind dabei das Werk an sich bzw. das Verhältnis vom Allgemeinen zu Einzelelementen, das Lesepublikum und dessen Vorwissen und Fähigkeiten, gewisse Anspielungen oder erwähnte Ereignisse zu verstehen (vgl. Levý 1969:107). Auch Breitling (2015:106f) greift den Gedanken der Treue und Freiheit auf. Die Treue gilt dabei dem Ausgangstext, während sich die Freiheit auf die Kreativität in der Sprache bezieht.

Übersetzer*innen sollten das Werk als Ganzes betrachten, in das die einzelnen Teile eingebettet sind (vgl. Levý 1969:69ff). Denn wer sich zu sehr an Einzelheiten festklammert und das große Ganze aus dem Auge verliert, läuft Gefahr, unkünstlerisch, sklavisch und pedantisch (diese Verben verwendet Levý, 1969:102) zu übersetzen. Wer ausschließlich das Ganze im Blick hat, riskiert zu allgemein zu bleiben. Übersetzer*innen sollten deshalb die einzelnen Elemente in ihrer Bedeutung und Selbstständigkeit beurteilen und dabei stets das Gesamtwerk präsent haben (vgl. Levý 1969:102ff). Reiseberichte, Memoirenliteratur oder Reportagen, unter Umständen auch historische Romane, erfordern eine verhältnismäßig große Treue zu den Einzelheiten, da sie räumlich und zeitlich fixierte Ereignisse beschreiben. Im Gegensatz dazu verlangen andere Textgattungen mehr übersetzerische Freiheit in Form von Substitutionen. Dazu zählen beispielsweise Komödien, Possen, Märchen und zum Teil Unterhaltungsliteratur, ohne historische Fixierung, deren „ideeller Schwerpunkt [...] im Allgemeinen verbleibt“ (Levý 1969:107), die aber gleichzeitig singuläre Faktoren aufweisen. Meistens bildet das Ganze den übergeordneten Maßstab. Bei Einzelheiten, wie Metaphern, Wortspielen, Doppeldeutigkeiten bzw. anderen bildhaften oder klanglichen Ausdrücken oder Elementen, die charakteristisch für den Autor*innenstil sind, rücken die spezifischen Elemente mit ihren Konnotationen und Implikationen in den Vordergrund. Insgesamt kann gesagt werden, dass das Allgemeine meist das Ganze oder den Inhalt betrifft, während das Einzelne oft Teile oder die Form berührt. Auf Basis des Gesamtwerks wird eine übergeordnete Übersetzungsmethode beschlossen (vgl. Levý 1969:107f).

Levý (1969:88) isoliert prinzipiell drei konkrete Arbeitstechniken: Worttreue, Substitution, Transkription. Nur bei einer Übersetzung von Begriffen, wie Fachtermini, oder Formen, die unabhängig von Kultur und Zeit sind, sind äquivalente, wortgetreue Lösungen möglich. In allen anderen Fällen, die stärker von Sprachmaterial, Zeit und Kultur abhängen, wird substituiert oder transkribiert. Bei der Substitution arbeitet man mit Analogien, d. h., es wird nach einer Entsprechung, die die allgemeine Bedeutung des Ausgangstextelements veranschaulicht, gesucht. Spezifisches muss transkribiert, also von der Ausgangs- in die Zielschrift übertragen werden. Es geht um eine Gratwanderung zwischen Kolorit und sprachlichen bzw. kulturellen Konventionen. Übersetzer*innen müssen dabei gut abwägen, welche Elemente spezifisch für den Ausgangstext sowie dessen Wirkung sind und welche hingegen allgemeine Textbausteine darstellen. Substitutionen können beispielsweise in Namen enthaltene Typisierungen oder rhetorische Stilmittel betreffen. Bei Anreden, etwa in Romanen, können zusätzlich gesellschaftliche Konventionen zum Tragen kommen (vgl. Levý 1969:88ff). Levý nennt in diesem Zusammenhang die im Französischen oft vorangestellten Ansprachen *Madame* oder *Monsieur*, die wörtlich übersetzt als *Frau* oder *Herr* im Deutschen eine eher komisch, fast schon lachhafte Konnotation haben. In Fällen, in denen die Höflichkeitsanrede ein – in diesem Fall im Französischen – konventionalisiertes Element darstellt, ist es im Deutschen vorzuziehen, die Anrede wegzulassen oder mit einem Titel zu ergänzen, etwa *Herr Doktor/Professor* etc. Unter Umständen kann es an Stellen, die nicht wesentliche Bestandteile des Kolorits vermitteln und für die die Zielsprache keine gleichwertigen Entsprechungen liefert, notwendig sein, auf neutralere Analogien zurückzugreifen. Erläuterungen und Andeutungen im Zieltext sind dann angebracht, wenn Raum und Zeit eine tragende Rolle spielen. Das ist der Fall, wenn das Milieu des Ausgangstextes aufgrund von zeitlichen und/oder räumlichen Faktoren bei einem neuen Zielpublikum in der vorliegenden Form nicht auf dieselbe Weise wirken kann und für dieses nicht mehr nachvollziehbar ist. Den Leser*innen der Übersetzung soll nichts vorenthalten werden, von dem, was das Lesepublikum des Originalwerks erfährt. Erläuterungen können Elemente zugänglich machen, die Leser*innen der Übersetzung fehlen. Ist die vollständige Übertragung eines sprachlichen Elements nicht möglich, weil dieses selbst zum Kunstelement wird, kann eine Andeutungen zulässig sein. Beispiele hierfür wären historische Anspielungen oder Stilisierungen. Besonders bei Dialekten gestaltet sich die Übersetzung herausfordernd, denn diese geben dem Lesepublikum des Originals Auskunft über die soziale und regionale Herkunft der Figur. Da Fußnoten oder Erklärungen die durch den Text kreierte Stimmung stören, können subtil eingefügte Anspielungen oder „innere Erläuterung[en]“ (Levý 1969:101), Abhilfe schaffen, etwa das Einfügen von Formulierungen wie „in seiner Mundart“ (Reinhold Schoener, zit.

nach Levý 1969:101). Regiolekte oder Dialekte sind Kunstmittel der Autor*innen. Werden diese bei der Übersetzung getilgt, so geht etwas vom Originalwerk verloren. Möchte man sie im Zieltext kennzeichnen, so empfiehlt Levý (1969:101), auf „regional merkmallöse sprachliche Züge“ zurückzugreifen. Damit meint er sprachliche Elemente bzw. Charakteristika, die mehrere Mundarten gemein haben, sodass dem Zielpublikum nicht ein bestimmter Dialekt in den Sinn kommt, sondern die Vorstellung einer ländlichen Herkunft der entsprechenden Figur vermittelt wird (vgl. Levý 1969:95ff).

Levý (1969:122) betrachtet auch die Übersetzung von Buchtiteln näher und unterscheidet dabei die Existenz beschreibender und symbolisierender Titel. Erstere sind historisch betrachtet älter; darin werden der*die Protagonist*in und das Handlungsthema genannt. Besonders lange Titel waren nicht unüblich, da sie informativen Charakter hatten und als knapper Klappentext dienten. Der symbolisierende Titel hingegen verwendet oft Symbole, die das Thema oder die Stimmung möglichst konzise widerspiegeln. Es handelt sich um ein Werbeelement, das sich Mnemotechniken und bildhafter Sprache bedient. Nationale und kulturspezifische Konventionen sowie Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache beeinflussen Übersetzungsentscheidungen bei Buchtiteln. Bei Neuübersetzungen (welt-)bekannter Werke kommt der Übersetzungstradition eine Rolle zu. Eingebürgerte Buchtitel sind nur schwer aus der kollektiven Kulturwelt zu schaffen. Gewisse Übersetzungsentscheidungen werden durch den Verlag oder die Redaktion umgesetzt. Verlag sowie Lektor*innen haben meist das letzte Wort²⁵ (vgl. Levý 1969:122ff).

1.5.4 Die Kunst des medialen Übersetzens

Zahlreiche Publikationen unterstreichen das Künstlerische beim medialen Übersetzen. So bezeichnet Püschel (2022:73) das audiovisuelle Übersetzen als eine Tätigkeit „mit künstlerisch-kreativem Anspruch“. Im Sammelband *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst* (2004) von Kohlmayer & Pöckl (Hg.) wird, wie der Titel bereits suggeriert, translatorisches Handeln, darunter auch das Literaturübersetzen und Untertiteln, als Kunst betrachtet. Reinart (2004:73) weist darin auf einen interessanten Aspekt hin, nämlich darauf, dass Filme, die als „künstlerisch wertvoll“ gelten, im Kino oft im Original mit Untertiteln gezeigt werden.

²⁵ Das war zu Levýs Zeiten so und das gilt auch noch heute.

Kersten (2013:111) schreibt, dass das „Untertiteln nicht nur eine leistungsstarke und komplexe Form audiovisuellen Sprachtransfers, sondern durchaus auch eine besondere Kunst [ist], die sich gegenüber mehreren semiotischen Codes sensibel erweisen muss“. Der Untertitelungsverband SUBTLE - The Subtitlers' Association (2020:2) mit Sitz in London setzt sich für die Anerkennung des Untertitels als „essential art form“ ein. Auch der deutsche Verband AudioVisuelle Übersetzer*innen, kurz AVÜ e. V. (o.J.b), betrachtet die professionelle Untertitelungsarbeit als „Kunst“. Nach einführenden Worten zur Tätigkeit der Untertitler*innen versucht der folgende Abschnitt, die künstlerischen Aspekte der Untertitelung aufzudecken.

In einer klassischen Unterteilung der Länder in Synchron- und Untertitelungsländer zählen Deutschland und Österreich eindeutig zu den Synchronländern. Dennoch werden in diesen beiden Staaten selbstverständlich auch Untertitel angefertigt, insbesondere seit dem Aufkommen der DVDs, die üblicherweise auch eine Untertitelung anboten. Zudem erleichtert (technisch und finanziell) die Digitalisierung des Kinos das Zeigen von OmU-Filmfassungen und auch Streamingdienste bieten meist die Möglichkeit zur Einschaltung von Untertiteln (vgl. Püschel 2015:121f). Dank dem europäischen Anspruch der Barrierefreiheit, geregelt durch die EU-Richtlinie 2019/882 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über die Barrierefreiheitsanforderungen für Produkte und Dienstleistungen, werden u. a. auch vermehrt Untertitelungen für Gehörlose und Hörgeschädigte angefertigt. Da sich die vorliegende Arbeit mit dem Selbstbild der Untertitler*innen beschäftigt, wird die Dimension der Synchronisation an dieser Stelle ausgeblendet, um den Fokus auf die interlinguale Untertitelung zu legen. Anders als bei der Synchronisation ersetzen Untertitel nicht den Originaltext, sondern ergänzen ihn (vgl. Püschel 2015:121).

Nach der Erstellung der Rohübersetzung fertigen Untertitler*innen die Untertitel an. Bestenfalls sind die Untertitler*innen dann auch für das Spotting, also das technische Einrichten der Untertitelung, zuständig. Hierzu wird eine Software verwendet, um etwa die Anzeigedauer, das Ein- und Ausblenden der Untertitel zu steuern sowie Zeilenposition und -länge einzustellen (vgl. Püschel 2015:123). Es kann auch nur die Übersetzung des Dialogbuchs angefertigt werden, die dann an die technischen und filmischen Anforderungen angepasst wird. Erscheint der Film in mehreren Sprachfassungen, so arbeiten Übersetzer*innen in der Regel mit Spottinglisten, die die Untertitel der Originaldialoge enthalten und den möglichen Zeichenrahmen bilden. Die Untertitler*innen übersetzen den Dialog dann innerhalb der Zeichenvorgaben (vgl. Püschel 2015:123). Sie arbeiten mit einer Untertitelungssoftware, die Ton, Bild und Untertiteltext anzeigt und verschiedene Bearbeitungsfunktionen bietet. Wesentlich ist dabei in erster Linie das

Video mit dem Timecode, in dem die erstellten Untertitel dann abgespielt werden können. Dann umfasst das Programm ein eigenes Untertitel-Fenster, in dem Einblend-, Ausblend- und Standzeit angezeigt und geregelt werden können (vgl. Püschel 2015:124). Idealerweise hilft die Software den Untertitler*innen, indem sie etwa ein mögliches Überschreiten der zulässigen Zeichenzahl pro Zeile oder ein Überlappen der Untertitel anzeigt (vgl. Püschel 2015:124f).

Püschel (2015:126) bezeichnet das Untertiteln als „eine Kunst für sich“ und vergleicht diese mit der Lyrik. Anstelle von Metrum, Reim und Rhythmus stehen jedoch formale Anforderungen, wie Ein- und Ausblendezeiten, Standzeiten, Untertitelabfolge und Zeilenlänge. Untertitel müssen „auf engstem Raum alle Gestaltungs- und Bedeutungsmöglichkeiten von Syntax und Semantik nutzen“. Untertitler*innen müssen die Untertitel daher so prägnant formulieren, dass sie in der kurzen Zeit, in der sie angezeigt werden, von den Rezipient*innen auch erfasst werden können. Gleichzeitig sollte die Untertitelung im Gesamtrezeptionsbild nicht irritierend wirken. Für die Rezipient*innen sollte das Lesen der Untertitel auf möglichst natürliche Weise und nahezu unbemerkt erfolgen. Hierzu tragen einerseits das Einhalten formaler Vorgaben und andererseits die textuelle Gestaltung bei. Die Untertitel werden etwa mit den Bildschnitten übereingestimmt. Zwischen den einzelnen Untertiteln muss ein zeitlicher Abstand von mehreren – meist mindestens vier – Einzelbildern liegen, sodass die Rezipient*innen einen Wechsel der Untertitel wahrnehmen. Untertitel werden niemals vor Sprechereinsatz eingeblendet. Beim Untertiteltext ist besonders auf die Gestaltung der Syntax zu achten. Zeilenumbrüche sollten an abgeschlossenen syntaktischen Einheiten erfolgen, auch der Umbruch von einem Untertitel zum nächsten sollte die syntaktische Einheit respektieren. Bei den möglichst kurzen Sätzen gilt es Verschachtelungen zu vermeiden. Ein Spezifikum der Untertitelung ist die Tatsache, dass sie gesprochene Sprache wiedergibt, die in schriftliche Sprache transponiert wird. Sie soll dennoch aber mögliche Besonderheiten des Sprachgebrauchs der Sprecher*innen aufzeigen. All das kann das Erstellen der Untertitel zur Herausforderung machen (vgl. Püschel 2015:126f). Püschel (2015:127) sieht die Untertitelübersetzung daher als „unaufhörliches Jonglieren verschiedener Übersetzungsentscheidungen, die mal einen Kompromiss bei der Lesegeschwindigkeit, mal im Stil, mal im Inhalt nötig machen können“.

Während die Forschung zur künstlichen Intelligenz, zu kognitiven Prozessen und zur Automatisierung im Bereich der audiovisuellen Übersetzung langsam zunimmt (siehe hierzu etwa Karakanta 2022), sind Studien zu den Untertitler*innen selbst, ähnlich der *Literary Translator Studies* (Kaindl et al. 2021), oder soziologische Untersuchungen, etwa zur Rolle oder zum Berufsstatus professioneller Untertitler*innen, noch die Ausnahme (vgl. Künzli 2024:117).

Letzteres bestätigt auch Caseres (2024:95). Künzli (2017, 2024) beschäftigt sich in Forschung und Beiträgen eingehender mit verschiedenen Aspekten der Untertitelung, darunter mit dem Handlungsspielraum sowie dem Status von Untertitler*innen und der Rezeption von interlingualen Untertiteln.

1.6 Begrifflichkeiten aus dem psychologischen Bereich

Eine interdisziplinäre Forschungsfrage wie jene, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, verlangt auch nach Definitionen aus anderen Fachbereichen. Begrifflichkeiten aus der Psychologie bzw. Psychotherapie, wie die Identität, das Selbst, die Selbstwahrnehmung sowie das Selbstkonzept bzw. -bild und deren Abgrenzung voneinander, sind zum Verständnis des Forschungsgegenstandes essentiell. Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich daher überblicksartig mit den entsprechenden Definitionen aus dem Bereich der Psychologie bzw. Psychotherapie. Hierzu wurden Print- sowie Online-Nachschlagewerke oder Medizin- bzw. Psychologielexika, wie *Psychyrembel* bzw. dessen Online-Version, *Spektrum.de*, *Dorsch – Lexikon der Psychologie* oder Stangls (Hg.) *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, sowie die Publikation von Oyserman et al. (2012) herangezogen. Ein besonderer Schwerpunkt wird auf die Konzepte des amerikanischen Psychologen Carl R. Rogers (1912; 2018) gelegt, der sich u. a. in seinem gleichnamigen Werk mit der „Entwicklung der Persönlichkeit“ (2018) beschäftigt hat und als Begründer der sogenannten person(en)zentrierten bzw. klientenzentrierten Psychotherapie gilt.

1.6.1 Identität (identity)

Identität wird im Eintrag des Nachschlagewerks *Dorsch – Lexikon der Psychologie* als „die Art und Weise, wie Menschen sich selbst aus ihrer biografischen Entwicklung [...] heraus in der ständigen Auseinandersetzung mit ihrer sozialen Umwelt wahrnehmen und verstehen“ (Lucius-Hoene 2021) definiert. Die Identitätskonstitution wird durch verschiedene Faktoren beeinflusst, dazu zählen „Geschlecht, Alter und soziale Herkunft, Ethnizität, Nationalität und Gruppenzugehörigkeiten, Beruf und sozialer Status, [...] persönliche Eigenschaften und Kompetenzen“ (Lucius-Hoene 2021). Insbesondere die sozialen Beziehungen spielen bei der Entwicklung der Identität eine bedeutende Rolle, da Identität(en) durch diese immer wieder (neu) ausverhandelt werden (vgl. Lucius-Hoene 2021). Identitäten sind also nicht statisch. Wie Baibikov (2010) in ihrer Studie „Revised translations, revised identities“ darlegt, geht es im Grunde um die Differenzierung zwischen persönlichen (Name, Geschlecht, Ethnie) und sozialen Identitäten, wobei Letztere durch das soziale Umfeld und in der Interaktion konstruiert werden.

Auch Oyserman et al. (²2012:69) haben sich mit dem Konzept der Identität befasst und dieses ähnlich definiert. Es kommt noch deutlicher zum Ausdruck, dass die Identitäten einer Person gemeinsam das Selbstkonzept bilden, d. h., die Vorstellung, die ein Individuum von sich selbst hat. Das Selbst und die Identität sind nicht gleichzusetzen, wie das folgende Unterkapitel zeigen wird (vgl. Oyserman et al. ²2012:69).

1.6.2 Selbst (self)

Das Selbst bezeichnet die „Einheit aller Eigenschaften und Funktionen, die als dem Ich zugehörig empfunden werden“ (Pschyrembel Redaktion 2016). Grundsätzlich umfasst das Selbst sowohl das Selbstkonzept (siehe 1.6.4) als auch das Selbstwertgefühl (vgl. Rustemeyer 2000). Je nach psychologischem Ansatz unterscheiden sich die einzelnen Definitionen voneinander.

Bühler, Goldstein, Jung, Maslow, Revers und andere Psychologen betrachten das Selbst als „personinhärentes Entwicklungsprinzip [...], wobei das Ziel der Entwicklung in der Realisierung des ‚eigentlichen S.‘ als Urgrund des personalen Werdens zu sehen ist“ (Häcker & Stapf ¹⁵2009:895). Davon zu unterscheiden sind Ansätze, etwa von C. Rogers oder W. James, die sich auf das soziale Selbst konzentrieren, das u. a. durch die Interaktion mit anderen Personen und deren Urteile entsteht. Im Zusammenhang mit dem Selbst ist auch die Differenzierung zwischen Selbst- und Idealbild zu nennen (vgl. Häcker & Stapf ¹⁵2009:895). Wie die Bezeichnung bereits vermuten lässt, bezeichnet Letzteres die Vorstellungen einer Person darüber, wie sie gerne wäre (vgl. Schäffler 2017). Jenes Selbst, das sich die Person wünscht zu sein, ist somit das ideale Selbst (vgl. Rogers 1959, zit. nach Allen ⁵2016:207). Auf das Selbstbild wird in Kapitel 1.6.4 näher eingegangen.

1.6.3 Selbstwahrnehmung (self perception) und Selbstwirksamkeit (self efficacy)

Als Selbstwahrnehmung wird die „Fähigkeit eines Menschen, sich zu fühlen und zu erkennen“ (Pschyrembel Redaktion 2018) bezeichnet. Die Person nimmt sich, also die eigenen Eigenschaften und Verhaltensweisen, wahr. Diese Wahrnehmung wird durch das eigene Selbstwertgefühl beeinflusst. Ein hohes Selbstwertgefühl wirkt sich positiv auf die Selbstwahrnehmung aus, während sich Menschen mit einem niedrigen Selbstwert eher negativer beurteilen als ihre Mitmenschen es tun würden (vgl. Wenninger 2000a). Das folgende Unterkapitel wird zeigen, dass die Selbstwahrnehmung nur einen Teil des Selbstkonzepts darstellt.

Der Begriff *self efficacy* geht auf den kanadischen Psychologen Albert Bandura (1986) zurück. Unter Selbstwirksamkeit wird das Vertrauen oder „Zutrauen in die eigenen Möglichkeiten und Kompetenzen, Aufgabenanforderungen wirksam bewältigen zu können“ (Schmidt

2000), verstanden. Ein ausgeprägtes Vertrauen in sich selbst kann die Erreichung vorgenommener Ziele oder Leistungen erleichtern (vgl. Schmidt 2000).

1.6.4 Selbstkonzept (self concept) und Selbstbild (self image)

Die Begriffe Selbstbild und Selbstkonzept werden meist synonym verwendet. Laut *Pschyrembel online* handelt es sich dabei um die „Gesamtheit der Auffassungen, Emotionen und Überzeugungen bezüglich der eigenen Person und deskriptive Komponente des Selbst“ (Von dem Knesebeck & Pschyrembel Redaktion 2016). Das Selbstbild ist das Ergebnis aus „Selbstbeobachtung, sozialen Vergleichen und Rückmeldung“ (ebd.). Eckert et al. (²2012:69f) definieren das Selbstkonzept als „Vorstellung von den Charakteristiken des Selbst und seiner Beziehungen zur Umwelt“. Das *Lexikon der Psychologie* beschreibt das Selbstbild als jene Vorstellung, die das Individuum von sich selbst hat, also eine Art „Auto-Stereotyp“ (Wenninger 2000b), bei dem die Person über sich selbst urteilt. Die Selbstkonzeptforschung scheint mit William James ihren Anfang genommen zu haben (vgl. Möller & Trautwein ³2021:189).

Markus & Wurf (1987:301) analysieren verschiedene Definitionen und bezeichnen das Selbstkonzept als „a multifaceted phenomenon“, das ebenso wie die Identitäten dynamisch ist. Der Psychologe und Psychotherapeut Carl R. Rogers (¹2012:42) betrachtet im Rahmen seines personzentrierten Ansatzes das Selbstkonzept als „eine strukturierte, konsistente Vorstellungsgestalt [...] aus den Wahrnehmungen vom ‚Ich‘ [...] und den Wahrnehmungen von den Beziehungen dieses ‚Ich‘ zur Außenwelt und zu anderen Personen“. Diese Einheit ist nicht statisch, sondern wandelbar. Obwohl das Selbstkonzept dem Individuum häufig nicht bewusst ist, steuert es als Referenzpunkt dessen Handeln und kann bewusst gemacht werden. Rogers spricht von Inkongruenz, wenn eine Diskrepanz zwischen dem bewussten Selbstkonzept der Person und deren Erleben herrscht (vgl. Rogers ¹2012:42f). Das Individuum strebt sein Leben lang nach Kongruenz (vgl. Eckert et al. ²2012:84).

1.6.5 Selbstkonzept in der Translationswissenschaft

Als Übersetzer*innen-Selbstkonzept kann das „Bild, das der Übersetzer [bzw. die Übersetzerin] von seiner [bzw. ihrer] sozialen Rolle hat“ (Király 1995, zit. nach Göpferich 2008:139) bezeichnet werden. Dies umfasst auch dessen*deren Verständnis von Verantwortung (vgl. Göpferich 2008:139).

Das Selbstkonzept von Übersetzer*innen wurde bisher meist nur eingebettet in größere Studien mit anderem primären Forschungsinteresse erforscht. Dabei waren das Literaturüber-

setzen oder das Untertiteln selbst kaum Forschungsgegenstand, sondern vielmehr das Dolmetschen oder das Übersetzen allgemein bzw. lag der Fokus auf anderen Bereichen. Bisher durchgeführte Studien zu Selbstbild und professioneller Identität von Übersetzer*innen beziehen sich vorwiegend auf außereuropäische Kontexte, etwa China und Taiwan bei Setton & Liangliang (2011) oder Israel bei Sela-Sheffy (2008) bzw. Shlesinger & Voinova (2012).

Einen guten Überblick zu den Studien, die sich mit dem Status von Übersetzer*innen befassen, liefert *Identity and Status in the Translational Professions*, herausgegeben von Sela-Sheffy & Shlesinger (2011). Der Sammelband enthält die revidierten Versionen der Artikel von zwei Sonderausgaben der Fachzeitschrift *Translation and Interpreting Studies* (issue 4 (2) aus 2009, issue 5 (1) aus 2010), die im März 2009 im Zuge eines internationalen Workshops in Tel Aviv und im Zeichen eines Austausches unter Expert*innen verschiedener Disziplinen entstanden sind. Im Fokus stehen die theoretische Beschäftigung und die empirische Untersuchung von Identität und Status der Profession sowie die entsprechenden Forschungsmethoden. Setton & Liangliang (2011) untersuchen beispielsweise das professionelle Handeln, die Selbstwahrnehmung und die Ambitionen von Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen. Pöchlhammer (2011) untersucht anhand eines Korpus von 40 umfragebasierten Studien die Wahrnehmung des Berufes der Konferenzdolmetscher*innen; die Studie beleuchtet auch Aspekte wie das Rollenverständnis von Praktiker*innen. Katan (2011) führt in „Occupation or Profession: A Survey of the Translators' World“ die Ergebnisse einer weitverbreiteten Online-Umfrage zusammen; er konzentriert sich dabei auf das „mindset“ von Translator*innen und deren Wahrnehmung der Arbeitswelt. Die Studie ergab u. a., dass die Übersetzungswissenschaft und die universitäre Ausbildung kaum einen Einfluss auf die Selbstwahrnehmung von professionellen Translator*innen ausüben. Die Umfrageteilnehmer*innen nahmen sich, aufgrund ihrer Kenntnisse und Fertigkeiten, zwar als Expert*innen wahr, sie waren sich jedoch auch ihres niedrigen sozialen Status bewusst. Während sich Meylaerts (2011) mit ihrer historisch-biografischen Einzelstudie und Amit-Kochavi (2011) zunehmend mit der Komplexität und Dynamik des Habitus von Übersetzer*innen beschäftigen, beleuchtet Baibikov (2010) den Entwicklungsprozess der beruflichen Identität der japanischen Übersetzerin Yuasa Yoshiko im Laufe ihres Lebens. Hierzu untersucht sie drei Übersetzungen aus dem Russischen ins Japanische derselben Textsammlung, die die Übersetzerin zu unterschiedlichen Zeitpunkten ihres Lebens angefertigt hat, und verknüpft die Analyseergebnisse mit dem biografischen Kontext.

Shlesinger & Voinova (2012) konzentrieren sich im Artikel „Self perception of Female Translators and Interpreters in Israel“ auf die zwischen 2007 und 2010 durchgeführte Interview-

Studie zur Selbstwahrnehmung von Übersetzerinnen und Dolmetscherinnen²⁶ in Israel, einem kulturell höchst dynamischen Umfeld, in dem die Arbeit von Translator*innen als semi-professioneller Beruf wahrgenommen wurde. Die befragten Translatorinnen waren jeweils zwei Übersetzerinnen (allg.), Literaturübersetzerinnen und Untertitlerinnen sowie jeweils zwei Konferenzdolmetscherinnen, Community Interpreters und israelische Gebärdensprachdolmetscherinnen, die aus verschiedenen Sprachen (u. a. Russisch, Arabisch, Englisch) ins Hebräische übersetzten/dolmetschten. Sechs davon waren in Israel geboren, mehr als die Hälfte der Befragten hatte eine universitäre Ausbildung. Zentral war bei der Studie die Frage, inwiefern das (weibliche) Geschlecht und die Professionalisierung die Selbstwahrnehmung der Translatorinnen beeinflussen. Untersucht wurden dabei, welche Auswirkungen auf die berufliche und persönliche Identität es hat, Frau zu sein, sowie die Selbstwahrnehmung in Bezug auf den Status und das Selbst. Geschlecht war in dieser Hinsicht in erster Linie als soziales Konstrukt von Bedeutung. Die Identität, die die israelischen Frauen im Zuge ihrer Sozialisierung als Frau entwickeln (Geschlechtsidentität und Habitus), beeinflusst auch deren Identität als Translatorinnen. Mit dem Geschlecht verbundene Machtstrukturen spielen ebenfalls eine Rolle. Für israelische Übersetzerinnen ist es ein Ringen um Anerkennung, Sichtbarkeit und symbolisches Kapital. Die Übersetzerinnen scheinen doppelt unterlegen. So sind es Männer, denen gesellschaftlich vorwiegend Repräsentationsqualitäten zugeschrieben werden oder die die Rolle als Politiker und Entscheidungsträger einnehmen. Außerdem sind Übersetzende prinzipiell dem Ausgangstext unterlegen, weil ihre Übersetzung von diesem abhängt. Die Tatsache, dass der translatorische Beruf mehrheitlich von Frauen ausgeübt wird, wirkt sich durch geringere Entlohnung und wenig Prestige nachteilig auf den Berufsstatus aus. Dies zeigt sich in der Studie darin, dass die Tätigkeit 2012 in der israelischen Gesellschaft nicht besonders wertgeschätzt, häufig sogar als gegeben hingenommen wurde (vgl. Shlesinger & Voinova 2012:191ff).

Sela-Sheffy (2008) widmet sich in ihrer Forschung dem kollektiven Selbstbild von israelischen Literaturübersetzer*innen. Sie untersucht dazu den Selbstdarstellungsdiskurs in Artikeln, Interviews, Umfragen und weiteren Berichten aus Printmedien, die zwischen 1980 und 2004 erschienen sind, und identifiziert drei Selbstbilder der israelischen Übersetzer*innen: als 1. Bewahrer*innen der Sprachkultur, 2. Botschafter*innen fremder Kulturen und Innovator*innen, 3. Künstler*innen. (vgl. Sela-Sheffy & Shlesinger 2011:VIIff.).

²⁶ Bei diesem Forschungsvorhaben ging es bewusst um Frauen.

Einige Publikationen und akademische Arbeiten, wie Ben-Aris „Representations of translators in popular culture“ (2010), beschäftigen sich hauptsächlich mit dem Status und Fremdbild von Translator*innen, u. a. durch die Konstruktion narrativer Identitäten bzw. deren Darstellung als fiktionale Figuren in Literatur, Film und Theater. Die wohl jüngste Publikation, die mit Begriffen wie dem Selbst, dem Selbstkonzept, der Identität und sozialen Rollen arbeitet, ist Kolbs (2021) „Hemingway’s priorities were just different: Self-concepts of literary translators“, eine prozessorientierte Untersuchung des Selbstkonzepts von Literaturübersetzer*innen anhand von Think-aloud-Protokollen, die den Übersetzungsprozess begleiteten.

Min Zhou (2020) beschäftigt sich in „The translator as cartographer“ mit den kognitiven Karten, die Übersetzer*innen beim Lesen fiktiver Prosatexte entwickeln können. Diese mentalen Repräsentationen können Übersetzer*innen dabei helfen, das Gelesene besser zu verstehen. Statt Äquivalenz oder Wort- bzw. Formtreue stellt Min Zhou eine Treue zur textlichen Welt, die durch die mentale Projektion entsteht, in den Vordergrund. Min Zhou bezeichnet literarische Übersetzer*innen als „commander of the world in which he [der*die Übersetzende] imaginatively lives and fictionally sees, and which he is to reconstruct through his words“. Insofern bezeichnet sie Übersetzende als Kartograph*innen.

Vorderobermeier (2014a) untersucht in „The (Re-)Construction of Habitus“ den Habitus von Literaturübersetzer*innen, die ins Deutsche übersetzen. Sie führt hierfür eine translationssoziologische Befragung durch und verbindet die Ergebnisse mit Bourdieus Konzepten. Bourdieu prägte u. a. den Begriff Habitus. Ihm zufolge wird der Mensch von der Gesellschaft, v. a. von der sozialen Position, die er darin einnimmt, geprägt und er verinnerlicht bestimmte Muster. Diese kollektiv geprägten Schemata betreffen Wahrnehmungen, Gedanken, Bewertungen und Handlungen. Sie beeinflussen und regulieren unbewusst das (soziale) Leben (vgl. Behr 2017:83f). Der Habitus muss im Zusammenhang mit dem entsprechenden Feld betrachtet werden. Ein wesentlicher Aspekt in Vorderobermeiers Studie ist die soziale Konstruktion von Ruf und Identität der Literaturübersetzer*innen (vgl. Vorderobermeier 2014b:12ff). Anders als Vorderobermeiers Untersuchung zum Habituskonzept beschäftigt sich die vorliegende Arbeit nicht mit der sozialen Konstruktion von Identitäten oder kollektiven Dispositionen, sondern beschränkt sich auf die Beschreibung des Selbstkonzepts der befragten Übersetzer*innen.

Zahlreiche Forschungsarbeiten im Bereich der Untertitelung fokussieren auf das Produkt, auf Übersetzungsfehler oder -schwierigkeiten (siehe etwa Panier 2012) (vgl. Künzli

2017:49). Auch die Arbeitsabläufe wurden etwa von Hinderer (2009) oder Künzli (2017) untersucht. Künzli (2017) betrachtet dabei das Kompetenzprofil, Qualitätskriterien und die Rolle von Untertitler*innen, etwa in Bezug auf Honorar, Urheberrechte, aber auch darauf, ob die Übersetzenden bei Änderungen ihrer Untertitelung miteinbezogen werden, ob und wo ihr Name angeführt wird etc. Er bezieht sich auf Panier (2012:89f), die verschiedene Kompetenzen von Untertitler*innen anführt. Darunter finden sich neben Sprachkenntnissen (u. a. Sprachvarietäten, Substandards), dem -verständnis und übersetzerischen Kompetenzen auch Eigenschaften wie Stressresistenz, Flexibilität, Teamkompetenzen, Anpassungsfähigkeit, Selbstständigkeit und Einfühlungsgabe (vgl. Künzli 2017:59ff). Künzli (2017:59) kritisiert an diesem Kompetenzprofil, dass die einzelnen Anforderungen nicht notwendigerweise ausschließlich für das Untertiteln gelten, sondern für das Übersetzen allgemein. Daher integriert er die von Panier (2012), Jüngst (2010) und Nagel (2009) angeführten Kompetenzen in die Kompetenzbereiche vom damals gültigen EMT-Kompetenzrahmen²⁷ und diskutiert diese (vgl. Künzli 2017:60ff). Obwohl sein Schwerpunkt auf den Arbeitsabläufen bei der *Untertitelung - von der Produktion zur Rezeption* (wie der Buchtitel bereits verrät) liegt, zeichnet sich in seiner Befragung die Bedeutung der Kreativität beim Untertiteln ab. Die raumzeitlichen Erfordernisse, so die meisten Untertitler*innen, schränken nicht oder nur kaum ihre Kreativität ein. Künzli (2017)²⁸ erforscht zwar die Perspektive der Untertitler*innen in Bezug auf erforderliche Kompetenzen sowie Arbeitsabläufe und vertieft 2021 die Erkenntnisse in Bezug auf Qualitätsparameter und Qualitätssicherungsmaßnahmen²⁹ in einem eigenen Fachartikel. Er beschäftigt sich aber nicht konkret damit, welches Bild Untertitelnde von sich selbst haben.

Robert et al. (2019) untersuchen das Berufsbild von interlingualen Live-Untertitler*innen näher, um einen spezifischen Ausbildungskurs für diese Profession zu entwickeln. Aus einer stark beruflichen Perspektive wurden die Berufe, die Ausbildungsart, -dauer und -methoden der Live-Untertitler*innen erhoben. Fragen zu Kreativität oder Künstlertum wurden nicht gestellt. Seit Künzlis Untersuchungen sind zwar weitere Forschungsarbeiten zum Thema Qualität und Kompetenzen beim Untertiteln erschienen (siehe etwa Robert et al. 2019; Beseghi 2021; Künzli 2021), die Forschung zu den Untertitler*innen als Personen und ihrem Selbstbild

²⁷ Künzlis entwickelter Kompetenzrahmen: siehe Künzli (2017:60f).

²⁸ Künzli (2007) befragt in seiner Studie Untertitler*innen, mithilfe einer Online-Umfrage, nach den benötigten Fertigkeiten beim Untertiteln.

²⁹ Künzlis (2021) Fokus liegt auf der Rezeption des Produkts (Untertitelung) und des Prozesses (Untertitelungsprozess). Anhand eines Qualitätsmodells untersucht er, ob das Erfüllen von Qualitätsdimensionen und -parametern bei der Rezeption von Untertiteln zu einem Flow-Erlebnis führt.

ist weiterhin relativ eingeschränkt. Daher versucht die vorliegende Arbeit die Eigenperspektive der Untertitler*innen in den Forschungsmittelpunkt zu stellen.

1.7 Kreativitätsforschung und das kreative Selbst

Welchen Unterschied macht es nun, ob sich jemand als kreativ wahrnimmt oder nicht? Dieser Frage sind u. a. Karwowski & Beghetto (2019) und Karwowski et al. (2019) nachgegangen. Karwowski et al. (2019) geben zunächst einen Überblick über das kreative Selbst, das in der Forschung als Teil der Persönlichkeit betrachtet wird. Auch wenn Persönlichkeitsfaktoren im Zusammenhang mit der eigenen Selbstwahrnehmung eine Rolle spielen, sind Persönlichkeitsmerkmale und Überzeugungen in Bezug auf das kreative Selbst einander nicht gleichzusetzen. Das Selbst bezieht sich in der Kreativitätsforschung auf Überzeugungen, die Menschen über sich selbst haben. Diese Überzeugungen beeinflussen das Handeln und die Entscheidungen der Person. Kreativität braucht die Wertschätzung und den Glauben an die eigenen kreativen Fähigkeiten (vgl. Karwowski et al. 2019:397ff).

Im Modell *Creative Behavior as Agentic Action* (Karwowski & Beghetto 2019), kurz CBAA, bzw. dem von Karwowski et al. (2019) weiterentwickelten Modell *Elaborated Creative Behavior as Agentic Action* (E-CBAA) wird Kreativität als Handlung betrachtet, bei der Entscheidungen getroffen werden. Es wird aufgezeigt, inwiefern kreatives Potenzial nicht einfach in kreatives Verhalten umgewandelt wird. Denn Potenzial und Verhalten sind in einen komplexeren Zusammenhang eingebettet. Die folgenden einzelnen Komponenten beeinflussen sich gegenseitig: kreatives Potenzial – kreatives Selbstbewusstsein und kreatives Selbstbild – kreatives Verhalten. Ein wesentlicher Fokus wird auf das kreative Verhalten gelegt, das als beobachtbare Umsetzung kreativen Potenzials definiert ist. Dabei spielt im Modell auch dessen Messung eine bedeutsame Rolle, etwa mittels Beobachtungen, geschaffener Produkte, erreichter Leistungen, Checklisten zu Erfolgen, Selbstbeobachtungen und -dokumentationen der eigenen kreativen Aktivitäten oder durch den *Creative Achievement Questionnaire* (CAQ) von Carson et al. (2010) etc. Das kreative Verhalten sollte demnach messbar sein und einer allgemeingültigen Kreativitätsdefinition entsprechen (vgl. Karwowski et al. 2019:405f). An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich die vorliegende Masterarbeit nicht mit der Messung kreativen Verhaltens oder Potenzials beschäftigt, sondern ausschließlich mit dem Selbstbild der Übersetzer*innen.

Im E-CBAA-Modell bilden Selbstüberzeugungen bzw. -einschätzungen die Schnittstelle zwischen kreativem Potenzial und kreativem Verhalten. Besonders relevant sind in diesem Zusammenhang die *Creative Confidence Beliefs*, die im Nachfolgenden näher betrachtet werden und durch die kreatives Potenzial in kreative Leistungen umgewandelt werden kann. Denn Erfolge und positives soziales Feedback stärken das Selbstvertrauen, was sich in weiterer Folge positiv auf das kreative Verhalten auswirken kann. Das kreative Selbstbewusstsein ist jedoch nur einer der Faktoren; für die Umwandlung von kreativem Potenzial in kreative Handlungen bedarf es auch einer gewissen Wertschätzung der (eigenen) Kreativität, denn kreatives Selbstbewusstsein wird ohne diese selten umgesetzt. Kreativität wertzuschätzen, verstärkt somit die Relation zwischen Potenzial → Selbstbewusstsein → Verhalten, weshalb der Wertschätzung im E-CBAA-Modell ein großer Stellenwert zukommt (vgl. Karwowski et al. 2019:404ff). Karwowski et al. (2019) erweitern das ursprüngliche CBAA-Modell durch die *Creative Metacognition* und *Creative Mindsets* (vgl. Karwowski et al. 2019:407ff). Insgesamt umfassen die *Creative Self-Beliefs* (siehe Abbildung 3) ein komplexes System an verschiedenen, miteinander verknüpften Überzeugungen, die in drei große Kategorien eingeteilt werden: *Creative Confidence*, *Creative Self-Awareness* sowie *Creative Self-Image Beliefs*.

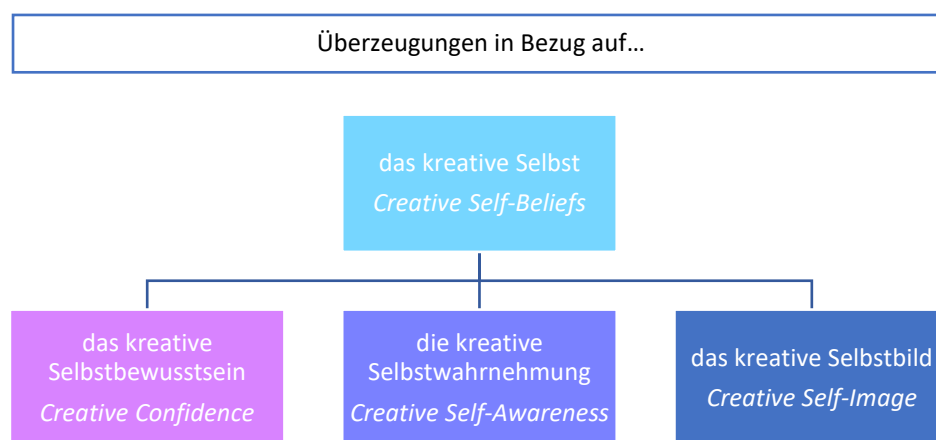


Abbildung 3 *Creative Self-Beliefs* (vgl. Karwowski et al. 2019:397ff) [Grafik K.B.]

Zum kreativen Selbstbewusstsein (*Creative Confidence Beliefs*) (siehe Abb. 4) gehören Überzeugungen in Bezug auf die eigene Fähigkeit, kreativ zu denken oder zu handeln. Dazu zählen die kreative Selbstwirksamkeit, d. h., das Vertrauen, bestimmte Aufgaben in bestimmten Kontexten auf einem entsprechenden Niveau kreativ bewältigen zu können, und das kreative Selbstkonzept. Wie selbstwirksam man sich fühlt, hängt nicht nur mit äußeren Faktoren, wie dem

Umfeld oder der konkreten Situation, sondern auch mit soziokognitiven Aspekten, wie bisherigen Erfahrungen, oder dem aktuellen physiologischen Zustand, zusammen. Die kreative Selbstwirksamkeit ist somit dynamisch und zukunftsorientiert. Im Gegensatz dazu ist das kreative Selbstkonzept statischer, da es sich um die ganzheitliche Selbstbeurteilung der eigenen kreativen Fähigkeiten und die Fähigkeit, diese allgemein einsetzen zu können, handelt. Es wird nicht unmittelbar von Situationen beeinflusst. Durch prägende Erfahrungen kann sich das Selbstkonzept allerdings langsam im Laufe der Zeit verändern. Wenn man so will, so könnte man die Selbstwirksamkeit als eine Art von Vorstufe des Selbstkonzepts bezeichnen. Selbstkonzept und -wirksamkeit sind aber keinesfalls völlig getrennt voneinander zu betrachten. So kann beispielsweise ein positives kreatives Selbstkonzept zu einer erhöhten kreativen Selbstwirksamkeit führen (vgl. Karwowski et al. 2019:398ff). Auch Reiter-Palmon et al. (2012) haben einen Zusammenhang zwischen der Selbstwahrnehmung, der kreativen Selbstwirksamkeit und der Persönlichkeit festgestellt. Personen, die sich selbst als kreativ einschätzen, erfahren sich auch als kreativer, weil sie mehr Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten haben (vgl. Reiter-Palmon et al. 2012:113). Gemeinsam beeinflussen die *Creative Confidence Beliefs* das eigene Handeln, insbesondere in Bezug auf Engagement, Ausdauer und Leistung (vgl. Karwowski et al. 2019:398f). Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das generelle Selbstkonzept von Translator*innen.



Abbildung 4 *Creative Self-Beliefs: Creative Confidence Beliefs* (vgl. Karwowski et al. 2019:397ff) [Grafik K.B.]

Die *Creative Self-Awareness* (siehe Abb. 5) bezeichnet Überzeugungen in Bezug auf die Wahrnehmung der eigenen kreativen Stärken und Grenzen sowie Fähigkeiten. Diese hängen stark mit dem Selbstvertrauen zusammen und bestimmen, ob, wie und mit wieviel (kreativem) Einsatz eine Handlung ausgeführt wird. Kann ich die Aufgabe erfolgreich meistern? Lasse ich mich

auf diese Aufgabe ein? Die Bearbeitung der Aufgabe beeinflusst die kreative Selbstwahrnehmung. *Creative Self-Awareness Beliefs* umfassen die kreative Metakognition und das kreative Mindset. Erstere ergibt sich aus einer Art Selbsteinschätzung der kreativen Fähigkeiten und kontextbezogenem Erfahrungswissen. Ein Bewusstsein über die eigenen kreativen Stärken und Schwächen (Metakognition) ermöglicht eine bessere Einschätzung der eigenen Fähigkeiten, was dabei hilft, Entscheidungen zu treffen, etwa wann kreatives Verhalten angebracht ist oder gezielt (nicht) eingesetzt werden soll. Die Metakognition ist insbesondere vor und während einer Aufgabe von Relevanz. In Anbetracht der Performance und Ausführung werden in Anschluss an die Aufgabe die *Creative Confidence Beliefs* entsprechend angepasst. Die Metakognition hat somit auch eine regulierende Funktion. Als kreatives Mindset hingegen bezeichnet man Vorstellungen über die Kreativität an sich, etwa darüber, wie kreative Kompetenz aussieht oder welches Verständnis von Kreativität man hat. Welche Potenziale oder Grenzen birgt Kreativität? Wird Kreativität als etwas Starres oder Formbares angesehen? Kann Kreativität erlernt werden? Antworten zu Fragen wie diesen bilden das kreative Mindset einer Person (vgl. Karwowski et al. 2019:401ff). Karwowski et al. (2019:208) bezeichnen Mindsets als „informing creative confidence beliefs“. Diese können in Form von Wachstumsdenken, bei dem Kreativität als formbar betrachtet wird, das kreative Bewusstsein stärken. Personen mit einem statischen Kreativitätsverständnis betätigen sich weniger wahrscheinlich kreativ. „Statisch“ oder unveränderbar sind bei dieser Betrachtungsweise das Kreativitätskonzept und die kreativen Fähigkeiten. Erklärt wird die mangelnde kreative Aktivität dadurch, dass sich diese Personen keine oder kaum Erfolgchancen durch Kreativität erwarten (vgl. Karwowski et al. 2019:408f). Das ist der Grund, weshalb Menschen mit einem starren kreativen Mindset in Studien eine geringere Selbstwirksamkeit in Bezug auf kreative Fertigkeiten zeigen und schneller ihr Interesse bei der Lösung kreativer Aufgaben verlieren (vgl. Karwowski 2014). Geringe Selbstwirksamkeit und mangelnde Anerkennung wirken sich somit negativ auf den kreativen Output aus (vgl. Beghetto 2014). Im Gegensatz dazu scheinen Personen mit einem offenen, flexibleren Kreativitätsverständnis mehr Vertrauen in die eigenen kreativen Fertigkeiten zu haben und kreative Aufgaben effektiver lösen zu können (vgl. Karwowski et al. 2019:403).



Abbildung 5 Creative Self-Beliefs: Creative Self-Awareness (vgl. Karwowski et al. 2019:397ff) [Grafik K.B.]

Die dritte Komponente des kreativen Selbst bilden Überzeugungen in Bezug auf das kreative Selbstbild (*Creative Self-Image Beliefs*), dargestellt in Abb. 6. Inwiefern sind kreative Aktivitäten, Bestrebungen, Fähigkeiten und Fertigkeiten Teil des eigenen Selbstverständnisses? Zwei wesentliche Indikatoren scheinen in diesem Zusammenhang von Bedeutung: die eigene Wertschätzung von Kreativität sowie die Bedeutung, die man Kreativität zuschreibt. Dabei stehen das kreative Selbstbild und die eigene Identität in Bezug zueinander. Wer Kreativität als ein wichtiges Identitätsmerkmal betrachtet, wird sich im Einklang mit diesem Selbstbild verhalten und womöglich nach Gelegenheiten suchen, die Kreativität auszuleben. Zur optimalen Entfaltung des kreativen Potenzials bedarf es außerdem, wie bereits erwähnt, der Wertschätzung von Kreativität. Überzeugungen in Bezug auf das kreative Selbstbild verändern sich nur langsam im Laufe der Zeit, sie können aber einen Einfluss auf das kreative Selbstbewusstsein, die kreative Selbstwahrnehmung sowie das kreative Verhalten ausüben (vgl. Karwowski et al. 2019:403f).

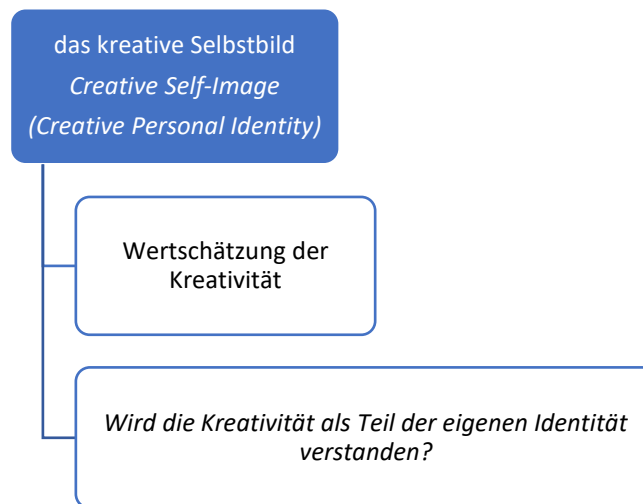


Abbildung 6 Creative Self-Beliefs: Creative Self-Image (vgl. Karwowski et al. 2019:397ff) [Grafik K.B.]

Karwowski et al. (2019:409f) erklären schlussfolgernd *Creative Self-Beliefs* zu dynamischen Konstrukten, die durch verschiedene Faktoren, wie das eigene individuelle Handeln sowie interne (Persönlichkeit, Hobbys, Erfahrungen, Erfolge wie auch Scheitern) und externe Einflüsse (Kultur/en, Aus-/Fortbildung, Beeinflussung durch Peers, Bezugspersonen oder andere relevante Personen) geformt werden können³⁰. Einer Studie von Li et al. (2022) zufolge können soziale Kontakte des Einzelnen die eigene Kreativität fördern, insbesondere bei weniger kreativen Personen. Eine nähere Untersuchung dieses Aspekts würde allerdings über den Forschungsgegenstand hinausgehen.

Creative Self-Beliefs spielen eine vermittelnde Rolle zwischen dem kreativen Potenzial und der Leistung. Eine wesentliche Erkenntnis ist dabei, dass die Umsetzung von kreativem Potenzial in kreatives Verhalten an den Glauben an die eigenen Fähigkeiten sowie an die Wertschätzung von Kreativität geknüpft ist. Das kreative Potenzial, beispielsweise in Form von divergentem Denken, ist dabei als Vorstufe von kreativem Handeln definiert. Individuen bewerten ihr eigenes Potenzial in Bezug auf die konkrete Aufgabe. Um zu verhindern, dass es sich lediglich um momentane Selbstüberzeugungen oder Motivationsschübe handelt, muss das kreative Potenzial über einen Zeitraum hinweg relativ stabil sein. Indikatoren für diese Stabilität sind u. a. kognitive Fähigkeiten, Vorstellungsvermögen, bisherige Erfahrungen und Offenheit gegenüber neuen Erfahrungen. Auch ein indirekter, durch kreative Selbstüberzeugungen gesteuerter Zusammenhang zwischen Aha-Erlebnissen und kreativem Verhalten ist denkbar (vgl. Karwowski et al. 2019:405ff).

³⁰ Karwowski et al. (2019:410) merken an, dass noch weitere Studien zu den Einflussfaktoren, insbesondere deren Gewichtung, auf die *Creative Beliefs* notwendig seien.

2 Forschungsdesign

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Person, die Literatur übersetzt bzw. Untertitel anfertigt, und ihr Selbstbild. Laut *Pschyrembel online* eignen sich Fragebögen als Instrument der Datenerhebung dazu, das Selbstbild zu erfassen, wenn auch die Validität unter Umständen kritisch sein kann (vgl. Von dem Knesebeck & Pschyrembel Redaktion 2016). Von diesem Eintrag ausgehend, erfolgte die Datenerhebung zur Untersuchung des beruflichen Selbstbilds literarischer und medialer Übersetzer*innen mittels Online-Umfrage. Die im *Pschyrembel online* angesprochenen Bedenken bezüglich der Validität werden nachstehend behandelt. Die quantitative Forschungsmethode wurde gewählt, um eine möglichst große Anzahl an Teilnehmer*innen befragen zu können und somit relativ repräsentative Studienergebnisse zu erhalten. Durch die Kontaktaufnahme mit potentiellen Studienteilnehmenden über Berufsübersetzer*innenverbände wurde gewährleistet, dass professionelle Übersetzer*innen und Untertitler*innen, keine Laien oder Fansubber*innen, an der Studie teilnahmen. Die theoretischen Grundlagen für das Forschungsdesign lieferten Porst (³2011) und Hug & Poscheschnik (²2015). Die Studie erfolgte im methodischen Dreischritt: Zunächst wurden Daten erhoben, die im nächsten Schritt aufbereitet und schließlich ausgewertet, also analysiert und interpretiert, wurden (vgl. Hug & Poscheschnik ²2015:81f). Der Online-Fragebogen umfasste eine Kombination aus überwiegend geschlossenen und vereinzelt offenen Fragen (siehe Anhang). Die Erstellung der Fragen orientierte sich an den Hinweisen von Porst (³2011:71ff). Für die geschlossenen Fragen wurde eine verbalisierte Skala (ordinalskaliert) mit vier Stufen verwendet: trifft gar nicht zu, trifft eher nicht zu, trifft eher zu, trifft vollkommen zu. Der fehlende Skalenmittelpunkt hat zur Folge, dass die Teilnehmer*innen den vorgegebenen Aussagen entweder zustimmen oder nicht zustimmen müssen (vgl. Porst ³2011:71ff).

Die Basis dieser sowie jeder seriösen empirischen Forschung bilden Gütekriterien, wie Objektivität, Reliabilität, Validität, Transparenz, Reflexivität und die Diskussion von Limitationen (vgl. Hug & Poscheschnik ²2015:94ff). Dem Verständnis von Hug & Poscheschnik (²2015) entsprechend, sollen diese im Folgenden in Bezug auf die durchgeführte Studie dargelegt werden.

Im Sinne der Objektivität und intersubjektiven Nachvollziehbarkeit sollten subjektive Eindrücke oder Vorurteile der Verfasserin keinen Eingang in die Studie finden. Die durch das Onlineformat erzeugte Distanz zu den Versuchspersonen verringerte eine mögliche Beeinflus-

sung der Forschungsergebnisse durch die Forschende. Gleichzeitig ermöglichte diese Forschungsmethode durch die Anonymität der Studienteilnehmer*innen keine Rückfragen. Die Fragen wurden möglichst wertfrei formuliert und quantifizierbar gemacht. Bei demografischen bzw. numerischen Daten, wie Alter und Geschlecht, erfolgte die Quantifizierung relativ problemlos. Da die untersuchten Phänomene (Kunst, Kreativität und Selbstbild) jedoch nicht direkt messbar sind, mussten diese operationalisiert werden. Sie wurden in Aussagen umgewandelt, um diese mithilfe der bereits erwähnten 4er-Skala (siehe Porst ³2011:71ff) empirisch messbar zu machen. Die formulierten Aussagen und Fragen basieren auf der in Kapitel 1 dargestellten Literatur. Die Erstellung der einzelnen Fragen orientierte sich insbesondere an Göpferichs (2008:264–275) „Fragebogen zum Übersetzerischen Selbstbild“ und erweiterte bzw. konkretisierte diesen. Besonders relevant waren dabei die Definitionen von Kreativität und Künstlertum (vgl. Gütekriterien nach Hug & Poscheschnik ²2015:86ff, kombiniert mit studienbezogenen Überlegungen der Verfasserin). Wie Bayer-Hohenwarter (2012:45) in Bezug auf eine Studie von Du Pont (2006) anführt, ist das Kreativitätskonzept, von dem man ausgeht, relevant. Daher wurde im Zuge der Umfrage versucht, die Wahrnehmung der Teilnehmer*innen bezüglich einzelner Kreativitätsmerkmale zu erfassen. Durch die offenen Fragenformate sollten die Übersetzer*innen die Möglichkeit haben, über die geschlossenen Fragen hinaus, eigene subjektive Eindrücke zu äußern. Die Antworten sollten auf diese Weise vertieft und ergänzt werden. Ziel war es, auf die Forschungsfrage zugeschnittene Fragen zu formulieren, um das Kriterium der Validität zu garantieren (vgl. Gütekriterien nach Hug & Poscheschnik ²2015:86ff, kombiniert mit studienbezogenen Überlegungen der Verfasserin).

Die Durchführung und Auswertung der Umfrage erfolgte mithilfe der Umfragesoftware UmfrageOnline (www.umfrageonline.com). Der standardisierte Online-Fragebogen strebte Durchführungsobjektivität an. Das genutzte Tool lieferte eine objektive, statistische Auswertung der Teilnehmer*innenantworten und gewährleistete somit Auswertungsobjektivität sowie Interpretationsobjektivität. Die Antworten auf die offenen Fragen konnte das Programm nicht auswerten, weshalb diese mittels qualitativer Inhaltsanalyse (nach Mayring ¹¹2010) analysiert wurden. Die Beiträge der Übersetzer*innen wurden hierfür in Sinneinheiten zerlegt, die dann in übergeordnete Kategorien eingeteilt wurden. Die Forschungsergebnisse sind somit unabhängig von der Forschenden und sollten theoretisch replizierbar sein (Reliabilität) (vgl. Gütekriterien nach Hug & Poscheschnik ²2015:86ff, kombiniert mit studienbezogenen Überlegungen der Verfasserin). Wie Karwowski et al. (2019:409) darlegen, sind *Creative Beliefs* allerdings dynamisch, was für die vorliegende Untersuchung bedeutet, dass die erhaltenen Ergebnisse nur eine

Momentaufnahme darstellen und sich jederzeit verändern könnten. Studien von Reiter-Palmon et al. (2012) haben ergeben, dass die Selbstwahrnehmung von Kreativität im Zusammenhang mit der Persönlichkeit und der kreativen Selbstwirksamkeit steht. Ihnen zufolge sollte die Selbstwahrnehmung allein jedoch nicht als Indikator zur Messung von Kreativität herangezogen werden (vgl. Reiter-Palmon et al. 2012:107). Die vorliegende Masterarbeit untersucht lediglich das Selbstkonzept. Es geht hierbei nicht um die effektiven kreativen Fähigkeiten der Studienteilnehmer*innen.

Der Forschungsprozess kann durch die im Anhang beigefügten Dokumente nachverfolgt werden und ist somit intersubjektiv nachvollziehbar (Transparenz). Die vorliegende Studie wurde nach bestem Wissen und Gewissen durchgeführt. Um eine Subjektivität durch die Forschende und daraus resultierende Verzerrungen der Forschungsergebnisse möglichst gering zu halten, unterzog sich die Verfasserin einer gezielten Reflexion (Reflexivität) (vgl. Gütekriterien nach Hug & Poscheschnik ²2015:86ff, kombiniert mit studienbezogenen Überlegungen der Verfasserin).

3 Empirische Studie zum Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen

Die vorliegende Studie befasst sich mit dem Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen. Die Vorstellung, die die befragten Personen von sich haben, wurde insbesondere in Bezug auf die Aspekte Kreativität und Künstlertum untersucht. Die Studie zielt nicht darauf ab, den Status, die Selbstwirksamkeit oder Ähnliches (siehe Karwowski et al. 2019) zu ermitteln. Ebenso wenig geht es dabei um die Messung der kreativen Fähigkeiten. Vielmehr wird das generelle Selbstkonzept von Übersetzer*innen in Bezug auf künstlerische und kreative Aspekte in den Mittelpunkt gestellt. Das Selbstkonzept und die Wertschätzung von Kreativität können die kreativen Fähigkeiten beeinflussen (siehe *Creative Self-Beliefs*). Metakognition ermöglicht es, die eigenen Fähigkeiten und Kenntnisse einzuschätzen und diese dann einzusetzen, wenn sie angebracht sind.

Für den Begriff der Kreativität wird die Definition von Guerberof-Arenas & Toral (2022:207) herangezogen. Wie bereits erwähnt, wird dabei die translatorische Kreativität als Problemlösekompetenz verstanden, bei der es um die Problemerkennung, das Finden verschiedener Lösungen und die Entscheidungskompetenz geht, um den Zieldestler*innen eine möglichst gleiche Leseerfahrung wie jene der Leser*innen des Ausgangstexts zu ermöglichen. Letzteres könnte man als Kreativitätskriterium der Angemessenheit betrachten. Zusätzlich zu diesem Verständnis werden Eigenschaften wie Neuheit, Offenheit, Originalität, Fantasie, Risikobereitschaft und divergentes Denken bei der Studie miteinbezogen (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:58f).

Die zahlreichen Facetten der Kunst schließen eine strikte Trennung von Kunst und Kreativität aus. Als Kunst wird das Schöpfen und Schaffen einer literarischen Übersetzung bzw. einer interlingualen Untertitelung verstanden, die das adäquate³¹ Maß an Texttreue und Freiheit aufweist. Die Offenheit wird dabei als ein wesentliches Persönlichkeitsmerkmal von Künstler*innen betrachtet.

³¹ Was „richtig“ oder „falsch“ ist, hängt stets mit einem bestimmten Ideal zusammen. Adäquat ist etwas, wenn es bestimmten Anforderungen entspricht. Das können beispielsweise Vorgaben in Bezug auf Wirkungsäquivalenz sein.

3.1 Durchführung

Im Sinne des Schwerpunkts des Studiums „Übersetzen in Literatur – Medien – Kunst“ am Zentrum für Translationswissenschaft (Universität Wien), im Zuge dessen die vorliegende Arbeit entstanden ist, wurde das Selbstkonzept von Übersetzenden im literarischen und medialen Bereich untersucht. Um den Forschungsgegenstand etwas einzugrenzen, wurden hierbei zwei Berufsgruppen exemplarisch herausgegriffen: Literaturübersetzer*innen als Vertreter*innen der Übersetzenden im Literaturbereich und interlinguale Untertitler*innen für den audiovisuellen Bereich. Der Fokus auf die Filmuntertitelung ergab sich daraus, dass diese lange „als Prototyp der Untertitelung galt“ (Künzli 2024:107). Darüber hinaus zählen zur audiovisuellen Translation auch die Untertitelung für Personen mit Hörbehinderung, die Synchronisation, das Voice-over, die Audiodeskription für Personen mit Sehbehinderung, die Simultanverdolmetschung bei Events und die Unter- bzw. in der Regel Übertitelung in Oper und Theater (vgl. Künzli 2017:30). Es wird nochmals hervorgehoben, dass die beiden Berufsgruppen exemplarisch ausgewählt wurden. Es bestand keinesfalls die Intention, eine der Berufsgruppen zu bevorzugen oder zu diskriminieren. Wie bereits erwähnt, wurden bewusst professionelle Übersetzende als Expert*innen des Feldes befragt, da diese, wie Bayer-Hohenwarter (2012:25) darlegt, durch ihr Wissen und ihre Kompetenz über eine Expertise verfügen, die auch Problemsensibilität umfasst und die für kreative Lösungen notwendig ist. Denn Wissen spielt im Zusammenhang mit Kreativität insgesamt eine wesentliche Rolle (vgl. Bayer-Hohenwarter 2012:26). Der Fokus lag auf Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen in Österreich und Deutschland. Die Schweiz wurde aus pragmatischen Gründen (siehe Kapitel 1.2) ausgeklammert. Die kontaktierten Vereine waren der österreichische Berufsverband für Dolmetschen und Übersetzen Universitas, die österreichische Interessensvertretung IG Übersetzerinnen Übersetzer, der deutsche Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (BDÜ), der Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (VdÜ) sowie der Verein AudioVisuelle Übersetzer*innen (AVÜ e. V.) mit Sitz in Berlin. Die Umfrage sollte die Meinung der Befragten möglichst spontan und unvoreingenommen erfassen. Um die Ergebnisse möglichst wenig zu beeinflussen, wurde die Beschreibung der Studie relativ vage gehalten. Die Studienteilnehmer*innen wussten zwar, dass ihr Selbstkonzept untersucht wird, der konkrete Fokus auf Kreativität und Künstlertum wurde jedoch nicht explizit genannt, auch wenn die Befragten womöglich einen solchen Schwerpunkt implizit annehmen konnten.

Die Studie wurde im Zeitraum vom 19. Juli 2023 bis zum 6. September 2023 durchgeführt, wobei im August die meisten Online-Umfragebögen beantwortet wurden (Abb. 7).

215 Personen³² nahmen insgesamt an der Online-Befragung teil. Davon fielen elf Personen nicht in die untersuchten Berufsgruppen; ihre Umfrage wurde nach der ersten Frage beendet. 159 Studienteilnehmer*innen führten die Umfrage bis zum Ende durch. Da es keine bzw. kaum Pflichtfragen gab und eine Filterfunktion (Teilung in Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen) aktiviert war, unterscheidet sich die Anzahl der Beantwortungen je nach Frage³³. Über den Umfragebogen hinaus, äußerten ein paar Teilnehmende ihr Interesse an der Thematik auch persönlich mittels E-Mail. Insgesamt konnte eine rege Teilnahme verzeichnet werden.

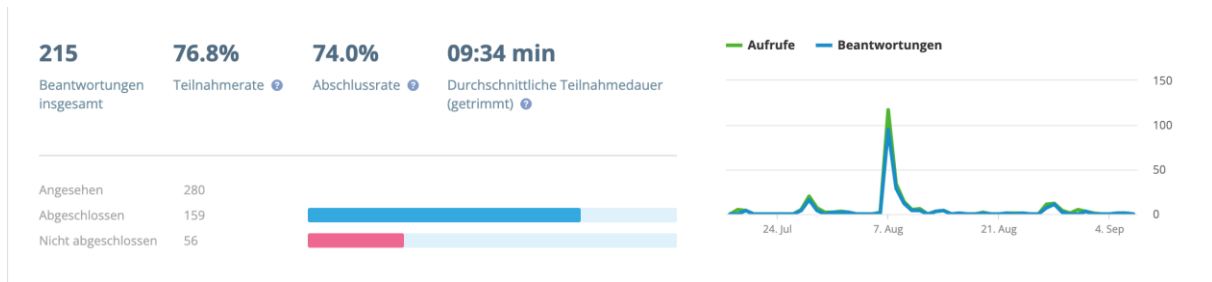


Abbildung 7 Statistik zur Beantwortung der Studie

3.2 Ergebnisse der Studie

Ziel des vorliegenden Kapitels ist die Darstellung der Studienergebnisse, die auf den anbei beigefügten Daten basiert. Im Anhang befinden sich der erstellte Fragebogen, vollständig mit allen offenen und geschlossenen Fragen sowie die Ergebnisse der Studie als Gesamtbericht (mittels UmfrageOnline erstellt). Die zentralen Studienergebnisse werden in Folge beschrieben. Zunächst werden die demografischen Angaben sowie allgemeinere Themen (Ausbildung, Hauptwohnsitz etc.) behandelt, um dann auf die themenspezifischeren Aspekte zu sprechen zu kommen. Letztere Ergebnisse sind in Unterkapitel aufgeteilt, um sich den einzelnen Berufsgruppen (Literaturübersetzer*innen, Untertitler*innen) eingehender widmen zu können. Das Unterkapitel 3.2.3 beschäftigt sich mit den Textantworten der Studienteilnehmer*innen, die auf die Frage „Empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ?“ mit „Manchmal bzw. in bestimmten Situationen“ geantwortet haben. Die Antworten beziehen sich somit auf Situationen, in denen sich die Übersetzer*innen als kreativ wahrnehmen. Da sich hierbei die Antworten der Literaturübersetzer*innen häufig mit jenen der Untertitler*innen überschneiden, werden bei dieser Frage die beiden Berufsgruppen gemeinsam behandelt.

³² Anmerkung: Von den 215 Teilnehmer*innen nahmen somit 204 Expert*innen aus der Literatur- und/oder Untertitelungsbranche an der empirischen Studie teil.

³³ Die genaue Anzahl der Antworten pro Frage ist im Anhang ersichtlich.

Bei allen geschlossenen, themenspezifischen Fragen ist anzumerken, dass es sich beim Antwortformat um geradlinige 4er-Skalen (trifft gar nicht zu, trifft eher nicht zu, trifft eher zu, trifft vollkommen zu) handelt. Die Teilnehmer*innen mussten der jeweiligen Aussage, aufgrund des fehlenden Skalenmittelpunkts, entweder zustimmen oder nicht zustimmen. In der Beschreibung der Ergebnisse beziehen sich die Prozentangaben, sofern nicht anders angegeben, auf die Summe der Antworten „trifft gar nicht zu“ und „trifft eher nicht zu“ bzw. „trifft eher zu“ und „trifft vollkommen zu“. Die Abbildungen dienen der Veranschaulichung der Ergebnisse. Die Bereichstabellen zeigen jeweils Standardabweichung und Mittelwert. Die entsprechenden Detailergebnisse (genaue Prozentangaben, Standardabweichung, Mittelwert etc.) sind im Anhang einsehbar. Auf manchen Grafiken sind die Aussagen aus Platzgründen nicht vollständig lesbar. Auch diese können im Anhang nachgelesen werden.

Die erste Frage bezog sich auf die Übersetzerische Tätigkeit der Studienteilnehmer*innen. Es war die einzige Pflichtfrage³⁴. Die Teilnehmer*innen konnten zwischen vier Optionen wählen (siehe Abb. 8). Den Großteil (fast 75%) der Befragten bildeten Literaturübersetzer*innen, nur etwa 12% gaben an, als Untertitler*innen tätig zu sein, während knappe 10% sowohl Untertitel anfertigten als auch Literatur übersetzten.³⁵ Die elf Personen, die „Keine Option trifft zu“ wählten, wurden automatisch ans Ende der Umfrage weitergeleitet, da sie nicht in die untersuchte Zielgruppe passten.

³⁴ Für die Teilnahme an der Studie mussten die Personen auf diese Pflichtfrage antworten. Alle anderen Fragen waren fakultativ und konnten theoretisch übersprungen werden.

³⁵ Diese Prozentangaben beziehen sich auf alle Teilnehmer*innen, die die Umfrage begonnen haben. Die elf Personen, die nicht in die Zielgruppe fielen, sind inkludiert. Zieht man diese elf Personen jedoch ab, kommt man auf folgende Verteilung: ca. 78% Literaturübersetzer*innen, ca. 12% Untertitler*innen, ca. 10% in beiden Berufen tätig.

Diese Umfrage richtet sich an Personen, die Literatur übersetzen bzw. Untertitel anfertigen. Ich...

Anzahl Antworten: 215

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
übersetze Literatur.	159	73.95%
fertige interlinguale Untertitel an.	25	11.63%
übersetze Literatur und fertige interlinguale Untertitel an.	20	9.3%
Keine Option trifft zu.	11	5.12%

Abbildung 8 Übersetzerische Tätigkeit der Befragten

Fast 80% der Befragten waren Frauen, was die klassische Geschlechterverteilung im Translationsberuf³⁶ widerspiegelt (Abb. 9).

Geschlecht

Anzahl Antworten: 203

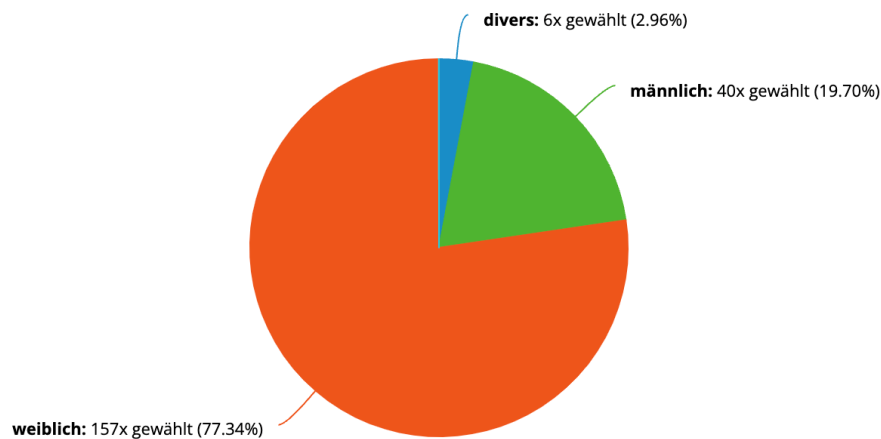


Abbildung 9 Geschlechterverteilung

Befragt wurden Vertreter*innen fast aller Altersgruppen (Abb. 10). Die Befragten waren dabei zwischen 25 und 83 Jahre alt, wobei der Großteil zwischen 40 und 62 Jahre alt war. Das Durchschnittsalter lag bei 51,6 Jahren.

³⁶ Siehe hierzu etwa: BDÜ (2015) oder Institut für Arbeitsmarkt und Berufsforschung (2021).

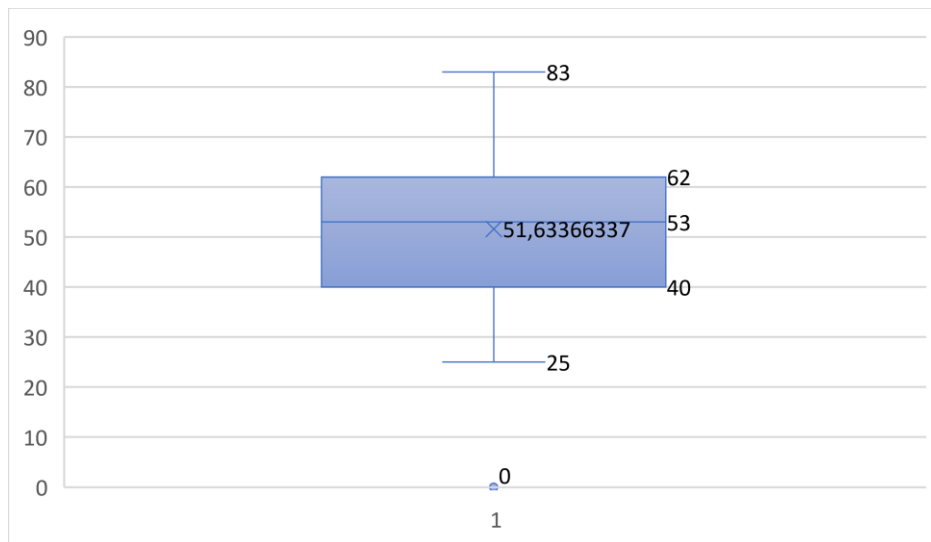


Abbildung 10 Altersverteilung der Befragten

Fast alle Umfrageteilnehmer*innen waren Akademiker*innen, nur knappe 4% hatten keine universitäre Ausbildung (Abb. 11). Über die Hälfte (50,74%) hatte Philologie studiert und über ein Drittel hatte ein Studium der Translationswissenschaft oder im Bereich des Literaturübersetzens absolviert. Letztere Angabe ergibt sich wie folgt: Fast 26% gaben an, ein Studium der Translationswissenschaft absolviert zu haben. Hinzu kommen 18 Personen (entspricht ca. 9%), die nicht in der Kategorie „Studium der Translationswissenschaft“ erfasst sind und „Andere“ gewählt sowie „Literaturübersetzen“ im Antwortfeld eingegeben haben. Einzelne Personen hatten z.T. zusätzlich, z.T. ausschließlich einen anderen Abschluss, etwa in Sinologie, Natur-, Sozial-, Wirtschaftswissenschaften, Biochemie etc.

Ausbildung

Anzahl Antworten: 203

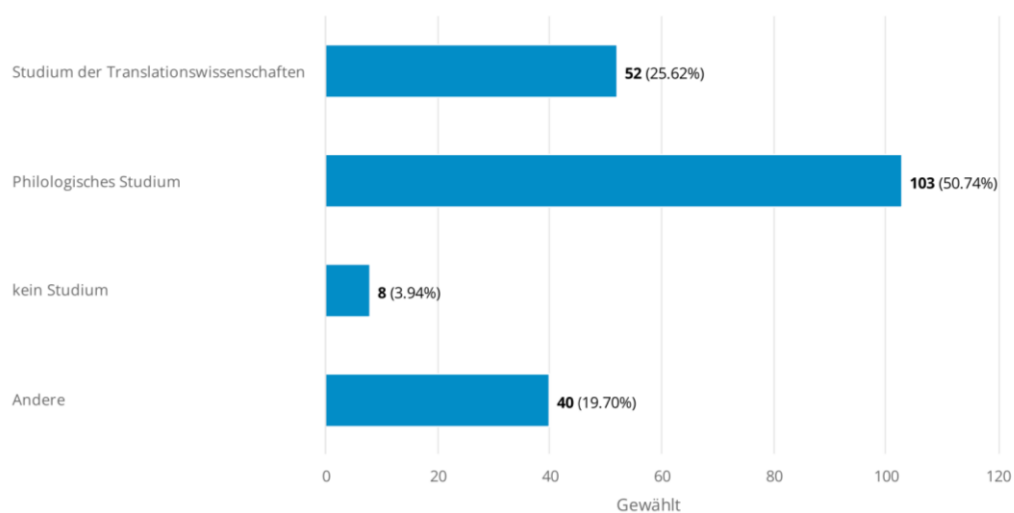


Abbildung 11 Ausbildung

Der Großteil (ca. 64%) der Befragten ging seiner literarischen bzw. medialen Übersetzungstätigkeit hauptberuflich, etwa 23% nebenberuflich nach. Weniger als 30% (27,23%)³⁷ der Befragten verfassten zusätzlich zu Übersetzungen/Untertiteln selbst literarische Texte.

Fast 78% der Translator*innen hatten ihren Hauptwohnsitz in Deutschland, etwa 13% in Österreich und die restlichen 9% anderswo (v.a. in der Schweiz, in Frankreich, in Spanien, in den USA). Interessanter ist jedoch der Firmensitz der Auftraggeber*innen. Die Befragten gaben hierbei u. a. in 90% der Fälle Deutschland, in 40% die Schweiz und in über 30% Österreich an. Weitere Auftraggeber*innen hatten ihren Sitz in Frankreich und den USA (jeweils 7%), dicht gefolgt von Großbritannien (etwas mehr als 6%). Sowohl beim Untertiteln³⁸ als auch beim Literaturübersetzen war in den meisten Fällen (80-90%) Deutsch die Zielsprache der Übersetzer*innen.

³⁷ Die Prozentangabe bezieht sich auf alle Befragten, die selbst literarische Texte verfassen, unabhängig davon, ob diese publiziert werden.

³⁸ Untertitler*innen (13,33%) schienen dabei etwas öfters aus dem Deutschen in eine andere Zielsprache zu übersetzen als Literaturübersetzer*innen (6,82%).

3.2.1 Ergebnisse der Literaturübersetzer*innen

Die Arbeitssprachen der befragten Literaturübersetzer*innen (Abb. 12) waren v.a. Englisch (70%), Französisch (knappe 33%) und Italienisch (17%). 25 Übersetzer*innen (von 170 Personen), d. h., insgesamt etwa 15%, gaben an, mit skandinavischen Sprachen zu arbeiten, wobei einige davon nur einzelne aufzählten und andere die gesamte Sprachgruppe nannten.

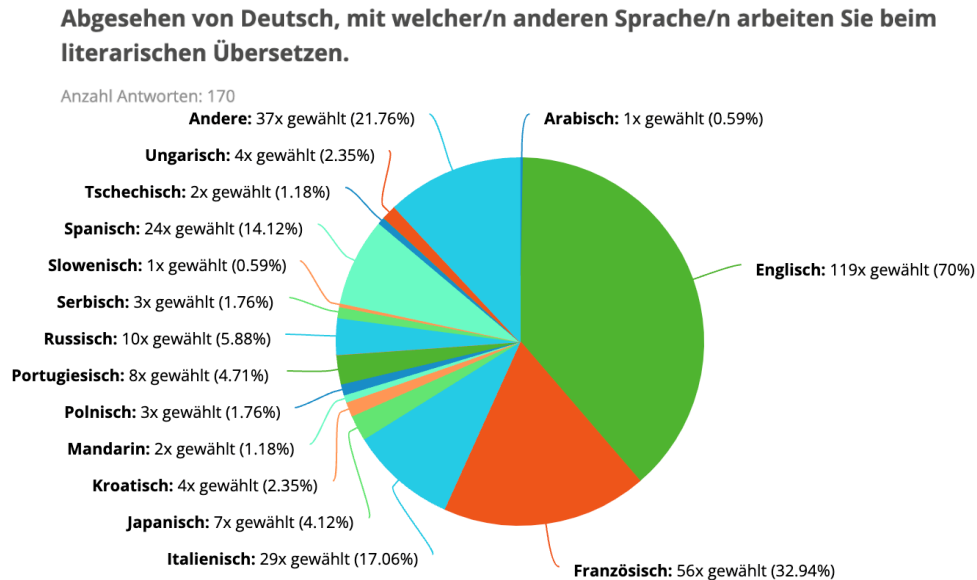


Abbildung 12 Arbeitssprachen der Literaturübersetzer*innen

Die meisten Literaturübersetzer*innen blickten auf eine jahrelange Erfahrung zurück (Abb. 13): Fast 50% übersetzten seit mehr als 20 Jahren, ein Viertel war bereits 11 bis 20 Jahre und knappe 20% waren 3 bis 10 Jahre tätig.

Wie lange sind Sie bereits als Literaturübersetzer*in tätig?

Anzahl Antworten: 176

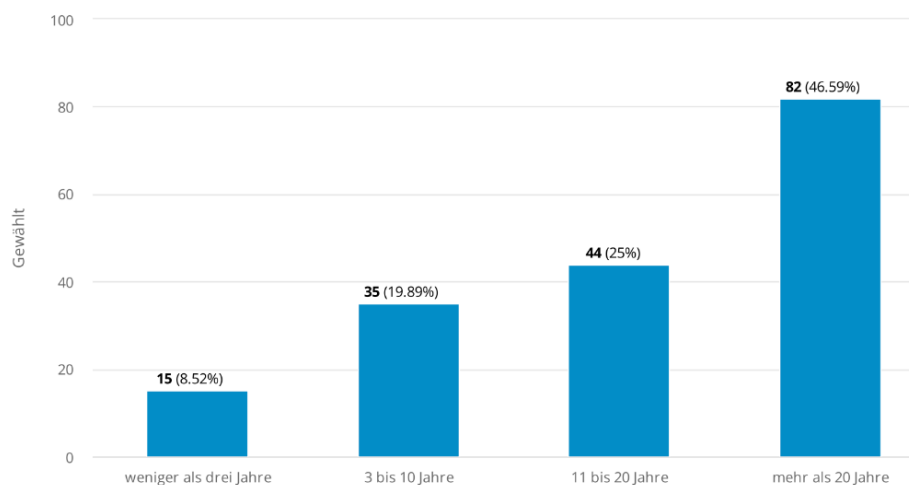


Abbildung 13 Arbeitserfahrung im Bereich Literaturübersetzen

Im Folgenden werden die Ergebnisse zu den themenspezifischeren Fragen dargestellt. Die erste Frage betraf das Verhältnis zwischen den Literaturübersetzer*innen und der Übersetzung (Abb. 14). Die einzelnen Aspekte, die die Frage umfasst, werden in den folgenden Absätzen näher erläutert.

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 168

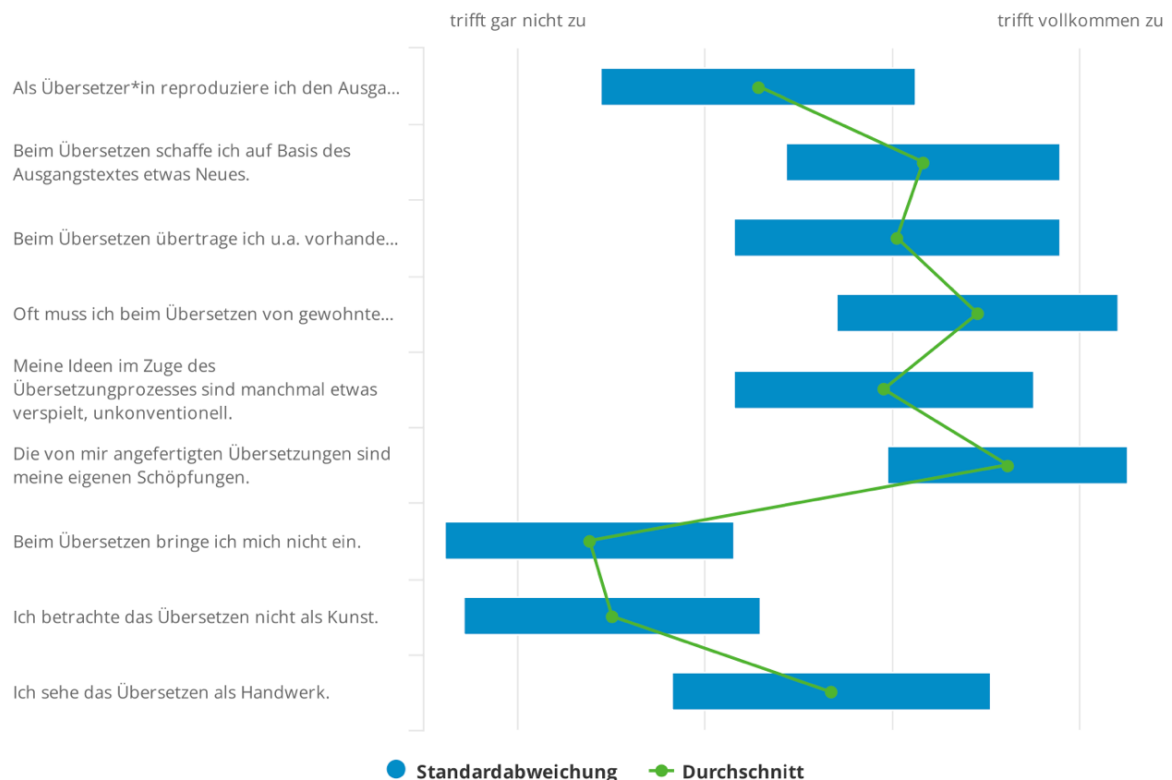


Abbildung 14 Verhältnis Literaturübersetzer*in - Übersetzung

Fast die Hälfte (ca. 46%) der Literaturübersetzer*innen sah das Produkt ihrer Tätigkeit eher nicht als Reproduktion des Ausgangstextes. Hinzu kommen die fast 17%, die die Übersetzung überhaupt nicht als Reproduktion auffassten. Etwa 84% betrachteten das Übersetzen vielmehr als das Schaffen von etwas Neuem (51% trifft eher zu, 34% trifft vollkommen zu).

Mehr als zwei Drittel der Befragten (ca. 72%³⁹) stimmten der Aussage zu, dass beim Übersetzen u. a. vorhandenes Wissen auf neue Situationen und Kontexte übertragen wird. Nur

³⁹ Die Prozentangabe bezieht sich auf die Antworten „trifft vollkommen zu“ (ca. 35%) und „trifft eher zu“ (ca. 37%).

10%⁴⁰ sahen originelles Denken nicht als Bestandteil beim Übersetzen an. Fast 60% hingegen entschieden sich eindeutig („trifft vollkommen zu“) für originelles Denken. Bei der Frage nach unkonventionellen oder verspielten Ideen beim Übersetzen fielen die Ergebnisse nicht so klar aus, da die Meinungen etwas auseinandergingen: Die Tendenz ging in Richtung „trifft eher zu“ (fast 50%), doch eine nicht bedeutungslose Gruppe (fast 25%) entschied sich für „trifft eher nicht zu“. Knappe 70% sahen die Übersetzung als eigene Schöpfung an. Nur zwei Personen (1,2%) stimmten dieser Aussage überhaupt nicht zu; davon war eine Person sowohl Untertitler*in als auch Literaturübersetzer*in. Das Ergebnis bestätigt sich auch in den Aussagen „Beim Übersetzen bringe ich mich nicht ein.“, der ca. 89%⁴¹ (eher) nicht zustimmten, sowie „Ich betrachte das Übersetzen nicht als Kunst.“, mit der ca. 86%⁴² (eher) nicht einverstanden waren. Während man das so interpretieren könnte, dass das Übersetzen überwiegend als Kunst aufgefasst wurde, gingen die Meinungen darüber, ob das Übersetzen als Handwerk zu betrachten sei, stärker auseinander. Insgesamt betrachtete der Großteil (über 60%)⁴³ das Übersetzen zwar als Handwerk, allerdings ist anzumerken, dass davon nur ca. 15% der Literaturübersetzer*innen vollkommen überzeugt waren und „trifft vollkommen zu“ wählten. Außerdem stimmten fast 10% der Befragten der Aussage überhaupt nicht zu⁴⁴. Diese 10% (16 Übersetzer*innen) sahen das Übersetzen nicht als Handwerk, dafür aber eindeutig als Kunst. Sie betrachteten ihre Übersetzungen als eigene Schöpfungen und legten Wert auf das originelle Denken. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass diese 16 Übersetzer*innen⁴⁵ im Zuge der Umfrage eine sehr ähnliche Meinung vertraten.

Die zweite Frage (Abb. 15) konzentrierte sich in erster Linie auf das Übersetzen als Problemlöseprozess und die Art der Suche nach einer geeigneten Lösung. Hierzu folgt nun die Ergebnisdarstellung.

⁴⁰ Die 10% ergeben sich aus den Antworten „trifft überhaupt nicht zu“ (ca. 2%) und „trifft eher nicht zu“ (ca. 8%).

⁴¹ Die Prozentangabe ergibt sich aus ca. 76% der Literaturübersetzer*innen, die „trifft gar nicht zu“ wählten, und etwa 13%, die sich für „trifft eher nicht zu“ entschieden.

⁴² Die Prozentangabe ergibt sich aus ca. 67% der Literaturübersetzer*innen, die „trifft gar nicht zu“ wählten, und etwa 19%, die sich für „trifft eher nicht zu“ entschieden.

⁴³ Dieser Wert bezieht sich auf die Antworten „trifft eher zu“ (ca. 46%) sowie „trifft vollkommen zu“ (ca. 15%).

⁴⁴ Im Vergleich dazu waren es nur knappe 2%, die das Übersetzen überhaupt nicht als Kunst sahen.

⁴⁵ Das Umfrage-Tool ermöglicht es, die Ergebnisse zu filtern, sodass auch nur die Antworten der 16 Personen, die der Aussage „Ich sehe das Übersetzen als Handwerk.“ überhaupt nicht zustimmten, angezeigt werden können.

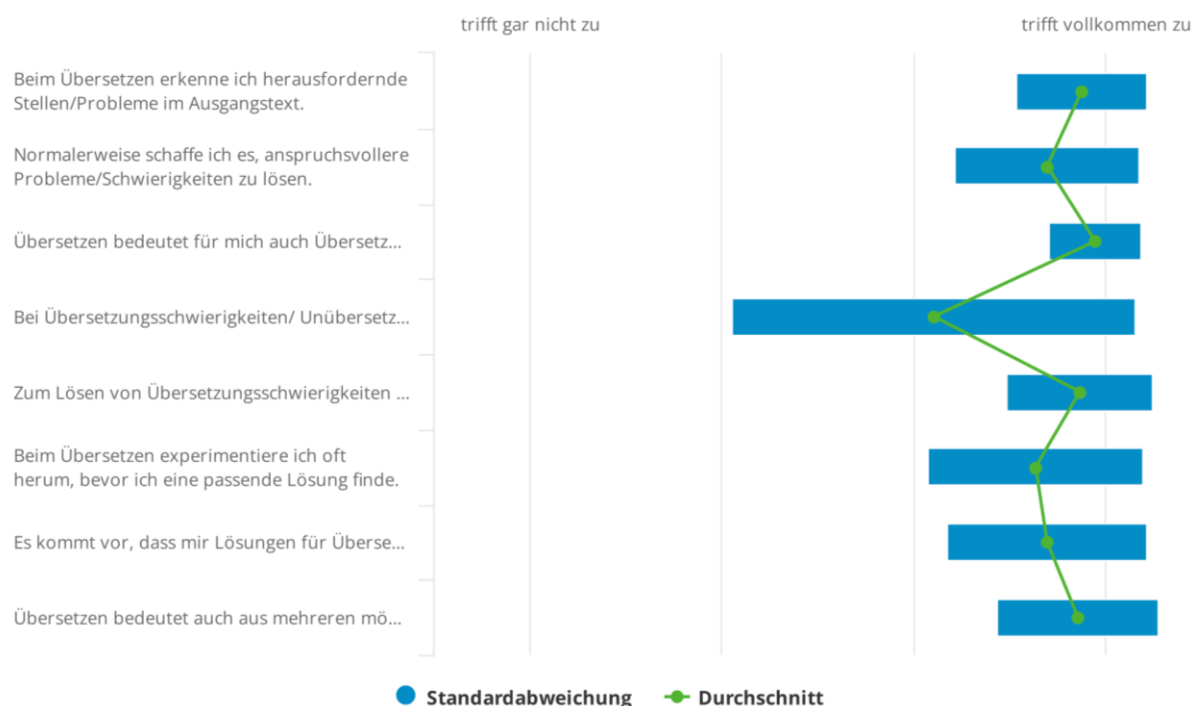


Abbildung 15 Antworten zum Literaturübersetzen als Problemlöseprozess

Alle Literaturübersetzer*innen stimmten der Unentbehrlichkeit einer Problemlösekompetenz beim Übersetzen zu. In Bezug auf die Notwendigkeit von (originellen) Anpassungen bei herausfordernden Textstellen spalteten sich die Meinungen ein wenig: Der Großteil stimmte eher zu (ca. 23%) bzw. vollkommen zu (ca. 50%), fast 12% waren jedoch nicht dieser Ansicht. Vorstellungskraft, Ideenreichtum und Fantasie sowie Experimentierfreude schienen unter den Befragten wesentliche Kompetenzen zu sein. Alle Übersetzenden gaben an, plötzliche Ideen oder Einfälle zu haben. Auch die Entscheidungskompetenz kann als Merkmal der befragten Übersetzer*innen betrachtet werden. Dies zeigte sich beispielsweise in den zustimmenden Antworten auf die Aussagen „Übersetzen bedeutet auch aus mehreren möglichen Lösungen, eine geeignete Lösung zu finden.“ (ca. 88% stimmten völlig zu, ca. 10% stimmten eher zu) und „Beim Übersetzen braucht man Ideen, aus denen man dann die adäquateste wählt.“ (ca. 75% wählten „trifft vollkommen zu“, ca. 22% wählten „trifft eher zu“)⁴⁶.

Es folgte eine offene Frage nach dem Kreativitätsverständnis der Studienteilnehmer*innen (siehe Fragebogen „Was verbinden Sie mit Kreativität beim Übersetzen?“), die im Folgenden behandelt wird. Diese Frage zielt auch auf das kreative Mindset (siehe Karwowski et al. 2019) ab. Die freien Textantworten der Befragten lassen sich in drei Überkategorien einteilen (Abb. 16-18): (1) Kenntnisse und Kompetenzen, die Teilaspekte von Kreativität darstellen,

⁴⁶ Diese zweite Aussage bezieht sich auf Abb. 21.

(2) Ziele einer Übersetzung, für deren Erlangung Kreativität gefordert ist, sowie (3) Kreativität während des Übersetzungsprozesses. Die einzelnen Aspekte werden in den Abbildungen 16 bis 18 nach der Anzahl der Nennungen (absteigend) dargestellt. Jene Aspekte mit den meisten Nennungen werden in den Abbildungen als erstes aufgelistet. Alle Antworten der Befragten finden sich im Anhang.



Abbildung 16 Kreativitätsverständnis der Befragten: Kenntnisse und Kompetenzen als Teilaspekte von Kreativität

In Bezug auf Kenntnisse und Kompetenzen konnten neun Kategorien identifiziert werden (Abb. 16). In die Kategorie „Wissen und Expertise“ wurden Antworten aufgenommen, die Sprach- und Kulturkenntnisse sowie -kompetenzen betrafen, sowohl der Ausgangs- als auch der Zielsprache. Hinein fielen auch Nennungen betreffend Textverständnis, Wortgewandtheit, Ausdruckskraft, sprachliches Repertoire, Sprach- und Kulturtransfer sowie Sicherheit im Ausdruck. Eine Eigenschaft, die sich mehrere Übersetzer*innen zuschrieben und die sich mithilfe der offenen Antworten herauskristallisierte, war die Empathie, um Figuren, Ton und Stil nachzuahmen. Für die Studienteilnehmenden stellte das Einfühlungsvermögen auch im Zusammenhang mit der Kreativität ein wesentliches Element dar. Es ging hierbei um das Einfühlen in die Kreativität der Autor*innen, in die Leseerfahrung von Ausgangs- und Zielpublikum, das Hineinversetzen, Eintauchen oder Eins-Werden mit dem Text und das Verwandeln der eigenen Gefühle in Worte.

Unter dem Begriff „unkonventionelles Denken“ wurden Nennungen, wie Um-die-Ecke-Denken, abwegiges oder interdisziplinäres Denken, Neu-Denken und Umdenken zusammen-

gefasst. Diese Art der mentalen Prozesse könnte man, basierend auf der beschriebenen Kreativitätsliteratur, als divergentes Denken bezeichnen. Damit eng verbunden sind auch Fantasie und Einfallsreichtum, Flexibilität sowie Vorstellungsvermögen. Im Zusammenhang mit ihrem Verständnis von Kreativität nannten fünf Übersetzer*innen den Mut, sich vom Ausgangstext zu entfernen, Alternativen auszuprobieren oder zum treffenden Ausdruck zu stehen u. a. Außerdem wurden Sprachgefühl und Genauigkeit genannt.

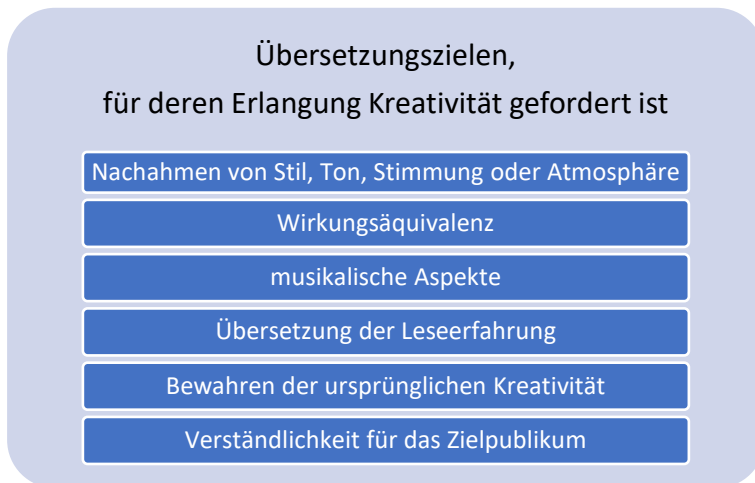


Abbildung 17 Übersetzungsziele, für deren Erlangung Kreativität gefordert ist

Übersetzende verbanden kreative Fähigkeiten auch mit dem Erreichen bestimmter Zielsetzungen für die Übersetzung (Abb. 17). Kreative Kompetenzen sind nach Auffassung der Befragten notwendig, um Stil, Ton, Stimmung oder Atmosphäre nachzuahmen. Auch die Wirkungsäquivalenz wurde genannt; der Zieltext solle wie das Original wirken oder dieselben Gefühle bei den Leser*innen erzeugen. Andere nannten in diesem Zusammenhang die Bewahrung der „Leseerfahrung“ oder die Betrachtung des Textes als Ganzes. Das könnte man als Kriterium der Angemessenheit verstehen. Musikalische Aspekte wie Sprachmelodie, Klang und Rhythmus wurden explizit unterstrichen. Zwei Personen gaben an, Kreativität sei notwendig, um die Kreativität des Ausgangstextes zu bewahren. Zwei andere Befragte sahen ihre kreativen Fähigkeiten bei der Schaffung eines für das Zielpublikum verständlichen Textes (durch Verbessern, Verdeutlichen, Erklären) im Mittelpunkt.



Abbildung 18 Kreativität während des Übersetzungsprozesses

Während des Übersetzungsprozesses (Abb. 18) sahen die Befragten Kreativität in erster Linie beim eigenen Schaffen und Schöpfen involviert. Genannt wurden dabei das Texten, das Nach- und Neuschaffen oder Neuschreiben, das eigene Formulieren oder Kreieren von Wörtern sowie die Erzeugung von Neuheit in Bezug auf Ton, Rhythmus, Sprachwitz, Bilder, Figurennamen etc. Eng verbunden war damit die Originalität. Es ist nicht überraschend, dass Kreativität auch beim sprachlichen Spielen und Experimentieren eine Rolle zu spielen scheint. Eine Person bezeichnete das Ausprobieren verschiedener Lösungen auch als „Textscrabble“, eine Bezeichnung, in der der spielerische Charakter des Übersetzens deutlich zum Ausdruck kommt. Sprachliches Schaffen oder Ausprobieren erfordert Veränderungen und Freiheit. In der Tat sahen fast zwanzig Personen ihre Kreativität bei der „Transformation“ oder sogar „Transkreation“ (Weiterentwicklung) des Textes notwendig, um sich vom Ausgangstext zu lösen. Gleichzeitig ist die Freiheit beim Literaturübersetzen durch den Ausgangstext eingeschränkt. Drei Personen wiesen mit „Originalität in Fesseln“, „Tanzen in Fesseln“ oder „Begrenztheit als Ansporn“ besonders explizit auf diesen Aspekt hin.

Prinzipiell wurde die Lösungsfindung bzw. die Bewältigung von Problemen oder Herausforderungen von über 20 Personen genannt. Gemeint wurde damit u. a. die Suche nach passenden Wörtern, Übersetzungsmöglichkeiten bzw. -alternativen. Laut den Befragten handelte es sich hierbei oft um ein (Er-)Finden von Lösungen in unterschiedlichen Bereichen, etwa auf syntaktischer, rhythmischer und klanglicher Ebene sowie auf der Wort- oder Satzebene. Die Lösungsfindung wurde als ein Auswahl- und Entscheidungsprozess betrachtet. Auch die Zeit kristallisierte sich in den Textantworten als wesentliches Element im Übersetzungs- bzw. Kreativitätsprozess heraus: Hierbei war bei sieben Personen von „Eingebung“, „‘allein kommende[n]‘ Zieltexte[n]“, „plötzliche[n] Einfälle[n]“ oder „Überraschung“ die Rede. Im Zusammenhang mit den bereits genannten Antworten wurden auch Konzepte wie Brainstorming und

Assoziieren (viermal), Träumen (zweimal), Schauspielen (zweimal) und Flow (einmal) genannt.

Es folgte die Frage: „Empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ?“. Abgesehen von zwei Personen betrachteten die Literaturübersetzer*innen ihre Tätigkeit immer (ca. 83%) bzw. zumindest hie und da (ca. 16%) als kreativ. Auffallend ist, dass alle Personen, die sowohl Untertitel als auch literarische Übersetzungen anfertigten, das Übersetzen als zumindest z. T. kreativ ansahen. Jene Situationen, die, den Befragten zufolge, Kreativität erfordern, werden in Kapitel 3.2.3 behandelt.

In welchem Maß treffen folgende Eigenschaften auf Sie persönlich beim Übersetzen zu?

Anzahl Antworten: 162

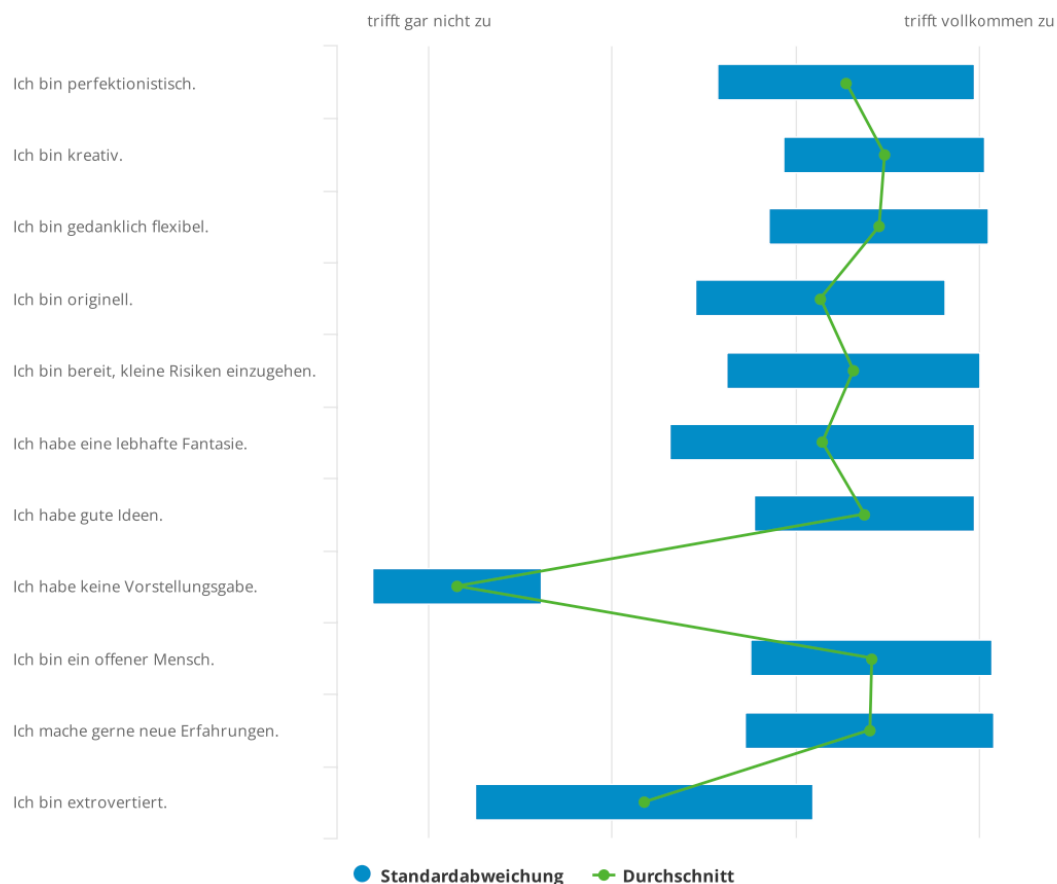


Abbildung 19 Selbstkonzept der Literaturübersetzer*innen: Persönlichkeitseigenschaften

Abbildung 19 bezieht sich auf die Persönlichkeit der Studienteilnehmer*innen. Die Umfrage hat ergeben, dass sich die befragten Literaturübersetzer*innen folgende Persönlichkeitseigenschaften zuschreiben⁴⁷: Perfektionismus (ca. 88%), Kreativität (ca. 97%), gedankliche Flexibilität (ca. 96%), Originalität (ca. 84%), Risikobereitschaft (ca. 89%), Einfallsreichtum („gute Ideen“; ca. 95%), Vorstellungsgabe (ca. 87%), Offenheit (ca. 91%) und Freude an neuen Erfahrungen (ca. 90%). Etwas weniger eindeutig gestaltete sich die Situation bei der Frage nach der Fantasie. Der Großteil (ca. 78%) gab an, über eine lebhafte Fantasie zu verfügen, auf 24% der Befragten traf dies hingegen nicht zu. In Bezug auf die Extraversion teilten sich die Meinungen: Etwa 66% bezeichneten sich als nicht oder eher nicht extrovertiert.

In Hinblick darauf, wie sich Literaturübersetzer*innen wahrnehmen bzw. als was sie sich bezeichnen, herrschte keine Einigkeit, wie Abbildung 20 veranschaulicht.

Als Übersetzer*in empfinde ich mich beim literarischen Übersetzen als...

Anzahl Antworten: 161

	trifft gar nicht zu 1		2		3		trifft vollkommen zu 4		Ø ±	
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%		
Reproduzent*in	38	24.05%	60	37.97%	48	30.38%	12	7.59%	2.22	0.9
Neuvertexter*in	16	10.06%	37	23.27%	72	45.28%	34	21.38%	2.78	0.89
Künstler*in	12	7.55%	31	19.5%	63	39.62%	53	33.33%	2.99	0.91
Kreative Persönlichkeit	0	0%	11	6.92%	57	35.85%	91	57.23%	3.5	0.62
Schöpfer*in	5	3.16%	36	22.78%	51	32.28%	66	41.77%	3.13	0.87
Transkulturelle Handwerker*in	9	5.63%	25	15.63%	69	43.13%	57	35.63%	3.09	0.85
Sprachrohr	23	14.38%	32	20%	60	37.5%	45	28.13%	2.79	1.01

Abbildung 20 Selbstwahrnehmung der Literaturübersetzer*innen

Auffallend ist, dass niemand angab, überhaupt keine kreative Persönlichkeit zu haben. Es ist eine Tendenz in Richtung Schöpfertum wahrnehmbar. Insgesamt konnte festgestellt werden, dass sich Übersetzer*innen, die sowohl Untertitel als auch Literatur übersetzten, eindeutiger als Neuvertexter*innen (ca. 37% im Gegensatz zu ca. 21% im Gesamtschnitt) und transkulturelle Handwerker*innen (ca. 47% im Gegensatz zu ca. 36% im Gesamtschnitt) positionierten.

⁴⁷ Die Prozentangaben beziehen sich auf die Antworten „trifft eher zu“ sowie „trifft vollkommen zu“.

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 162

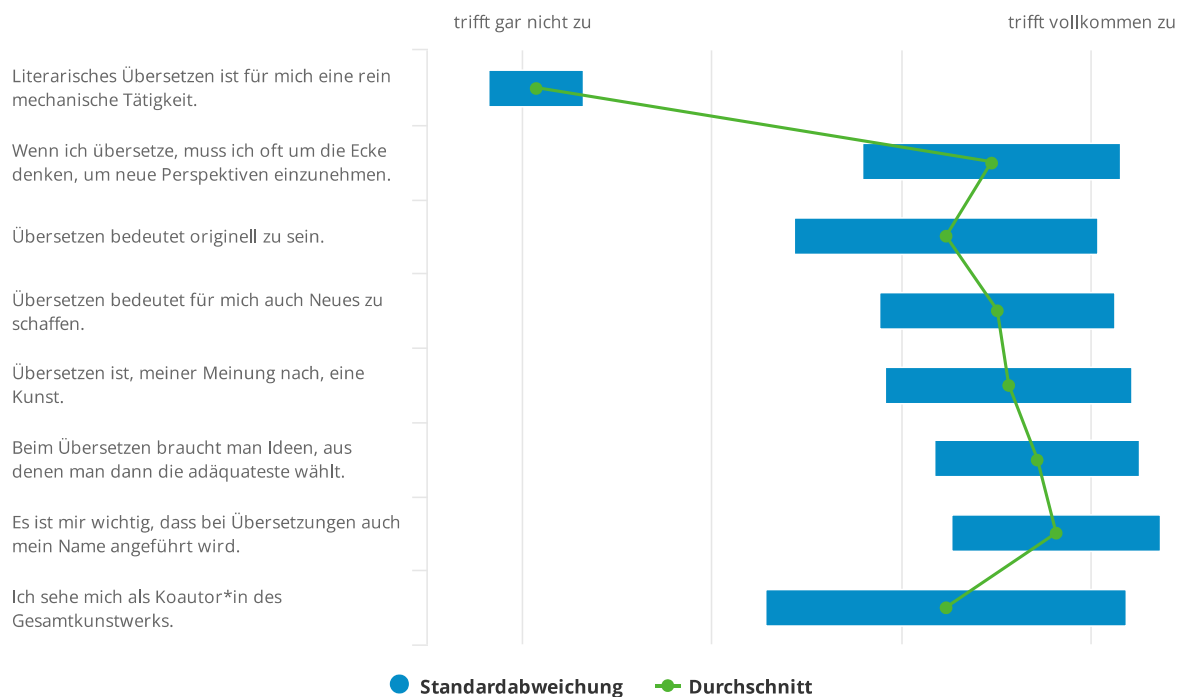


Abbildung 21 Umfrageergebnisse Literaturübersetzer*innen

Einigkeit bestand darüber, dass literarisches Übersetzen keine rein mechanische Tätigkeit ist (Abb. 21). Die Notwendigkeit von mentaler Flexibilität bestätigte sich in der von ca. 91% der Befragten ausgewählten Fähigkeit, neue Perspektiven einzunehmen und um die Ecke zu denken. Auch die Ergebnisse in Bezug auf die Originalität (ca. 84% „Ich bin originell.“) wurden in dieser Frage bekräftigt (ca. 80% „Übersetzen bedeutet originell zu sein.“). Die drei Gegenstimmen sahen die übersetzerische Tätigkeit zwar weder als originell noch als mechanisch an, dafür aber als Kunst.

Übersetzen wurde als Neuschöpfung (ca. 93%) und Kunst (ca. 93%) bezeichnet. Etwa 95% der Befragten waren sich einig, dass bei Übersetzungen auch ihr Name angeführt werden sollte. Prinzipiell schien sich die Mehrheit der Befragten (ca. 77%) als „Koautor*innen des Gesamtkunstwerks“, bei dem Original und Übersetzung zusammenwirken, zu sehen. Allerdings gab es auch Gegenstimmen (ca. 6% wählten „trifft überhaupt nicht zu“, ca. 17% „trifft eher nicht zu“).

Ausgehend von den 53 offenen Textantworten⁴⁸ (siehe Anhang) kam die Bedeutung des Autor*innenstils sehr stark zum Ausdruck. Die Übersetzer*innen verwendeten hierfür die Begriffe „Stil“, „Stilistik“ oder „Spezifizität“ der Autor*innen. Dieser Stil solle möglichst auch in der Übersetzung erhalten bleiben. Ebenso war eine klare Trennung zwischen Autor*in und Übersetzer*in erkennbar. Die Übersetzer*innen sahen sich eindeutig als Autor*innen (eine Person schrieb „eine Art von Autor“ unter vielen verschiedenen Autor*innenarten), Urheber*innen, Erschaffer*innen oder Schöpfer*innen ihrer Übersetzungen, was den Schriftsteller*innen der Originalwerke ihre Autorenschaft aber keinesfalls nimmt. Die Übersetzung betrachteten einige Übersetzende als eigenen, neuen Text, als eine Neuschöpfung, wenn man so will. Andere bezeichneten sich selbst als „deutsche Stimme der Autor*innen“. Der künstlerisch-musikalische Aspekt wurde mehrmals genannt: Manche Übersetzer*innen beschrieben sich als Interpret*innen oder Schauspieler*innen. Sehr bildhaft schrieb eine Übersetzerin: „wie [...] eine Klavierspielerin auf der Tastatur der Sprache“. Die Bezeichnungen als „(Sprach- und Kultur-) Vermittler*in“ (vier Nennungen), „Dienstleister*in“⁴⁹ (zwei Nennungen) und „Sprachpfleger*in“ (einmal) fielen ebenfalls. Im Lichte letzterer Bezeichnung steht auch folgendes Zitat: „Durch meine Übersetzung öffne ich die Türen in die Welt der Literatur anderer Kulturen.“ Der spielerische Aspekt des Übersetzens findet sich in der Selbstbenennung einer befragten Person als „Sprachspieler*in“ wieder. Zwei Personen gaben an, sich als „Leser*innen“ zu sehen. Auch die Bezeichnung als „Partner*in“ der Autor*innen bzw. in der Kommunikation (im Dialog) wurde genannt. Aus den Antworten der geschlossenen Fragen sowie aus mehreren Textantworten kann abgeleitet werden, dass Handwerk und Kunst miteinander verwoben zu sein scheinen. Einige Übersetzer*innen bezeichneten die Übersetzungstätigkeit nämlich als „Handwerk“, gleichzeitig betonten sie den künstlerischen Aspekt (siehe „Handwerkerin mit künstlerischem Profil“ oder „Handwerk UND Kunst“). Es scheint Einigkeit darüber zu herrschen, dass Übersetzen durchaus als Kunst betrachtet wird, allerdings würden sich nicht alle Befragten als Künstler*innen identifizieren, siehe hierzu etwa „Nicht als Künstlerin, definitiv nicht. Eher als Kunsthandwerkerin“. Auch die Kreativität schien dabei eine Rolle zu spielen, sodass eine teilnehmende Person die Übersetzung als „eine Mischung aus verlässlichem (und erlernbaren) Handwerk und (intuitiver) Kreativität“ bezeichnete. Übersetzen, so eine befragte Person, sei „eine Gradwanderung zwischen Authentizität und ‚Neuschöpfung‘“.

⁴⁸ Antworten auf die Fragen „Anderes“ sowie „Sie sind nun fast am Ende der Umfrage angelangt. Haben Sie noch Anmerkungen? Wie sehen Sie sich als Literaturübersetzer*in?“

⁴⁹ Die genauen Nennungen waren „kreative Dienstleisterin“ und „Dienstleisterin für Verlage“.

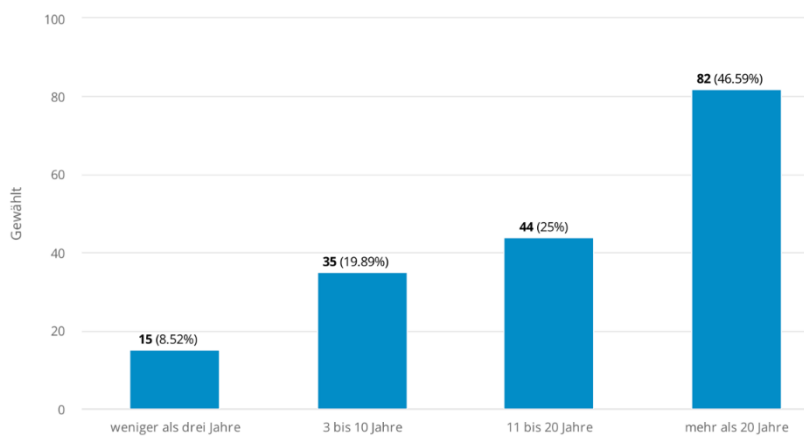
Über das Studienthema hinaus, sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass eine Verbesserung der beruflichen Situation der Literaturübersetzer*innen hinsichtlich finanzieller und sozialer Anerkennung unter den befragten Übersetzenden äußerst erwünscht war. Ein erster Schritt hierfür wäre das Anführen der Namen der Übersetzenden bei deren Übersetzung.

3.2.2 Ergebnisse der Untertitler*innen

Die Anzahl der teilnehmenden Untertitler*innen war deutlich geringer als jene der Literaturübersetzer*innen. Der Großteil hatte Deutsch als Zielsprache, allerdings übersetzten 13% auch aus dem Deutschen. Die Hauptarbeitssprachen waren Englisch (88%), Französisch (45%), Spanisch (29%), Italienisch und Japanisch (jeweils 12%). Insgesamt hatten die Untertitler*innen tendenziell weniger Erfahrung in ihrer Tätigkeit als die Literaturübersetzer*innen, womöglich, weil das Feld der Untertitelung jünger ist. Die Hälfte der Untertitler*innen war bereits 3 bis 10 Jahre in dem Bereich tätig, nur etwa 34% länger (Abb. 22). Insgesamt sind die Ergebnisse weniger eindeutig als bei den Literaturübersetzer*innen, was allerdings auch an der geringeren Anzahl der Teilnehmer*innen, die als Untertitler*innen tätig sind, liegen könnte.

Wie lange sind Sie bereits als Literaturübersetzer*in tätig?

Anzahl Antworten: 176



Wie lange sind Sie bereits als Untertitler*in tätig?

Anzahl Antworten: 44

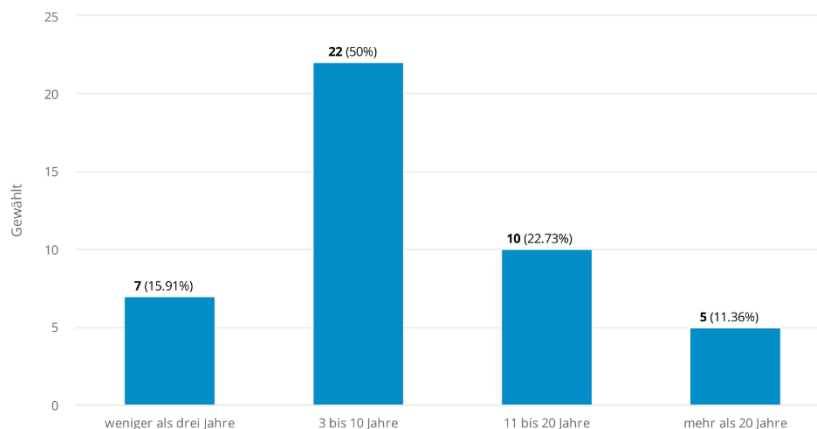


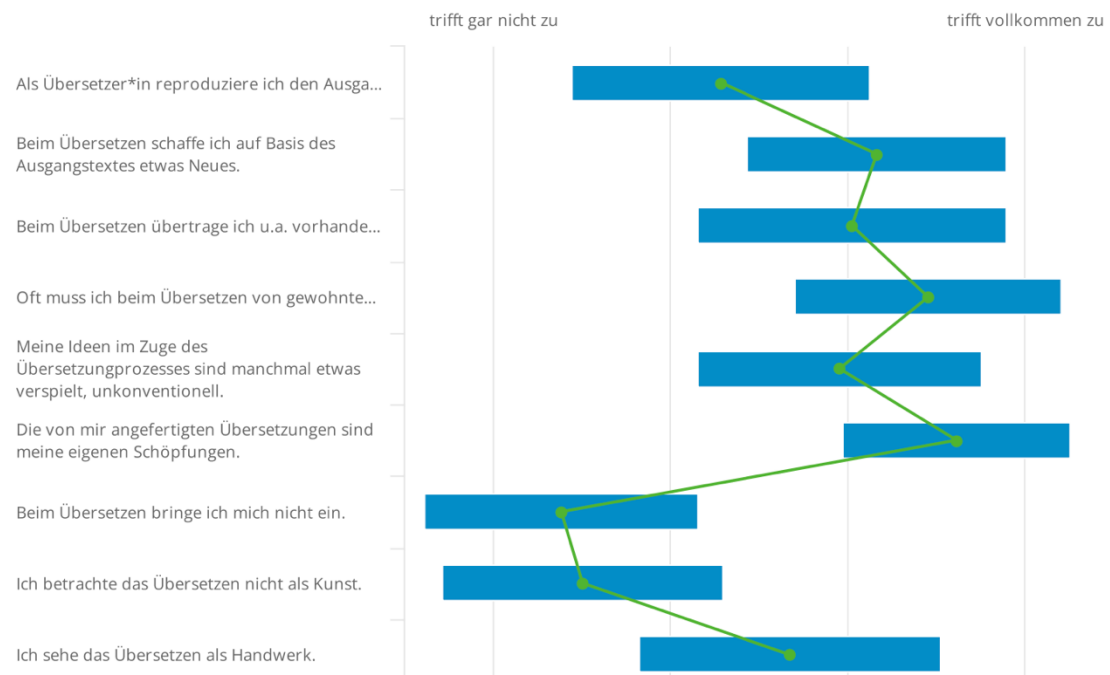
Abbildung 22
Vergleich Arbeitserfahrung der
Literaturübersetzer*innen (oben)
vs. der Untertitler*innen (unten)*

*Aus Platzgründen befindet sich die Abbildungsbeschriftung von Abb. 22 rechts von der entsprechenden Abbildung.

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 168

Literaturübersetzer*innen



Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 40

Untertitler*innen

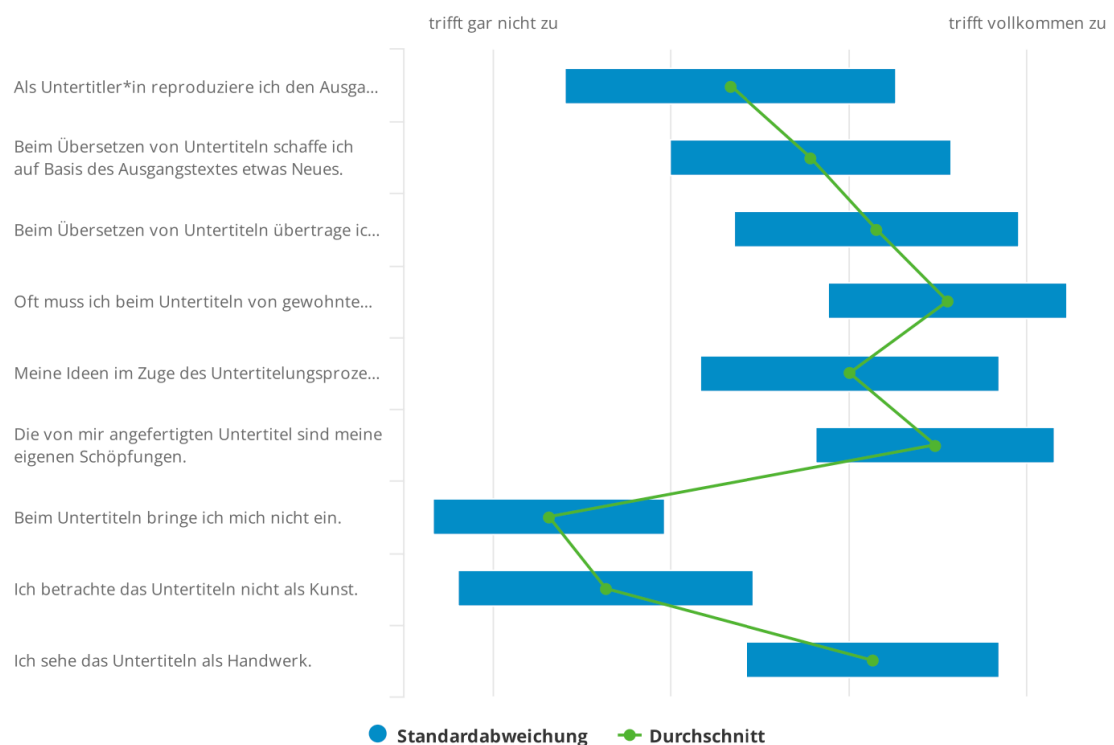


Abbildung 23 Vergleich des Verhältnisses
Literaturübersetzer*innen – Literaturübersetzung (oben) vs. Untertitler*innen – interlinguale Untertitelung (unten)

Wie Abbildung 23 zeigt, unterscheiden sich die Ergebnisse in Bezug auf die erste themenspezifische Frage nicht wesentlich von jenen der Literaturübersetzer*innen. 55% der Untertitler*innen betrachteten ihre Arbeit nicht als reine Reproduktion des Ausgangstextes; 60% gaben an, etwas Neues zu schaffen. Der Umfrage zufolge, übertragen Untertitler*innen vorhandenes Wissen auf neue Kontexte (ca. 85%) und denken originell (90%). Noch stärker als die Literaturübersetzer*innen (ca. 70%) erachteten die Untertitler*innen (jeweils 90%, keine absoluten Gegenstimmen) ihre Arbeit als eigene Schöpfung und gaben an, sich bei den Untertiteln einzubringen⁵⁰. Die Untertitler*innen betrachteten das Untertiteln zwar als Kunst (ca. 88%), sahen sich selbst aber nicht eindeutig als Künstler*innen (dieser Aspekt wird dann in Abb. 28 ersichtlich). Untertiteln (85%) wurde grundsätzlich als Handwerk betrachtet (nur eine absolute Gegenstimme⁵¹). Eine Person machte hierzu folgende Anmerkung: „Mir ist es wichtig zu erwähnen, dass sich für mich Kunst und Handwerk nicht ausschliesst [sic!].“ Ähnlich wie bei den Literaturübersetzer*innen könnte man das Untertiteln daher als Fusion zwischen Kunst und Handwerk beschreiben. In Bezug auf die verspielten und unkonventionellen Ideen beim Untertitelungsprozess gingen die Meinungen auseinander: 5% stimmten der Aussage gar nicht zu, 20% eher nicht zu, 45% eher zu und 30% stimmten vollkommen zu.

Insgesamt erwies sich, wie bereits beim Literaturübersetzen, auch beim Untertiteln die Problemlösekompetenz als wesentliche Fähigkeit (siehe Abb. 24). Das originelle Verändern des Ausgangstextes schien bei der Untertitelung umso bedeutsamer (ca. 93%), als nur ca. 72% der Literaturübersetzer*innen der Aussage „Bei Übersetzungsschwierigkeiten/Unübersetzbarkeit muss ich den Ausgangstext für die Übersetzung etwas anpassen und originell verändern.“ zustimmten. Bei dieser Frage fällt auf, dass die Meinungen bei den Literaturübersetzer*innen generell gespalten waren, was an der größeren Standardabweichung erkennbar ist. Nur vereinzelte Untertitler*innen wählten in Bezug auf die Originalität „trifft eher nicht zu“ oder „trifft überhaupt nicht zu“. Folgende Antworten der Untertitler*innen decken sich mehr oder weniger mit jenen der Literaturübersetzer*innen: Beim Untertiteln bedarf es Vorstellungskraft und Fantasie (95%), Experimentierfreude (92,5%), spontaner Einfälle (97,5%) sowie Entscheidungskompetenz im Problemlöseprozess (95%).

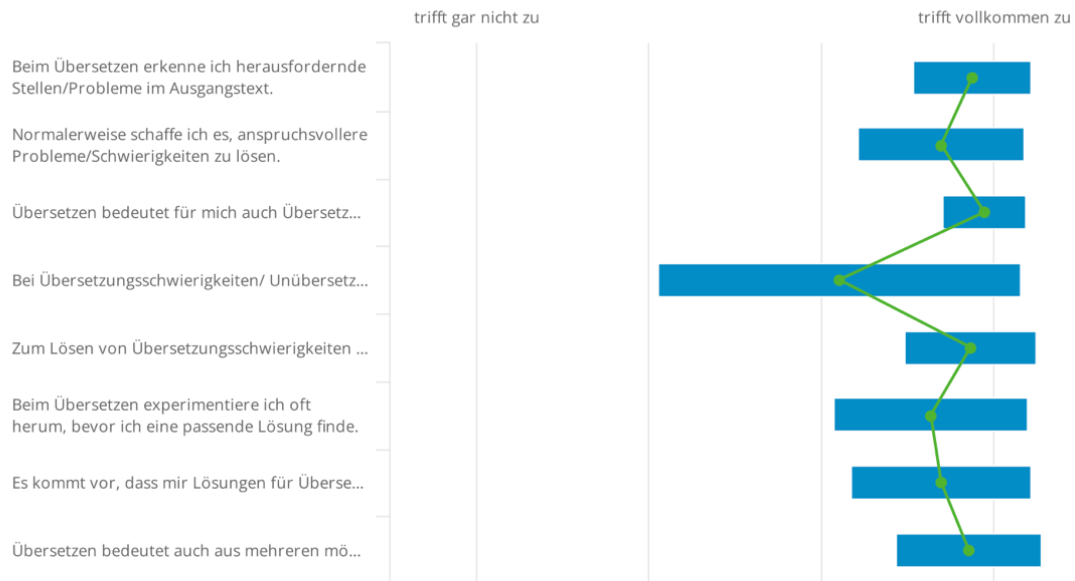
⁵⁰ Bei der Aussage „Die von mir angefertigten Untertitel sind meine eigenen Schöpfungen.“ wählte niemand „trifft gar nicht zu“, nur 10% entschieden sich für „trifft eher nicht zu“. Der Aussage „Beim Untertiteln bringe ich mich nicht ein.“ stimmte niemand vollkommen zu, ca. 10% wählten „trifft eher zu“.

⁵¹ Hinzu kommen noch 12,5%, die das Untertiteln „eher nicht“ als Handwerk sehen.

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 167

Literaturübersetzer*innen



Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 40

Untertitler*innen

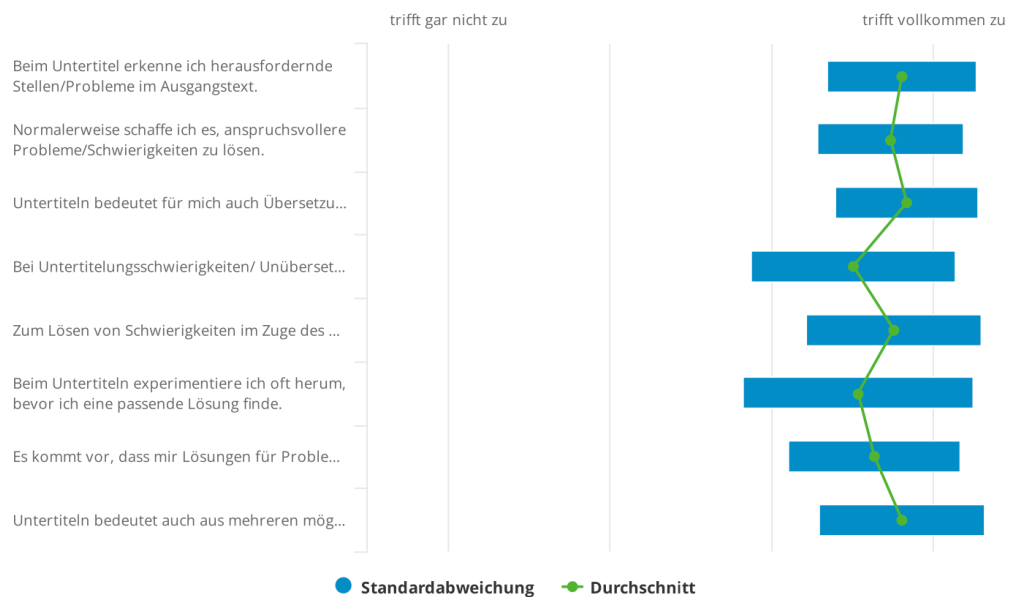


Abbildung 24 Antworten zum Literaturübersetzen (oben) bzw. interlingualen Untertiteln (unten) als Problemlöseprozess im Vergleich

Die kreative Lösungsfindung konnte in den (Text-)Antworten beider befragten Berufsgruppen als wiederkehrendes Element identifiziert werden. Anders als bei den Literaturübersetzer*innen stand bei den Untertitler*innen das Kürzen und das prägnante Formulieren im Mittelpunkt ihrer

kreativen Tätigkeit. Sie gaben an, dass die Vorgaben des Mediums (Zeichenvorgabe, Bildschnitte, Transfer der Mündlichkeit in Schriftlichkeit, Timing, Multimodalität etc.) Kreativität erforderten, etwa beim Umformulieren, beim Finden von Synonymen oder bei der Veränderung des Satzbaus. Insbesondere das Einhalten der begrenzten Zeichenvorgabe unter Beibehaltung der Bedeutung (auch des Subtextes) sei besonders herausfordernd. Noch viel stärker als bei den im Literaturbereich tätigen Kolleg*innen kam auch die Notwendigkeit von flexiblem und divergentem Denken zum Ausdruck, um neue Perspektiven einzunehmen und neue Denkwege einzuschlagen. Über die notwendigen Kürzungen hinaus gaben die Untertitler*innen bestimmte Situationen an, in denen Kreativität besonders gefragt sei, etwa bei Sprachspielen/-witz, Humor, Kulturspezifika, ungewöhnlichen Ausdrucksweisen oder sprachlichen Charakteristika von Figuren, etwa Dialekte, Jugendsprache, verschiedene Register, aber auch bei Liedtexten. Kurz und prägnant zu formulieren, kann insbesondere bei schnellen, wortreichen Passagen erforderlich sein. Insgesamt sollten die Untertitel möglichst „natürlich“, nach gesprochener Sprache, klingen.

Wie die Literaturübersetzer*innen (Abb. 25) betrachtete auch die Berufsgruppe der Untertitler*innen (Abb. 26) ihre Tätigkeit als kreativ (ca. 74% immer, ca. 24% in bestimmten Situationen). Die konkreten Situationen, in denen 15% der Literaturübersetzer*innen bzw. 24% der Untertitler*innen ihre Tätigkeit als kreativ empfinden, werden in Kapitel 3.2.3 behandelt.

Empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ?

Anzahl Antworten: 168

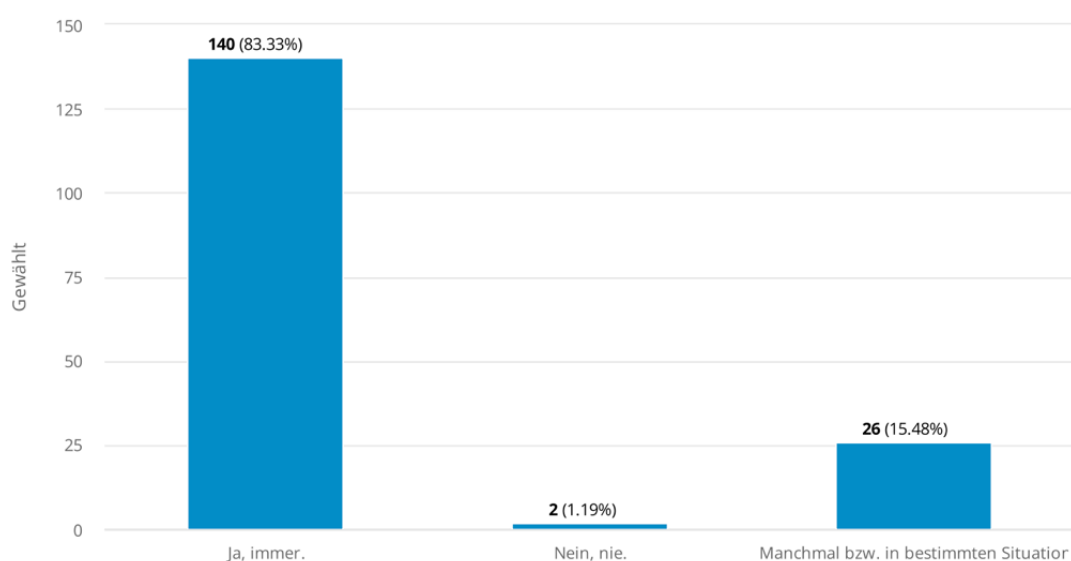


Abbildung 25 Kreativität beim Literaturübersetzen

Empfinden Sie die Untertitelungstätigkeit als kreativ?

Anzahl Antworten: 42

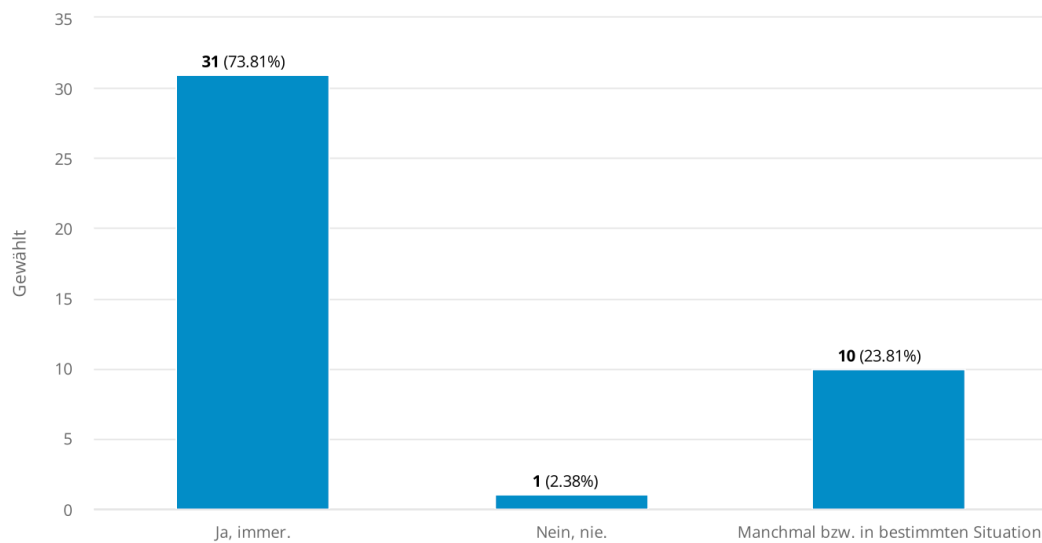


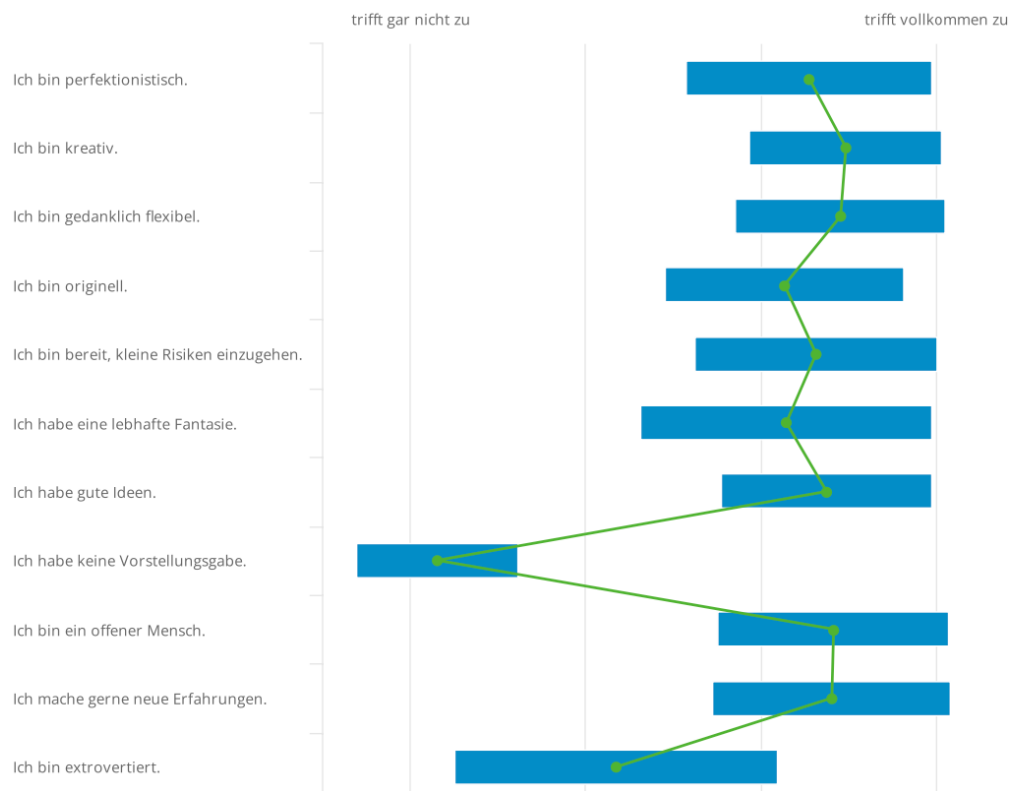
Abbildung 26 Kreativität beim Untertiteln

Auch die Persönlichkeitseigenschaften (Abb. 27) decken sich mit jenen der Literaturübersetzer*innen, abgesehen vom Perfektionismus und der mentalen Flexibilität. Man kann feststellen, dass kein*e Untertitler*in sich als überhaupt nicht perfektionistisch bezeichnete (im Gegensatz zu zwei Literaturübersetzer*innen). Nur drei Untertitler*innen stimmten der Aussage „Ich bin perfektionistisch“ „eher nicht zu“, während es bei den Literaturübersetzer*innen 17 Personen waren. Alle Untertitler*innen (ohne Gegenstimmen) zeichnete eine gedankliche Flexibilität aus. Im Gegensatz dazu verneinten sieben Literaturübersetzer*innen die Aussage „Ich bin gedanklich flexibel“ (1x „trifft gar nicht zu“, 6x „trifft eher nicht zu“).

In welchem Maß treffen folgende Eigenschaften auf Sie persönlich beim Übersetzen zu?

Anzahl Antworten: 162

Literaturübersetzer*innen



Anzahl Antworten: 39

Untertitler*innen

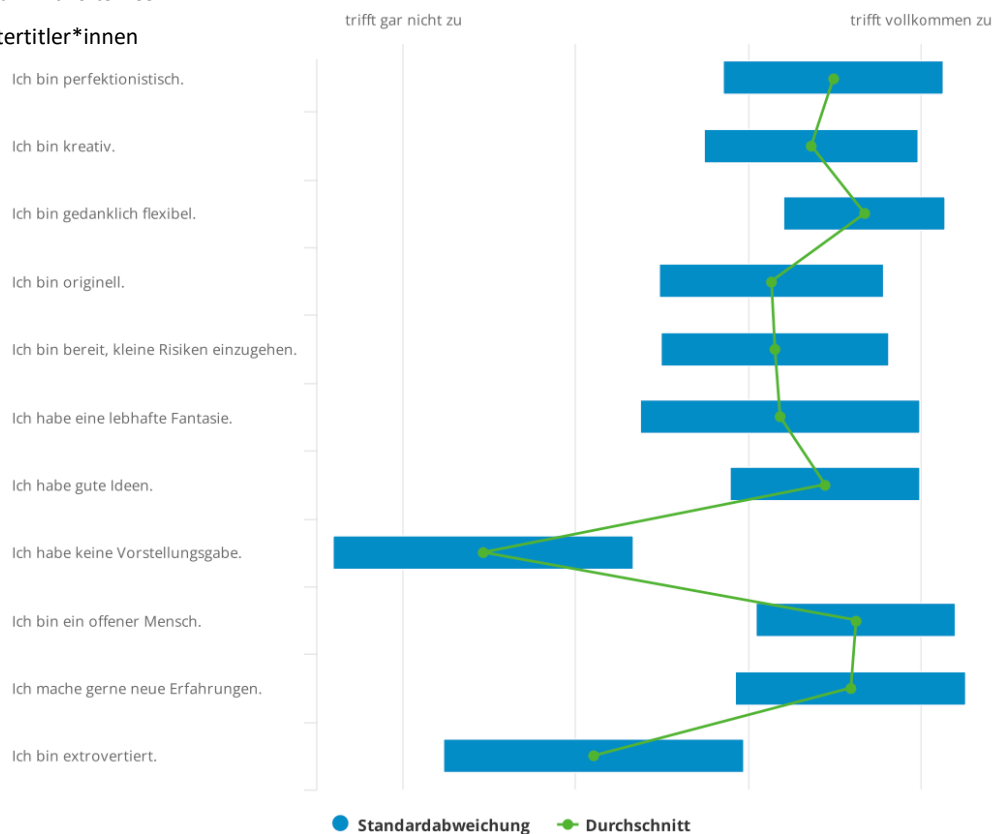
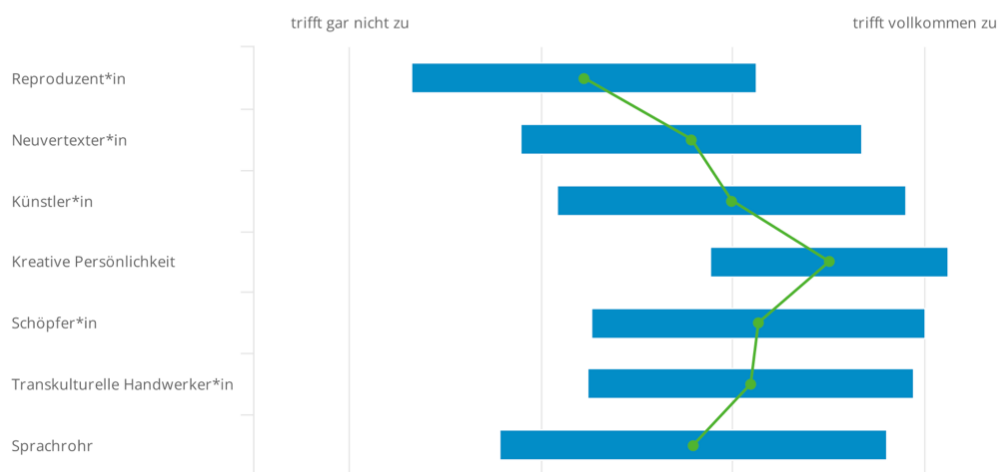


Abbildung 27 Vergleich Persönlichkeitseigenschaften Literaturübersetzer*innen (oben) vs. Untertitler*innen (unten)

Bei der Selbstwahrnehmung bzw. -bezeichnung (Abb. 28) konnten ebenso keine großen Unterschiede zwischen den beiden Berufsgruppen festgestellt werden. Betrachtet man die Durchschnittswerte, so sind lediglich leichte Abweichungen erkennbar: Die Untertitler*innen fühlten sich etwas weniger als Künstler*innen oder Schöpfer*innen, dafür etwas mehr als Sprachrohr oder Neuvertexter*innen. Prozentuell würden sich fast 60% der befragten Untertitler*innen (eher) als Künstler*innen bezeichnen. Etwa 85% sahen sich als kreative Persönlichkeiten, circa 74% beschrieben sich als Schöpfer*innen.

Als Übersetzer*in empfinde ich mich beim literarischen Übersetzen als...

Anzahl Antworten: 161



Als Untertitler*in empfinde ich mich als...

Anzahl Antworten: 39

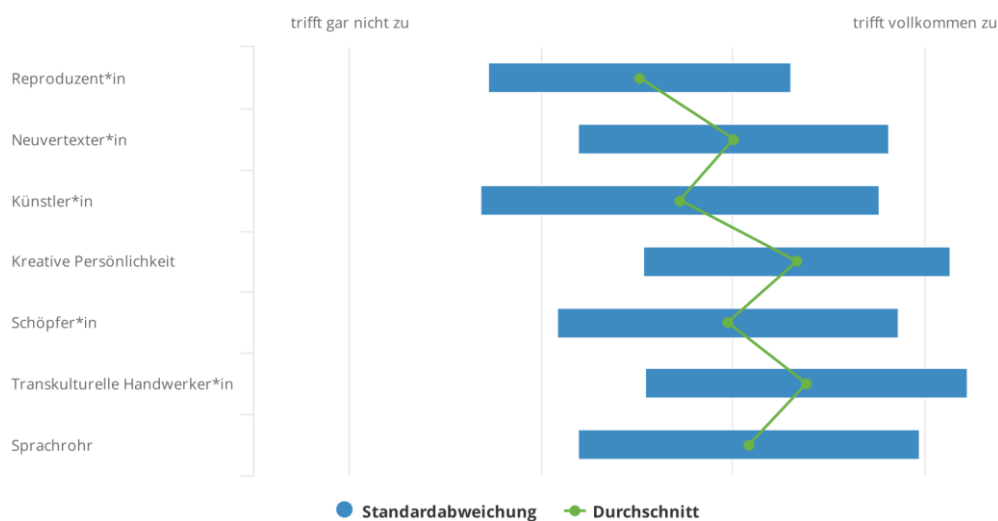


Abbildung 28 Vergleich Selbstwahrnehmung Literaturübersetzer*innen (oben) vs. Untertitler*innen (unten)

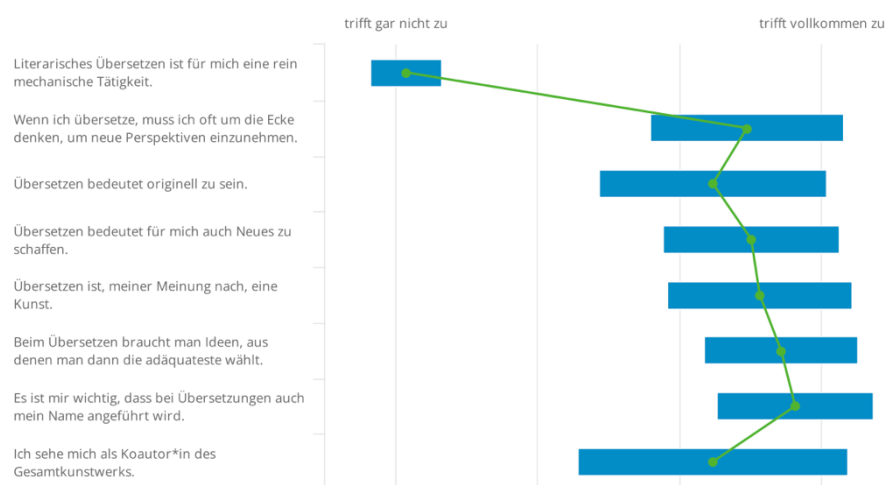
Über die vorgefertigten Antwortmöglichkeiten hinaus wurden in den offenen Antworten Selbstbezeichnungen, wie Sprachdienstleister*in, Mitarbeiter*in in einer Filmcrew, Sprach- bzw. Untertitlexpert*in oder Sprachkomponist*in genannt. Eine Übersetzerin schrieb in Bezug auf musikalische Aspekte des Untertitels: „Untertiteln hat wirklich viel mit Musik und Rhythmus zu tun.“

Die Ergebnisse der letzten abschließenden geschlossenen Fragen zum Literaturübersetzen bzw. Untertiteln sind in Abbildung 29 dargestellt.

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 162

Literaturübersetzer*innen



Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 39

Untertitler*innen

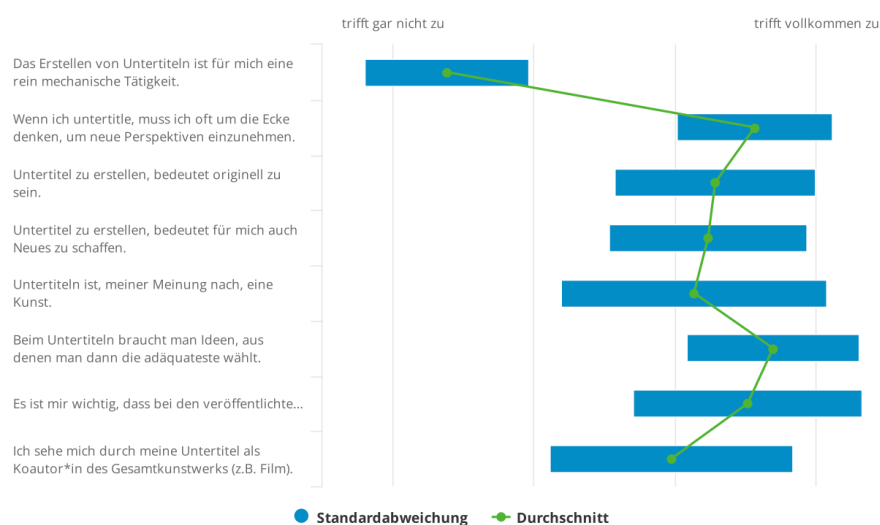


Abbildung 29 Letzter Vergleich Literaturübersetzer*innen (oben) vs. Untertitler*innen (unten)

Während die Literaturübersetzer*innen (ca. 93%) das Übersetzen eindeutiger als nicht mechanisch bezeichneten, vertraten nur 67% der Untertitler*innen diese Meinung. Denn zwei Untertitler*innen sahen das Untertiteln eher als eine mechanische Tätigkeit. Fast die Hälfte (ca. 46% „trifft vollkommen zu“) der Befragten gab an, dass das Untertiteln als eine Kunst zu betrachten sei, hinzu kommen noch 26%, die „trifft eher zu“ wählten. Bei der Frage nach der Koautorschaft wollten sich die Untertitler*innen weniger eindeutig festlegen: 41% stimmten eher zu, während nur ca. 31% vollkommen zustimmten. Eine Übersetzerin lieferte hierfür eine plausible Erklärung: „Als Untertitlerin habe ich schon das Gefühl, zum Film beigetragen zu haben, würde mich aber nicht als Koautor eines Films beschreiben.“ Vielmehr sei sie daran beteiligt, den Zuschauer*innen über die Untertitelung den Zugang zum entsprechenden Film zu ermöglichen.

3.2.3 Situationen, in denen sich die Übersetzer*innen als kreativ wahrnehmen

Das vorliegende Unterkapitel führt die offenen Textantworten aller Studienteilnehmer*innen, die auf die Frage „Empfinden Sie die Übersetzungs-/Untertitelungstätigkeit als kreativ?“ mit „Manchmal bzw. in bestimmten Situationen“ geantwortet haben, zusammen. Die folgende Auflistung veranschaulicht die Angaben der Literaturübersetzenden und Untertitler*innen in Bezug auf die Situationen, die Kreativität erfordern. Die vollständigen Antworten finden sich im Anhang, die wichtigsten und wiederkehrenden Aspekte sind in der nachstehenden Liste sortiert (eingeteilt in Kategorien) zusammengefasst und werden im Rahmen der Diskussion (Kapitel 4) behandelt:

- Kulturelle Unterschiede, kulturelle Realien
- poetische Funktion der Sprache, Lyrik (Verse)
- Musikalität, Rhythmus, Klang des Textes/bestimmter Textstellen, etwa den passenden Tonfall von Figuren und in Dialogen
- fehlendes zielsprachliches Äquivalent zu einem Begriff/Konzept, etwa bei von Autor*innen eigens erdachten Konzepten
- Abweichungen von der Sprachnorm, Innovationen im Text
- Textatmosphäre und Autor*innenstil, etwa sprachliche Vorlieben von Autor*innen
- Syntax: z. B. Satzübergänge, Auflösung von im Deutschen ungewohnten syntaktischen Strukturen
- Sprachvarietäten und Register
 - Umgangssprache
 - Soziolekte

- Dialekte
- Slang
- Rhetorische Figuren und idiomatische Wendungen:
 - Alliterationen
 - Anspielungen
 - sprachliche Bilder, Metaphern
 - Lautmalerei
 - Mehrdeutigkeiten
 - Neologismen
 - Redewendungen
 - Reime
 - Sprach-, Wortspiele
 - Vergleiche
- Übersetzen von Figuren- („sprechende Namen“) und Ortsnamen
- Witze, Humor, Ironie
- Visuelle Beschreibungen intensiver Eindrücke, z. B. Natur (in diesem Fall besonders beim Literaturübersetzen)
- Weitere:
 - Werke mit „Qualität“ (gehobene Literatur/Filme)
 - mehrschichtige Texte
 - Behebung von Logikfehlern im Original

3.2.4 Antworten bestimmter Personengruppen

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich nur mit besonders auffallenden Aspekten in Bezug auf den Vergleich der Ergebnisse bestimmter Personengruppen. Die Antworten jener Personen, die sowohl Literatur übersetzten als auch Untertitel anfertigten, unterschieden sich nicht signifikant von den anderen, abgesehen von den bereits erwähnten Auffälligkeiten (siehe Kapitel 3.2.2). Auch die Antworten der Übersetzer*innen, die zusätzlich zur Übersetzungstätigkeit selbst literarische Texte verfassen, weisen in den meisten Fällen keine wesentlichen Unterschiede zur restlichen Gruppe auf, abgesehen von folgendem Detail. Während ca. 73% der Übersetzer*innen, die keine eigenen literarischen Texte verfassen, die Übersetzungen als ihre eigenen Schöpfungsprodukte betrachteten („trifft vollkommen zu“), traf dies auf nur etwa 56% der Personen, die auch literarische Texte verfassen, zu. Die Tendenz der Literaturverfasser*innen ging in Richtung „trifft eher zu“ (33%). Im Vergleich dazu wählten nur ca. 23% der Personen, die keine

eigene Literatur verfassten, diese Option. Alle Personen, die eigene literarische Texte verfassten, gaben an, zumindest in minimalem Maße eine „lebhaftes Fantasie“ zu haben (niemand aus dieser Gruppe wählte „trifft gar nicht zu“). Alle Untertitler*innen, die keine eigenen literarischen Texte verfassten, waren sich (einstimmig) einig, dass beim Untertiteln Übersetzungsprobleme angemessen zu lösen seien. Niemand der Literaturverfasser*innen sah sich beim Untertiteln eindeutig als Reproduzent*in (50% für „trifft eher zu“, aber niemand „trifft vollkommen zu“). Interessant ist, dass die Antworten der Literaturübersetzerin mit fachfremdem Studium in Biochemie im Gegensatz zu den anderen Übersetzer*innen mit sprach- oder translati-onswissenschaftlicher Ausbildung extremer ausfielen, tendenziell traf bei der Biochemikerin etwas entweder vollkommen oder gar nicht zu.

4 Diskussion

Im vorliegenden Kapitel werden die Ergebnisse der empirischen Studie zusammengetragen und diskutiert, um diese mit den theoretischen Grundlagen und der Fachliteratur aus Kapitel 1 in Beziehung zu setzen. Im Vordergrund steht die Untersuchung im Hinblick auf die Forschungsfragen. Da die Aspekte Kreativität und Kunst nicht immer eindeutig voneinander getrennt werden können, weil sie z. T. fließende Übergänge aufweisen, ist das vorliegende Kapitel nicht in themenspezifische Unterkapitel geteilt, sondern nur in die beiden Berufsgruppen. Es wird aber jeweils versucht, zunächst auf die kreative und dann auf die künstlerische Dimension einzugehen, auch wenn sich manche Aspekte überschneiden. Der Vergleich der Umfrageergebnisse der befragten Literaturübersetzer*innen mit jenen der Untertitler*innen brachte keine besonders bemerkenswerte Unterschiede, abgesehen von Aussagen in Bezug auf ein paar tätigkeitsspezifische Aspekte, etwa den extremen Kürzungen, die beim Untertiteln an der Tagesordnung stehen. Die Studienergebnisse spiegeln einige Aspekte, die bereits im fachtheoretischen Teil dieser Masterarbeit genannt wurden, wider und sind überwiegend mit den zu Beginn von Kapitel 3 zusammengefassten Definitionen vereinbar. Die offenen Antworten der Übersetzenden zu ihrem Kreativitätsverständnis untermauern die Ergebnisse der geschlossenen Fragen und verweisen auf verschiedene bereits vorgestellte theoretische Konzepte aus der (Kreativitäts-)Forschung.

4.1 Literaturübersetzer*innen

Die befragten Literaturübersetzer*innen sahen das Übersetzen nicht als bloße Reproduktion und keinesfalls als rein mechanische Arbeit, sondern eindeutig als das Lösen von Problemen und das Schaffen von etwas Neuem. Kohlmayer (2019) verweist im Zusammenhang mit dem Übersetzen als Kunstgattung auf die Bedeutung von Wissen über Sprache, Literatur und Kultur sowie auf das Können von Übersetzer*innen. Die Notwendigkeit von Wissen, Sprach- sowie Kulturkenntnissen findet sich auch in den Antworten der Befragten, die angesichts der Tatsache, dass sie in einem Berufsverein eingeschrieben sind und bereits jahrelange Übersetzungserfahrung haben, als Expert*innen betrachtet werden können⁵².

Ein Problem und die Suche nach möglichen Lösungen können den Ausgangspunkt für Kreativität bilden. In diesem Sinne bestätigt die Studie die Auffassung von translatorischer Kreativität als Problemlösekompetenz (siehe Bayer-Hohenwarter 2012; Kußmaul²2007 u. a.).

⁵² Dies gilt im Übrigen auch für die Untertitler*innen, selbst wenn diese durchschnittlich etwas weniger Erfahrung haben (siehe Umfrageergebnisse).

Für Bayer-Hohenwarter (2012) ist die Problemsensibilität, die Teil des Expertenwissens ist, wesentlich für kreative Lösungen. Da die Befragten das Übersetzen als Problemlöseprozess verstehen, kann daraus abgeleitet werden, dass sie auch über die Fähigkeit verfügen, Probleme oder Schwierigkeiten zu erkennen. In weiterer Folge können eine gute Vorstellungsgabe und eine ausgeprägte Ideenproduktion – Eigenschaften, die sich die Literaturübersetzer*innen zuschreiben – bei der Lösungsfindung helfen, denn es geht nicht einfach um das Finden, sondern oft auch um das Erfinden von Lösungen. Auch darüber herrscht weitgehend Einigkeit unter den Studienteilnehmer*innen. Die Übersetzer*innen gaben z. T. an, mit Sprache zu spielen und zu experimentieren. Erfinden bedeutet etwas selbst zu kreieren, dieses Schöpfen kann als kreativ-künstlerisch betrachtet werden. Eng verbunden mit der Problemlösung ist die Entscheidungskompetenz, die ebenfalls eindeutig von den Literaturübersetzer*innen angeführt wurde. Kohl-mayer (2019) spricht im Rahmen seiner Betrachtung des Übersetzens als Kunst von der Notwendigkeit der Begründung und Reflexion der Entscheidungen.

Die gedankliche Flexibilität und auch indirektere Antworten wie das Um-die-Ecke-Denken deuten auf divergentes Denken im Sinne von Guilford (1950 bzw. 1966) hin, das weiters durch Verspieltheit, Unkonventionalität und das Einnehmen neuer Perspektiven geprägt ist (vgl. Guilford 1950; Guilford 1966; De Bono 2014; Runco & Acar 2019). Divergentes Denken könnte daher auch bei den Übersetzer*innen, deren Antworten sich auf sprachliches Spielen, Experimentieren, Assoziieren und die Übersetzung von Wortspielen beziehen, involviert sein (siehe Kußmaul ²2007; Heibert 2015a). Diese Art des Denkens kann am Kreativitätsprozess beteiligt sein und dabei helfen, Ideen zu generieren. Die von den Befragten angegebenen Eigenschaften Vorstellungskraft und Ideenreichtum könnten somit als Teil bzw. Ergebnis des divergenten Denkens betrachtet werden. Auch zählten die Befragten die Fantasie und die Experimentierfreude zu den wesentlichen Merkmalen ihrer Tätigkeit, weitere Kennzeichen von Kreativität. Plötzliche Einfälle, Ideen oder Eingebungen verweisen auf das Phänomen der Illumination im Kreativitätsprozess (siehe hierzu etwa Wallas 1931; Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021). An der Ideenproduktion der Befragten könnte auch das *Default Mode Network* beteiligt sein. Ein effizientes Ruhezustandsnetzwerk kann auf eine künstlerische Persönlichkeit hinweisen, wie Chen et al. 2023 untersucht haben. Kreativität ist im Sinne des Kriteriums der Neuheit (siehe etwa Gerr ²2015; Bayer-Hohenwarter & Kußmaul 2021) sicherlich auch bei textlichen Veränderungen von Bedeutung. Die Literaturübersetzer*innen gaben hierbei an, ihre Kreativität sei im Zusammenhang mit Rhythmus, Sprachwitz, Bildern, Figurennamen und Wortschöp-

fungen involviert, oftmals mit dem Ziel der Übertragung oder Imitation von Stil, Ton, Stimmung oder Atmosphäre des Ausgangstextes. Das von den Befragten häufig postulierte Ziel der Wirkungsäquivalenz könnte als Kreativitätsmerkmal der Angemessenheit verstanden werden. Zuletzt bedienten sich ein paar Übersetzer*innen der Stichworte mentale Repräsentation, Flow und Brainstorming, Begriffe, die aus der Kreativitätsforschung stammen (siehe Csikszentmihalyi 1990; Kußmaul 2007; Künzli 2021).

Der durchgeführten Studie zufolge umfasst das Selbstkonzept der befragten Literaturübersetzer*innen Eigenschaften wie Kreativität, gedankliche Flexibilität, Einfallsreichtum, Offenheit, Freude an neuen Erfahrungen, Risikobereitschaft, Perfektionismus, Vorstellungsgabe und Originalität. Die mentale Flexibilität, der Einfallsreichtum und die Risikobereitschaft weisen auf divergentes Denken und Kreativität hin (siehe hierzu etwa Guilford 1950, 1966; Amabile 2012; Bayer-Hohenwarter 2012; Chen et al. 2023). Gemeinsam mit der Offenheit ist die Freude an neuen Erfahrungen ebenfalls ein Merkmal, das auf eine kreative Persönlichkeit hinweisen könnte (siehe Runco & Acar 2019; Sternberg 2019; Stangl 2022; Chen et al. 2023). Die Originalität kann so, wie sie etwa Bayer-Hohenwarter (2012) versteht, oder im Sinne der Neuheit (siehe Guilford 1950) als Kreativitätsmerkmal betrachtet werden. Der Perfektionismus in Form von sprachlicher Genauigkeit kann als kreative (siehe Stolze 2017) oder aber als künstlerische Eigenschaft (siehe Wuthenow 1969; Kohlmayer 2019) aufgefasst werden. Die Vorstellungsgabe kann mit künstlerischem Schaffen in Verbindung gebracht werden (siehe Levý 1969). Über 80% der Befragten gaben an, im Zuge des Übersetzens originell zu sein. Die divergierenden Meinungen in Bezug auf Extraversion bzw. Introvertiertheit sind mit den bisherigen Ergebnissen der Forschung im Einklang. In der Kreativitätsforschung handelt es sich hierbei um eine ebenso umstrittene Eigenschaft (siehe Feist 2019).

Insgesamt betrachten alle befragten Literaturübersetzer*innen (abgesehen von zwei Personen) die Übersetzungstätigkeit als kreativ: der Großteil der Befragten immer, manche nur in bestimmten Situationen. Die anderen Antworten auf die offenen und geschlossenen Fragen bestätigen und verstärken dieses Ergebnis. Zahlreiche Merkmale, die die Befragten ausgewählt bzw. angeführt haben, stimmen mit den Kreativitätsdefinitionen, insbesondere mit dem Kreativitätsverständnis der vorliegenden Arbeit, überein.

Eine Persönlichkeitseigenschaft, der man in Folgestudien mehr Aufmerksamkeit schenken könnte, ist der Mut zur (Ver-)Änderung, den die Übersetzenden nannten (siehe etwa Abb.

16) und den auch Kohlmayer (2019) anspricht. Der Mut selbst fällt nicht direkt in die Kreativitätsdefinition, doch das Ergebnis, das damit erreicht werden kann, nämlich Veränderung oder Transformation, kann Teil des kreativen Übersetzens sein (siehe Wilss 1988; Kußmaul ²2007). Andererseits kann das Schaffen von Kunst und das Brechen von Konventionen (siehe Chen et al. 2023) auch Mut erfordern.

Wie bereits erwähnt, ist die strikte Trennung zwischen Kreativität und Künstlertum nahezu unmöglich, da die Neuheit eine Facette der Kreativität darstellt, die in Form von Originalität realisiert werden kann. Originalität findet sich aber auch in der Künstler*innendefinition (vgl. *Brockhaus Enzyklopädie Online* o.J.c). Das Neuschöpfen kann als kreative, aber auch künstlerische Tätigkeit aufgefasst werden. In Bezug auf das Künstlertum hat die Umfrage ergeben, dass Literaturübersetzer*innen eine aktive Rolle beim Übersetzen einnehmen, in der sie sich selbst einbringen. Sie betrachten ihre Übersetzungen als eigene Schöpfungen bzw. Neuschöpfungen und als Produkte eines künstlerischen Vorgangs, bei dem in den meisten Fällen originelles Denken gefragt ist. Als Literaturübersetzer*innen gestalten sie daher den Text mit, weshalb es durchaus nachvollziehbar ist, dass sie nach Anerkennung der Autorschaft der Übersetzung bzw. nach Wertschätzung als Koautor*innen des Gesamtkunstwerks verlangen, etwa durch Anführen ihrer Namen bei der Übersetzung. Nicht ganz einheitlich, aber überwiegend wird das Übersetzen als Handwerk betrachtet. Die enge Verstrickung mit der künstlerischen Seite der Tätigkeit lässt manche Übersetzer*innen von Kunsthandwerk sprechen.

Ein in der Umfrage vielleicht nur am Rande behandelter, von den Studienteilnehmer*innen aber angeführter Aspekt war die Empathie oder das Einfühlungsvermögen, um Figuren, Ton und Stil gerecht zu werden. Die Einfühlung in den Text findet sich auch in der Literatur, etwa bei Kohlmayer (2019), und könnte daher als ein künstlerisches Merkmal betrachtet werden. Diesen Aspekt könnte man in Folgestudien noch vertiefen, da er nicht nur von Kohlmayer (2019), sondern auch von Stolze (2017) und von den Befragten unterstrichen wurde, insbesondere um den Stil der Autor*innen zu übertragen. Die zahlreichen Nennungen des Stils sind nicht verblüffend. So ist es der Stil oder die *elocutio* als künstlerische Phase, an der die Übersetzung ansetzt, so Kohlmayer (2017). Die besondere Hervorhebung des Stils unter den Studienteilnehmer*innen lässt einen Verweis auf Levý (1969) zu, der diesen als essentielles Element des

Künstlerischen betrachtet, und erinnert andererseits auch an die von Wuthenow (1969) erwähnte doppelte Treue, eben dem Stil und der Bedeutung gegenüber⁵³. Auf Basis der Umfrageergebnisse scheinen beim literarischen Übersetzen Treue gegenüber dem Ausgangstext und (eingeschränkte) Freiheit in Form von Veränderung notwendig zu sein. Dieser Spielraum kann mit Originalität gefüllt werden. Freiheit ist auch das, wonach Künstler*innen streben (siehe *Brockhaus Enzyklopädie Online* o.J.c). Die Originalität der Literaturübersetzer*innen ist allerdings im Gegensatz zu jener der Schriftsteller*innen nicht absolut, sondern eine „Originalität“ oder ein „Tanzen in Fesseln“ (siehe Umfrageergebnisse), gefangen im „Raum verengter Auswahlmöglichkeiten“, um Levý (1969:39) zu zitieren. Diese gezügelte Kreativität, wie Kohlmayer (2019) es nennen würde, erinnert an das Übersetzen „im Korsett“, wie es Kersten (2013)⁵⁴ bezeichnet.

Eng verbunden mit dem Stil sind die Aussagen der Befragten in Bezug auf künstlerisch-musikalische Aspekte und bildhafte Vergleiche der Profession der Literaturübersetzer*innen mit der Tätigkeit von Musiker*innen, Interpret*innen und Schauspieler*innen. Auch in der Translationswissenschaft finden sich Publikationen wie der Sammelband *In Ketten tanzen – Übersetzen als interpretierende Kunst* (2008), bei dem es um die „Ketten“ (Leupold 2008) und Zwänge des Übersetzens, aber auch um das musikalische „Zählen und Klingen“ (Reichert 2008) sowie „Übersetzen am Klavier“ (Litwin 2008) geht. Ebenso spricht Kohlmayer (2019) von einer künstlerischen Begabung und stellt Analogien zur szenischen Textinterpretation von Schauspieler*innen her. Der Vergleich mit der Schauspielkunst ist nicht selten, man begegnet ihm bereits bei Levý (1969). Die mehrmals von den Studienteilnehmer*innen angeführten Begriffe „Ton“ und „Rhythmus“ könnte man als „schriftliche Stimme“ (Kohlmayer 2019) sehen. Einige Umfrageteilnehmer*innen sprachen, wie auch Pattison (2007), explizit vom Finden einer (eigenen) Stimme. Die Kunst beim Übersetzen ist es wohl auch, das richtige Maß an Stilmitteln zu finden.

Nicht nur die explizite Zustimmung zu Aussagen wie „Ich bin originell“ oder „Übersetzen bedeutet originell zu sein“, sondern auch andere Merkmale, etwa das Einfühlungsvermögen, der Schauspielvergleich oder die Antworten der Teilnehmenden, die das eigene Übersetzen

⁵³ Es gibt auch andere Ansätze, etwa die *Cognitive Poetics* (vgl. Stockwell 2020), die keine so klare Trennlinie zwischen Stil und Bedeutung ziehen, sondern Stil als Ausdruck von Bedeutung verstehen.

⁵⁴ Kersten (2013) bezieht sich mit ihrer Bezeichnung zwar auf das Untertiteln; im Bereich des Literaturübersetzens ist das Korsett wohl anders geschnürt, die Metapher scheint in Anbetracht der Antworten der Studienteilnehmer*innen dennoch geeignet.

als Texten und Schöpfen bezeichnen, bestätigen die Einordnung und Wahrnehmung des literarischen Übersetzens als Kunst (siehe Kohlmayer 2019).

4.2 Untertitler*innen

Trotz der geringeren Anzahl an Studienteilnehmer*innen lieferte die Umfrage interessante Ergebnisse, die in Folgestudien vertieft werden sollten. Der Schwerpunkt des vorliegenden Unterkapitels liegt auf den Aspekten, die sich von jenen der Literaturübersetzer*innen unterscheiden oder die besonders auffallend sind.

Wie die Kolleg*innen aus dem Literaturbereich betrachten auch die befragten Untertitler*innen ihre Arbeit nicht nur als Reproduktion des Ausgangstextes, sondern als Schaffung von etwas Neuem. Grundsätzlich wird das Untertiteln auch als Problemlöseprozess aufgefasst, bei dem flexibles und divergentes Denken (siehe Guilford 1950) gefragt ist. Wie bereits erwähnt, kann der Prozess zur Problemlösung als kreatives Phänomen betrachtet werden (siehe etwa Runco & Acar 2019 und Wilss 1988). Die mentalen Vorgänge könnten darüber hinaus auf die von Bayer-Hohenwarter (2012:78) angesprochene „Denkflüssigkeit“ verweisen. Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften, wie Fantasie und Experimentierfreude (s.o.), sowie spontane Einfälle und originelles Verändern weisen ebenfalls auf Kreativität hin. Stolze (2017) sieht spontane Intuition als ein bedeutsames Kreativitätsmerkmal. Als wesentliche Eigenschaften, die sich vom Persönlichkeitsprofil der Literaturübersetzer*innen etwas abheben, konnten der Perfektionismus und die mentale Flexibilität identifiziert werden. Die geistige Flexibilität ist nicht nur eine bedeutsame Eigenschaft von Untertitler*innen (siehe Künzli 2017), sondern stellt auch ein Merkmal von Kreativität dar (siehe hierzu etwa Guilford 1950 oder Bayer-Hohenwarter 2012). Der Perfektionismus kann, wie bei den Literaturübersetzer*innen angeführt, sprachlicher Natur sein und in dieser Hinsicht als kreativ (siehe Stolze 2017) betrachtet werden. Kohlmayer (2019) schreibt dem sorgfältigen Arbeiten beim künstlerischen Schaffen Bedeutung zu; auch Wuthenow (1969) spricht eine akribische Präzision an. In der behandelten Literatur ist allerdings von Genauigkeit, Sorgfalt oder Präzision die Rede, was aber nicht unbedingt ein „übertriebenes Streben nach Perfektion“ (Dudenredaktion o.J.e) bedeuten muss. Kann der Perfektionismus als charakteristische Eigenschaft von Künstler*innen betrachtet werden? In den verschiedenen in Kapitel 1 angeführten Definitionen findet sich kein direkter Verweis darauf, im Internet allerdings gibt es hierzu zahlreiche Diskussionen. Dieser Aspekt müsste wohl weiter vertieft werden.

Das originelle Denken kam unter den Untertitler*innen besonders zum Ausdruck. Originalität und Schöpfungstum werden u. a. in Stangls (2011) Basisdefinition angeführt und gelten als künstlerische Eigenschaften. Der Umfrage zufolge leisten die Untertitler*innen einen wesentlichen Beitrag zur Untertitelung, indem sie sich aktiv einbringen. Womöglich bedingt durch die z. T. drastischen Veränderungen, v. a. aufgrund von Kürzungen und anderen Untertitelungsvorgaben, scheint das eigene Schöpfen stärker im Mittelpunkt zu stehen.

Insgesamt wird auch das Untertiteln von den meisten als Kunst betrachtet. Dennoch würden sich nicht alle als Künstler*innen oder Schöpfer*innen bezeichnen. Tendenziell sehen sich die Untertitler*innen etwas „weniger“ als Künstler*innen und Schöpfer*innen als die Literaturübersetzer*innen. Die Abgrenzung von den Autor*innen der Originalwerke erinnert an Kohlmayer (2019). Gleichzeitig nehmen die befragten Untertitler*innen ihre Tätigkeit noch eindeutiger als die Literaturübersetzer*innen als Handwerk wahr.

4.3 Weitere Auffälligkeiten und Zusammenfassung

Nachstehend sollen nun noch vereinzelte Auffälligkeiten, die beide Berufsgruppen betreffen, angeführt werden, um dann schließlich die Erkenntnisse der durchgeführten Studie zusammenzufassen.

Einige der von den Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen angeführten Situationen oder Herausforderungen, die Kreativität oder einen künstlerischen Umgang erfordern, wurden bereits in der Forschung bzw. Literatur behandelt. Beispielsweise führen rhetorische Figuren und idiomatische Wendungen bei den befragten Übersetzer*innen oft zu kreativen Momenten. Diese Erkenntnis macht auch Heibert (2015a). Außerdem wurden von den Studienteilnehmenden Wortspiele angegeben. Diese bilden auch einen interessanten Forschungsgegenstand, der zahlreiche Wissenschaftler*innen, darunter auch Levý (1969), Heibert (2015a, 2015b) und Kußmaul (²2007), beschäftigt hat. Kußmaul (²2007) sieht die Übersetzung von Wortspielen als Herausforderung, deren Bewältigung divergentes Denken erfordern kann, da eine wörtliche Übertragung meist nicht möglich ist. Levý (1969) betrachtet Wortspiele als wesentliche Elemente des Stils der Autor*innen. Bei den Untertitler*innen war der Stil zweitrangig. In erster Linie stellte die begrenzte Zeichenanzahl den Grund für textlichen Veränderungen, v.a. Kürzungen, dar.

Levý (1969) spricht die Problematik der Figurennamen an, die manchmal einen kreativen Umgang verlangen. Auch diese werden als Schwierigkeit in den Antworten der Literaturübersetzenden erwähnt. Untertitler*innen kämpfen eher mit besonderen Figurencharakteristika,

wie Sozio-, Dialekten etc. Diese sind auch bei den Literaturübersetzer*innen von Bedeutung. Ebenso werden kulturelle Unterschiede und Realien von den Studienteilnehmer*innen genannt, die u.a. in Levýs (1969) Ausführungen vorkommen. Dahinter steckt die von Kohlmayer (2019) erwähnte Verstehenskompetenz. Um kulturelle Realien übertragen zu können, müssen diese zunächst als solche erkannt und verstanden werden. Hier spielt auch Kultur- und Sprachwissen hinein.

Wie Wuthenow (1969:92) sprechen die Übersetzer*innen von der „Aura“ von Worten, selbst wenn sie es nicht so bezeichnen. Gemeint ist eine besondere Aufmerksamkeit und künstlerisch-kreative Herausforderung bei der Übertragung von Musikalität, Rhythmus, Textatmosphäre, aber auch Klang und Tonfall in Texten und Dialogen. Darüber hinaus bilden Sprachvarietäten und Register, die u. a. Levý (1969) thematisiert, bei den Befragten oft den Ausgangspunkt für eine kreative Lösungsfindung. Nicht nur bei Del Mar Ogea Pozo (2021), sondern auch unter den Befragten scheinen Humor, Ironie und Witz nach kreativen Lösungen zu verlangen.

Wie beispielsweise Levý (1969), Bayer-Hohenwarter (2012) und andere Wissenschaftler*innen betonen, unterstreichen auch die Studienergebnisse die Notwendigkeit von Veränderungen und kreativen Lösungen bei der Übersetzung, besonders bei fehlenden zielsprachlichen Begriffen, Konzepten oder anderen Sprachelementen, ebenso wie bei besonders innovativen Textstellen oder Normbrüchen im Ausgangstext. Dieser Veränderung oder Transformation kann ein kreativ-schöpferischer Prozess vorangehen.

Vereinzelt nannten Studienteilnehmer*innen Werke mit „Qualität“, im Sinne von prämierten Filmen oder gehobener Literatur, als besonders kreativitätsfördernd. Bei diesem Verständnis schwingt eine klare Trennung zwischen wenig anspruchsvollen Filmen und Autorenfilmen bzw. Trivalliteratur und hoher Literatur mit; letztere Unterscheidung spricht bereits Albrecht (1998) an. Was hinter diesen Antworten steckt, könnte ein gewisser Anforderungsdruck sein, der besonders bei als künstlerisch kostbar erachteten Filmen und hochliterarischen Werken zunimmt. Jene Filme werden nämlich, wie Reinart (2004) anführt, viel öfter in OmU rezipiert. Bei der Übersetzung namhafter Schriftsteller*innen oder kanonisierter Werke ist die Literaturkritik wohl eine andere als vielleicht bei Unterhaltungsliteratur. Die bewusste Konstruktion des Originalwerks durch die Autor*innen, wie Kohlmayer (2019) sie behandelt, bekommt ein anderes Gewicht. Literaturübersetzungen und interlinguale Untertitelungen gewinnen in diesen Situationen an Bedeutung. Unter Umständen könnte man sich die Freiheit nehmen

und behaupten, dass die Kunst der Autor*innen der Originalwerke zum kreativen Schaffen der Übersetzer*innen führt.

Um nun konkret auf die Kreativitätsdefinition von Guerberof-Arenas & Toral (2022:207) zurückzukommen, wird das Vorhandensein der einzelnen Merkmale unter den Antworten der Übersetzenden nochmals zusammengefasst. Die durchgeführte Studie hat ergeben, dass die Übersetzer*innen translatorische Kreativität als Problemlösekompetenz erachten. Grundlegend ist dafür eine gewisse Problemsensibilität, die die Befragten scheinbar (zumindest den Umfrageergebnissen entsprechend) aufweisen. Durch Einfallsreichtum, Fantasie, mentale Flexibilität, divergentes Denken etc. finden die Übersetzer*innen Lösungen für die textlichen Herausforderungen und entscheiden sich für die beste „elegante“⁵⁵ Option. Der etwas unklare Begriff „elegant“ aus Guerberof-Arenas & Torals Definition kristallisierte sich im Sinne dieser Umfrage als dem Autor*innenstil gerecht oder wirkungsäquivalent heraus. Die Ergebnisse zeigen, dass eine doppelte Treue zu Stil und Inhalt des Ausgangstextes wahrnehmbar ist, ähnlich Wuthenow (1969). Insofern sind die Kriterien Problemlöse- und Entscheidungsprozess, Ideenproduktion für verschiedene „elegante“ Lösungen und Wirkungsäquivalenz bzw. Angemessenheit, gemäß Guerberof-Arenas & Toral (2022:207), abgedeckt. Ebenso scheint das Merkmal der Neuheit in Form von Schöpfertum und Originalität im Selbstbild der Übersetzer*innen verankert zu sein. Den Übersetzer*innen scheint es letztlich nicht an Offenheit, Freude an neuen Erfahrungen, Risikobereitschaft und Einfallsreichtum zu mangeln.

Die befragten Übersetzer*innen weisen somit eindeutig kreative Charakterzüge auf, die meisten würden sich auch als kreative Persönlichkeiten bezeichnen. Die Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen nehmen eine aktive Rolle ein, sie transformieren, verwandeln und gestalten den Ausgangstext (neu), um die von Kohlmayer (2019) vorgeschlagenen Verben zu verwenden⁵⁶, und schaffen etwas Neues. Es ist keine Schöpfung *ex nihilo*, da ein Originalwerk vorliegt. Vielleicht könnte man behaupten, dass die Übersetzenden, wie Wuthenow (1969) es nennt, ein „fremdes Kunstwerk“ schaffen, dessen Grundidee nicht ihre ist, das aber Anteile eigener Kreativität enthält. Schließlich gleicht keine Übersetzung der anderen, sondern ist so individuell wie ihr*e Übersetzer*in. Übersetzen braucht auf der einen Seite Sprach-, Kultur- und Gattungkenntnisse, auf der anderen Seite aber auch Fertigkeiten und Fähigkeiten, um das

⁵⁵ „elegant“ nimmt Bezug auf die Definition von Guerberof-Arenas & Toral (2022:207), die auf Seite 38 der vorliegenden Arbeit angeführt ist.

⁵⁶ Kohlmayer (2019) empfiehlt diese Verben allerdings im Zusammenhang mit der Beschreibung der Tätigkeit von Autor*innen. Doch auch Übersetzer*innen haben eingeschränkte Spielräume, in denen sie transformieren, verwandeln und gestalten können. Im Lichte der Umfrageergebnisse können die Übersetzer*innen daher als Autor*innen ihrer Übersetzungen betrachtet werden.

Wissen umzusetzen. In diesem Sinne könnte das Übersetzen, Kohlmayer (2019) entsprechend, als Kunst verstanden werden.

Abschließend kann gesagt werden, dass die befragten Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen sich in ihrer Arbeit als kreativ wahrnehmen und ihre Tätigkeit durchaus als Kunst oder künstlerisches Schaffen betrachten. Allerdings würden sich nicht alle Befragten als Künstler*innen identifizieren. Sie sehen sich als Übersetzer*innen, Urheber*innen, Schöpfer*innen und Autor*innen ihrer Übersetzungen bzw. interlingualen Untertitelungen. Sie grenzen sich aber von den Schriftsteller*innen oder Autor*innen der Originalwerke ab. Dies entspricht der Sichtweise von Kohlmayer (2019), der klar zwischen Autor*innen und Übersetzer*innen unterscheidet.

5 Fazit

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit war es, das berufliche Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen in Bezug auf Kreativität und Künstlertum zu untersuchen. Das Selbstkonzept gilt in der Psychologie oder Psychotherapie als jene Vorstellung(en), die Menschen über sich selbst, in Bezug auf ihr Ich haben. Das inkludiert, Rogers (²¹2012) zufolge, auch Beziehungen zum Umfeld, zu anderen Menschen, insgesamt zur Außenwelt und wie diese wahrgenommen werden.

Nach einem Einblick in die rechtlichen Grundlagen, einer Erläuterung der grundlegenden Begrifflichkeiten und der Darlegung der aktuellen Forschungsliteratur zu Kreativität, Künstlertum und Selbstkonzept stand die von der Verfasserin durchgeführte empirische Studie (Durchführungszeitraum Juli–September 2023) im Mittelpunkt. Mithilfe eines spezifisch erstellten Online-Fragebogens wurden die Studienteilnehmer*innen direkt befragt. Untersucht wurden dabei die Angaben, Meinungen und Aussagen der Befragten.

Der Umfrage zugrunde lag die Kreativitätsdefinition von Guerberof-Arenas & Toral (2022:207). Dabei wird kreatives Übersetzen als Problemlöseprozess betrachtet, bei dem mehrere Ideen generiert werden, aus denen dann die geeignetste Lösung im Hinblick auf Zieltext und -kultur gewählt wird. Ziel des Übersetzungsprozesses ist eine Wirkungsäquivalenz, bei der die Leser*innen der Übersetzung möglichst dieselbe oder eine vergleichbare Rezeptionserfahrung machen wie das Publikum des Ausgangstextes. Die Wirkungsäquivalenz wird als Kreativitätskriterium der Angemessenheit betrachtet. Über die Definition von Guerberof-Arenas & Toral (2022) hinaus werden Neuheit, Offenheit, Originalität, Fantasie, Risikobereitschaft und divergentes Denken zu den Kreativitätsmerkmalen dazugezählt. Die genannten Eigenschaften stammen aus Beiträgen der Kreativitätsforschung, finden sich aber auch bei Kußmaul (²2007), Bayer-Hohenwarter (2012) etc.

Als Kunst wird das Schöpfen und Schaffen eines Produkts, etwa einer literarischen Übersetzung bzw. einer interlingualen Untertitelung, verstanden, mit der, wie Wuthenow (1969) anführt, unmöglichen Aufgabe Form und Inhalt zu übertragen. Das Verhältnis zwischen Reproduktion und Schöpfung sowie Worttreue und Freiheit spielt dabei eine wesentliche Rolle, um einen möglichst adäquaten Kompromiss einzugehen. Die Offenheit und Originalität werden dabei als wesentliche Persönlichkeitsmerkmale von Künstler*innen betrachtet.

An der empirischen Studie nahmen 204 Expert*innen aus der Literatur- und/oder Untertitelungsbranche teil, davon waren die meisten Befragten (ca. 78%) Literaturübersetzer*innen, nur etwa 12% Untertitler*innen, etwa 10% fertigten sowohl Literaturübersetzungen als auch interlinguale Untertitelungen an. Den Ergebnissen der hauptsächlich quantitativ, z.T. qualitativ ausgewerteten Fragen zufolge, nehmen die Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen ihre Tätigkeit als Problemlöseprozess wahr, bei dem sie Entscheidungen treffen und Neues schaffen. Das Übersetzen wird somit als künstlerisch-kreativ verstanden. Das bestätigt sich auch in der Tatsache, dass die Übersetzer*innen sich zahlreiche Kreativitätsmerkmale zuschreiben, etwa mentale Flexibilität, Vorstellungskraft, Einfallsreichtum, Experimentierfreude und plötzliche Einfälle. 83% der Literaturübersetzer*innen und 74% der Untertitler*innen empfinden die Übersetzungstätigkeit immer als kreativ. Der Großteil der Befragten würde sich zudem als kreative Persönlichkeit bezeichnen. Die Studienteilnehmer*innen betrachten ihre Literaturübersetzungen und interlingualen Untertitelungen als eigene (Neu-)Schöpfungen, die Originalität und z. T. Mut bzw. Risikobereitschaft erfordern. Übersetzer*innen nehmen bei ihrer Tätigkeit eine aktive Rolle ein. Es kann daher durchaus von Kunst und künstlerischem Schaffen gesprochen werden. Die von den Studienteilnehmer*innen angegebenen Offenheit und Freude an neuen Erfahrungen verweisen sowohl auf Kreativität als auch auf Künstlertum.

Die Studienergebnisse weisen keine großen Unterschiede zwischen den Selbstkonzepten der untersuchten Berufsgruppen auf. Nur scheinen die Untertitler*innen sich ihrer gedanklichen Flexibilität, des divergenten Denkens und eines gewissen Perfektionismus bewusster zu sein. Da die Gruppe der Untertitler*innen verglichen mit jener der Literaturübersetzer*innen relativ klein war, könnten hierzu noch weitere größere Studien durchgeführt werden.

Insgesamt weisen die Übersetzer*innen eindeutig kreative und künstlerische Charakterzüge auf, selbst wenn nicht alle Befragten sich mit der Bezeichnung „Künstler*in“ identifizieren. Sie nehmen sich als Übersetzer*innen, Urheber*innen, Schöpfer*innen sowie Autor*innen ihrer Übersetzungen bzw. interlingualen Untertitelungen wahr und grenzen sich von den Autor*innen der Originalwerke ab. Die empirische Studie hat somit ergeben, dass die befragten Literaturübersetzer*innen und interlingualen Untertitler*innen ein Selbstkonzept haben, das kreative wie auch künstlerische Züge aufweist. Die Ergebnisse stellen allerdings eine Momentaufnahme dar, da sich das Selbstkonzept (Rogers ²¹2012) und die *Creative Self-Beliefs* (Karwowski et al. 2019) im Laufe der Zeit verändern können.

Die vorliegende Arbeit möchte Literaturübersetzer*innen und interlingualen Untertitler*innen als Personen sowie ihrem Selbstkonzept mehr Aufmerksamkeit in der Translationswissenschaft schenken. Die Verknüpfung von Konzepten aus der Kreativitätsforschung, der Psychologie bzw. der Psychotherapie und der Translationswissenschaft sollte neue Perspektiven ermöglichen. Gleichzeitig sieht sich diese Arbeit als Anregung zur weiteren Erforschung des Selbstkonzepts von Übersetzenden. Denn wie bereits der Titel von Venutis berühmten Werk *The Translator's Invisibility* (³2018) auf die Unsichtbarkeit der Übersetzenden hinwies, so hat auch die vorliegende Studie nebenbei gezeigt, dass die Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen auch heute noch um Sichtbarkeit und soziale sowie finanzielle Anerkennung für ihre Arbeit kämpfen. Die Masterarbeit sieht sich als kleiner Beitrag, Übersetzer*innen eine Stimme zu verleihen, um die Personen hinter den Übersetzungen sowie ihre Selbstwahrnehmung in den Mittelpunkt zu stellen. Die vorliegende Arbeit hat sich auf das Selbstkonzept konzentriert und sich nicht mit dem Fremdbild von Übersetzer*innen beschäftigt. Künftige Forschungsarbeiten könnten sich allerdings mit dem Vergleich von Selbst- und Fremdbild von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen befassen. Ebenso könnte der Untersuchungsgegenstand auf andere Berufsbilder, etwa Fandubbing und Fansubbing, Voice-over etc., ausgeweitet werden.

In diesem Sinne bin ich zuversichtlich, dass die vorliegende Studie Ausgangspunkt für weitere Forschung im Bereich des Selbstbilds von Translator*innen darstellen kann. Schließlich hoffe ich, dass diese Arbeit Übersetzer*innen, insbesondere im literarischen und medialen bzw. audiovisuellen Bereich ermutigt, weiterhin an ihre kreativen und künstlerischen Fähigkeiten zu glauben und diese als Schlüsselkompetenzen weiterzuentwickeln, um übersetzerischen Herausforderungen zu begegnen. Denn Künstlertum und Kreativität als Unterscheidungsmerkmale des Menschen im Gegensatz zu Maschinen spielen heutzutage sicherlich eine wesentliche Rolle. In einer Zukunft, in der künstliche Intelligenzen zunehmend an Bedeutung gewinnen, müssen sich Übersetzende voraussichtlich auch auf Veränderungen gefasst machen. Dabei könnten insbesondere divergentes Denken, gedankliche Flexibilität und Originalität hilfreich sein.

Bibliografie

- Al-Jabri, Hanan; Alhasan, Ghadeer & Ali, Sukayna (2023). Subtitling Arabic humour into English: the case of Arabic stand-up comedies on Netflix. *European Journal of Humour Research* 11 (2), 159–177. <http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2023.11.2.754> (Stand: 01.01.2024).
- Albrecht, Jörn (1998). *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Allen, Bem P. (⁵2016). Every Person is to be Prized. Carl Rogers. In: Allen, Bem P. (Hg.) *Personality Theories: Development, Growth, and Diversity*. Abingdon, Oxon: Psychology Press, 197–220.
- Amabile, Teresa M. (2012). *Componential Theory of Creativity*. Working Paper, Harvard Business School. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4927777/mod_resource/content/0/TeresaAMabile.pdf (Stand: 13.10.2023).
- Amabile, Teresa M. & Pratt, Michael G. (2016). The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning. *Research in Organizational Behavior* 36, 157–183. <http://dx.doi.org/10.1016/j.riob.2016.10.001> (Stand: 01.01.2024).
- Amit-Kochavi, Hannah (2011). The people behind the words: Professional profiles and activity patterns of translators of Arabic literature into Hebrew (1896-2009). In: Sela-Sheffy & Shlesinger (Hg.), 155–172.
- AVÜ e. V. – AudioVisuelle Übersetzer*innen (o.J.a). Barrierefreie Untertitelung (SDH). <https://filmuebersetzen.de/beruf/untertitelung-barrierefrei-sdh.html> (Stand: 16.07.2023).
- AVÜ (o.J.b). Filmemacher*innen und Übersetzer*innen vereinigt euch! <https://filmuebersetzen.de/filmschaffende/aufruf.html> (Stand: 12.06.2023).
- Baibikov, Elena (2010). Revised translations, revised identities (Auto)biographical contextualization of translation. *Translation & Interpreting Studies: The Journal of the American Translation & Interpreting Studies Association* 5 (1), 59–74.
- Balacescu, Ioana & Stefanink, Bernd (2006). Kognitivismus und übersetzerische Kreativität. *Lebende Sprachen* 51 (2), 50–61. <https://doi.org/10.1075/tis.5.1.04bai> (Stand: 01.01.2024).
- Bayer-Hohenwarter, Gerrit (2012). *Translatorische Kreativität: Definition - Messung – Entwicklung*. Tübingen: Narr.
- Bayer-Hohenwarter, Gerrit & Kußmaul, Paul (2021). Translation, creativity and cognition. In: Alves, Fabio & Jakobsen, Arnt Lykke (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation and Cognition*. London: Routledge, 310–325.
- BDÜ – Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (2015). Presseinformation. https://bdue.de/fileadmin/files/PDF/Presseinformationen/BDUe_Hintergrundinformation.pdf (Stand: 09.12.2023).
- BDÜ (o.J.). Berufsbild Übersetzer. <https://bdue.de/der-beruf/uebersetzer#:~:text=Literatur%C3%BCbersetzer,sie%20den%20Schutz%20des%20Urheberrechts> (Stand: 28.05.2023).

- Beghetto, Ronald A. (2014). Creative Mortification: An Initial Exploration. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8 (3), 266–276. <http://dx.doi.org/10.1037/a0036618> (Stand: 01.01.2024).
- Behr, Frank Bernhard (2017). Der Habitusbegriff von Pierre Bourdieu. In: Behr, Frank Bernhard (Hg.) *Lernhabitus und Weiterbildung. Determinanten des Weiterbildungsverhaltens von Lehrerinnen und Lehrern*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 75–120.
- Ben-Ari, Nitsa (2010). Representations of translators in popular culture. *Translation and Interpreting Studies* 5 (2), 220–242. <https://doi.org/10.1075/tis.5.2.05ben> (Stand: 01.01.2024).
- Beseghi, Micòl (2021). Bridging the gap between non-professional subtitling and translator training: a collaborative approach. *Latest advancements in audiovisual translation education. Special issue of The Interpreter and Translator Trainer* 15 (1), 102–117. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880307> (Stand: 01.01.2024).
- BMKÖS – Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (2022). Österreichische Staatspreise für literarische Übersetzung. <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/preise/staatspreise-fuer-literarische-uebersetzung.html> (Stand: 06.06.2023).
- Breitling, Andris (2015). Sprachliche Kreativität und Gastfreundschaft. Bedingungen der Möglichkeit des Übersetzens. In: Buschmann (Hg.), 85–107.
- Bundeskanzleramt (2022). Künstler-Sozialversicherungsfonds. <https://www.oesterreich.gv.at/themen/soziales/armut/3/193051.html> (Stand: 06.08.2023).
- Bundesregierung (2018). Literatur- und Übersetzerpreise. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/literatur-und-uebersetzerpreise-460064#:~:text=Der%20Literaturpreis%20wird%20j%C3%A4hrlich%20von,den%20L%C3%A4ndern%20und%20Kulturen%20war> (Stand: 18.09.2023).
- Burjak, Anna (2009). *Kreativität und Übersetzen. Warum Übersetzen kreatives Handeln ist*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Buschmann, Albrecht (Hg.) (2015). *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Carson, Shelley H.; Peterson, Jordan B. & Higgins, Daniel M. (2010). Reliability, Validity, and Factor Structure of the Creative Achievement Questionnaire. *Creativity Research Journal* 17 (1), 37–50. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1701_4 (Stand: 01.01.2024).
- Caseres, Sevita (2024). Soziologische Zugänge. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 95–104.
- CEATL – Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires (2022). CEATL legal survey: mapping the legal situation of literary translators in Europe. <https://www.ceatl.eu/wp-content/uploads/2022/06/CEATL-Legal-survey-ENG.pdf> (Stand: 19.07.2022).
- CEATL (2023a). Who we are. Know more about our history, objectives and procedure. <https://www.ceatl.eu/about-us/who-we-are> (Stand: 10.06.2023).
- CEATL (2023b). Working groups. <https://www.ceatl.eu/about-us/working-groups> (Stand: 10.06.2023).

- Cercel, Larisa; Agnetta, Marco & Amido Lozano, María Teresa (2017). *Kreativität und Hermeneutik in der Translation. Translationswissenschaft Band 12*. Wien: Narr Francke Attempto Verlag.
- Ceserani, Remo (⁵2008). *Guida breve allo studio della letteratura*. Bari: Laterza.
- Chen, Qunlin; Christensen, Alexander P.; Kenett, Yoed N.; Ren, Zhiting; Condon, David M.; Bilder, Robert M.; Qiu, Jiang & Beaty, Roger E. (2023). Mapping the Creative Personality: A Psychometric Network Analysis of Highly Creative Artists and Scientists. *Creativity Research Journal* 35 (3), 455–470, <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2184558> (Stand: 30.06.2023).
- Chiang, Yun-Hwa; Hsu, Chu-Chun, & Shih, His-An (2015). Experienced high performance work system, extroversion personality, and creativity performance. *Asia Pacific Journal of Management* 32 (2), 531–549. <https://doi.org/10.1007/s10490-014-9403-y> (Stand: 01.01.2024).
- Chomsky, Noam (1966). *Topics in the Theory of Generative Grammar*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton.
- Chomsky, Noam (⁵1978). *Topics in the Theory of Generative Grammar*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton.
- Chomsky, Noam (1982). A Note on the Creative Aspect of Language Use. *The Philosophical review* 91 (3), 423–434. <https://www.jstor.org/stable/2184692> (Stand: 01.01.2024).
- Cropley, David H.; Cropley, Arthur J.; Kaufman, James C., & Runco, Mark A. (Hg.) (2010). *The dark side of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761225> (Stand: 04.02.2024).
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial.
- Dagut, Menachem B. (1976). Can “metaphor” be translated? *Babel International Journal of Translation* 22 (1), 21–33.
- Dal Bo, Beatrice (2016). *Kreativität und interlinguale Untertitelung*. Masterarbeit, Universität Wien.
- Dancette, Jeanne; Audet, Louise & Jay-Rayon, Laurence (2007). Axes et critères de la créativité en traduction. *Meta* 52 (1), 108–122. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7202/014726> (Stand: 23.12.2023).
- De Bono, Edward (1971). *Laterales Denken. Ein Kursus zur Erschließung Ihrer Kreativitätsreserven*. Deutsch von Margaret Carroux und Wolfgang Eisermann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- De Bono, Edward (2014). *Lateral Thinking: An Introduction*. [E-book]: Random House.
- Del Mar Ogea Pozo, María (2021). A Creative Approach for Subtitling Humour. A case study of the political comedy veep. In: Wang, Caiwen & Zheng, Bingham (Hg.) *Empirical Studies of Translation and Interpreting. The Post-Structuralist Approach*. New York: Routledge, 114–136.
- Deutscher Übersetzerfonds e.V. (o.J.). Akademie der Übersetzungskunst. <http://www.uebersetzerfonds.de/#5/akademie-der-uebersetzungskunst> (Stand: 29.07.2022).

- Díaz Cintas, Jorge (2018). Subtitling's a carnival. New practices in cyberspace. *The Journal of Specialised Translation* 30, 127–149. <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2024.4725> (Stand: 22.12.2023).
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2020). *Subtitling: Concepts and Practices*. Milton: Taylor and Francis.
- Drolshagen, Ebba D. (2015). Krimis, SickLit und Steampunk. Genre-Übersetzungen. In: Harlaß (Hg.), 54–65.
- Du Pont, Olaf (2006). Does a briefing limit creativity? In: Kemble, Ian & O'Sullivan, Carol (Hg.) *Translation and creativity: how creative is the translator? Proceedings of the Conference held on 12th November 2005 in Portsmouth*. Portsmouth: University of Portsmouth, 15–23.
- Eagleton, Terry (1996). Introduction: What is Literature? In: Eagleton, Terry (Hg.) *Literary theory: An introduction*. Hoboken: John Wiley & Sons, Incorporated, 1–14.
- Eckert, Jochen; Biermann-Ratjen, Eva-Maria & Höger, Diether (²2012). *Gesprächspsychotherapie. Lehrbuch für die Praxis*. Berlin/Heidelberg: Springer.
- Europäische Kommission (2023). Das EU-Urheberrecht. <https://digital-strategy.ec.europa.eu/de/policies/copyright-legislation> (Stand: 05.08.2023).
- Even-Zohar, Itamar (1990). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics today* 11 (1), 45–51.
- Even-Zohar, Itamar (2009). Polysystemtheorie. In: Hagemann, Susanne (Hg.) *Deskriptive Übersetzungsforschung: Eine Auswahl*. Berlin: SAXA Verlag, 39–62.
- Feist, Gregory J. (2019). The Function of Personality in Creativity. Updates on the Creative Personality. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 353–373.
- Foerster, Anna (2010). Towards a creative approach in subtitling: A case study. In: Díaz Cintas, Jorge; Matamala, Anna & Neves, Josélia (Hg.) *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*. Amsterdam: Rodopi, 81–98.
- Fontanet, Mathilde (2005). Temps de créativité en traduction. *Meta* 50 (2), 432–47. <https://doi.org/10.7202/010992ar> (Stand: 23.12.2023).
- Forgeard, Marie J. C. & Mecklenburg, Anne C. (2013). The Two Dimensions of Motivation and a Reciprocal Model of the Creative Process. *Review of General Psychology* 17 (3), 255–266. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1037/a0032104> (Stand: 20.11.2023).
- Freud, Sigmund (1907/08). Der Dichter und das Phantasieren. *Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben* 1 (1907/08), 716–724. <https://www.gutenberg.org/files/28863/28863-h/28863-h.htm>
- Funke, Joachim (2001). Kreativität als Interaktionsprozeß: Zur Psychologie der Kreativität. In: Deutscher Hochschulverband (Hg.) *Glanzlichter der Wissenschaft 2001*, 79–84. https://www.researchgate.net/publication/315866536_Kreativitat_als_Interaktionsprozess_Zur_Psychologie_der_Kreativitat_Ein_Almanach (Stand: 11.12.2023).
- Gambier, Yves (2004). Tradaptation cinématographique. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 169–181.
- Gerr, Hans E. (²2015). *Aspekte zur Kreativitätsförderung im Unterricht*. Norderstedt: Grin.

- Geschäftsleitung & T.O.M.-Team der VG WORT (o.J). T.O.M. Das Registrierungs- und Meldeportal der VG WORT. <https://tom.vgwort.de/portal/index> (Stand: 12.09.2023).
- Glăveanu, Vlad P. (2013). Rewriting the language of creativity: The five A's framework. *Review of General Psychology* 17, 69–81.
- Glăveanu, Vlad P. & Kaufman, James C. (2019). Creativity. A Historical Perspective from The Nature of Creativity. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 9–26.
- Göpferich, Susanne (2008). *Translationsprozessforschung. Stand, Methoden, Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr.
- Grewe, Andrea (2009). Grundbegriffe. In: *Einführung in die italienische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1–33.
- Guerberof-Arenas, Ana & Toral, Antonio (2022). Creativity in translation. Machine translation as a constraint for literary texts. *Translation Spaces* 11 (2), 184–212. <https://doi.org/10.1075/ts.21025.gue> (Stand: 12.10.2023).
- Guilford, Joy Paul (1950). Creativity. *The American Psychologist* 5 (9), 444–454.
- Guilford, Joy Paul (1966). Measurement and Creativity. *Theory Into Practice* 5 (4), 186–189, 202.
- Guilford, Joy Paul (1975). Creativity: A Quarter Century of Progress. In: Taylor, I.A. & Getzels, J.W. (Hg.) *Perspectives in Creativity*. Chicago: Aldine, 37–59.
- Gutzkow, Karl (1839). Die Deutschen Uebersetzungsfabriken. *Telegraph für Deutschland* 7, 49–52.
- Harlaß, Katrin (Hg.) (2015). *Handbuch Literarisches Übersetzen*. Berlin: BDÜ Weiterbildungs- und Fachverlagsgesellschaft.
- Harlaß, Katrin (Hg.) (2022). *Handbuch Literarisches Übersetzen 2.0. Fit für das digitale Zeitalter*. Berlin: BDÜ Weiterbildungs- und Fachverlagsgesellschaft.
- Hauff, Wilhelm (2015). *Die Bücher und die Lesewelt: Phantasien und Skizzen. Vollständige Neuauflage mit Biographie des Autors. Herausgegeben von Karl-Maria Guth*. Hofenberg: Berlin.
- Heibert, Frank (2015a). O Schreck – ein Wortspiel! In: Harlaß (Hg.), 81–90.
- Heibert, Frank (2015b). Wortspiele übersetzen: Wie die Theorie der Praxis helfen kann. In: Buschmann (Hg.), 217–240.
- Heimbürger, Marieke (2022). Wege zum Literaturübersetzen (Update). In: Harlaß (Hg.), 8–12.
- Hinderer, Katharina (2009). Arbeitsabläufe im Bereich der Untertitelung in Deutschland und Tschechien. In: Nagel; Hezel & Hinderer (Hg.), 274–280.
- Hohn, Stefanie (²1999). Philologisch-historische Tradition. In: Snell-Hornby; Hönig; Kußmaul & Schmitt (Hg.), 91–96.
- Hug, Theo & Poscheschnik, Gerald (²2015). *Empirisch forschen. Die Planung und Umsetzung von Projekten im Studium*. Konstanz: UVK.
- Hui, Anna N. N.; He, Mavis W. J. & Wong, Wan-chi (2019). Understanding the Development of Creativity Across the Life Span. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 69–87.

- IGÜ – IG Übersetzerinnen Übersetzer (2021). Honorarempfehlungen der IG Übersetzerinnen Übersetzer. In: Kulturrat Österreich (Hg.) *Fair Pay Reader. Für faire Bedingungen in Kunst, Kultur und Medien*, https://kulturrat.at/wp-content/uploads/2021/09/Fair_Pay_Reader_KulturratOesterreich_2021.pdf, 155–168 (Stand: 16.09.2023).
- Imhasly, Bernard (1974). *Der Begriff der Sprachlichen Kreativität in der Neueren Linguistik. Band 20 der Reihe Linguistische Arbeiten*. Tübingen: De Gruyter.
- Institut für Arbeitsmarkt und Berufsforschung (2021). Beschäftigten- und Arbeitslosenstatistik der BA. Berufe im Spiegel der Statistik. <https://web.archive.org/web/20210209224105/http://bisds.infosys.iab.de/bisds/result?region=19&beruf=BO822&qualifikation=2> (Stand: 09.12.2023).
- Ivcevic, Zorana; Hoffmann, Jessica D. & Kaufman, James C. (Hg.) (2023). *The Cambridge Handbook of Creativity and Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeßing, Benedikt & Köhnen, Ralph (⁴2017). *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Jüngst, Heike Elisabeth (2010). *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Jüngst, Heike Elisabeth (²2020). *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Kaindl, Klaus; Kolb, Waltraud & Schlager, Daniela (Hg.) (2021). *Literary Translator Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Karakanta, Alina (2022). Experimental research in automatic subtitling. At the crossroads between machine translation and audiovisual translation. *Translation Spaces* 11 (1). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 89–112.
- Karwowski, Maciej (2014). Creative Mindsets: Measurements, Correlates, Consequences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8 (1), 62–70. <https://doi.org/10.1037/a0034898> (Stand: 11.11.2023).
- Karwowski, Maciej & Beghetto, Ronald A. (2019). Creative Behavior as Agentic Action. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 13 (4), 402–415, <http://dx.doi.org/10.1037/aca0000190> (Stand: 29.06.2023).
- Karwowski, Maciej; Lebuda, Izabela & Beghetto, Ronald A. (2019). Creative Self-Beliefs. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 396–417.
- Katan, David (2011). Occupation or profession: A survey of the translators' world. In: Sela-Sheffy & Shlesinger (Hg.), 65–87.
- Kaufman, James C. & Glăveanu, Vlad P. (2019). A Review of Creativity Theories. What Questions Are We Trying to Answer? In: Kaufman. & Sternberg (Hg.), 27–43.
- Kaufman, James C. & Sternberg, Robert J. (Hg.) (2019). *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kersten, Beatrix (2013). Übersetzen im Korsett. In: Dathe, Claudia; Makarska, Renata & Schahadat, Schamma (Hg.) *Zwischentexte: literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 111–134.

- Kiraly, Donald C. (1995). *Pathways to Translation: Pedagogy and Process*. Kent/London: Kent State University Press.
- Kleinmintz, Oded M.; Ivancovsky, Tal & Shamay-Tsoory, Simone G. (2019). The two-fold model of creativity: the neural underpinnings of the generation and evaluation of creative ideas. *Current Opinion in Behavioral Sciences* 27, 131–138. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2018.11.004> (Stand: 10.11.2023).
- Kohlmayer, Rainer (2017). Kreativität beim Literaturübersetzen. Eine Bestimmung auf rhetorischer Grundlage. In: Cercel; Agnetta & Amido Lozano (Hg.), 31–58.
- Kohlmayer, Rainer (2019). *Literaturübersetzen. Ästhetik und Praxis*. Berlin: Peter Lang.
- Kohlmayer, Rainer & Pöckl, Wolfgang (Hg.) (2004). *Literarisches und mediales Übersetzen: Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main/Wien/u. a.: Peter Lang.
- Kolb, Waltraud (2021). “Hemingway’s priorities were just different”: Self-concepts of literary translators. In: Kaindl; Kolb & Schlager (Hg.), 107–123.
- Kroeber, Burkhart (o.J.). Was ist und wozu dient die Normseite? https://literaturuebersetzer.de/site/assets/files/1117/was_ist_und_wozu_dient_die_normseite.pdf (Stand: 14.09.2023).
- KSK – Künstlersozialkasse (2022). Das Wichtigste zur Künstlersozialversicherung in Kürze. https://www.kuenstlersozialkasse.de/fileadmin/Dokumente/Mediencenter_K%C3%BCnstler_Publizisten/Informationsschriften/Das_Wichtigste_zur_KSV_in_K%C3%BCrze.pdf (Stand: 11.09.2023).
- Künzli, Alexander (2017). *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme.
- Künzli, Alexander (2021). From inconspicuousness to flow: the CIA model of subtitle quality. *Perspectives* 29 (3), 326–338. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1733628> (Stand: 01.10.2023).
- Künzli, Alexander (2024). Untertitelung. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 107–122.
- Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) (2024). *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme.
- Kußmaul, Paul (²2007). *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg.
- Lakoff, George (1987). *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, Ronald W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press.
- LCB – Literarisches Colloquium Berlin (2023). Deutsch-Italienischer Übersetzerpreis. <https://lcb.de/deutsch-italienischer-uebersetzerpreis-de> (Stand: 18.09.2023).
- Leupold, Gabriele (2008). Ketten und Spielraum. Entscheidungen beim Übersetzen. In: Leupold & Raabe (Hg.), 80–98.
- Leupold, Gabriele & Raabe, Katharina (Hg.) (2008). *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*. Göttingen: Wallstein Verlag.

- Levý, Jirí (1969). *Die literarische Übersetzung- Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum Verlag.
- Li, Jingjing; Zhang, Jian; Bu, Xing & Zhang, Na (2022). Does a creative person necessarily exhibit creativity? The interaction between creative personality and positions in social networks. *Innovation: Organization & Management*, <https://doi.org/10.1080/14479338.2022.2105851> (Stand: 12.12.2023).
- Literar-Mechana (o.J.). Informationsblatt Literar-Mechana. https://literar.at/docs/default-source/downloads/infoblatt-lime.pdf?sfvrsn=b0d244e5_96 (Stand: 06.08.2023).
- Literaturhaus Wien (o.J.). IG Übersetzerinnen Übersetzer. <https://www.literaturhaus.at/index.php?id=6540> (Stand: 05.09.2023).
- Literaturhaus Wien (2023). Aktuelles. <https://www.literaturhaus.at/index.php?id=7041&L=0> (Stand: 06.06.2023).
- Litwin, Stefan (2008). Übersetzen am Klavier. In: Leupold & Raabe (Hg.), 99–110.
- Malich, Anja (2022). Alles leiwand in Austria? Ein Abriss zur Situation von Literaturübersetzer:innen in Österreich. In: Harlaß (Hg.), 14–19.
- Markus, Hazel & Wurf, Elissa (1987). The dynamic self-concept: A Social Psychological Perspective. *Annual Review of Psychology* 38, 299–337. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.38.020187.001503> (Stand: 13.11.2023).
- Maslow, Abraham (1959). Creativity in self-actualizing people. In: Anderson, H. H. (Hg.) *Creativity and its cultivation*. New York: Harper & Brothers, 83–95.
- Mayring, Philipp (¹¹2010). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim/Basel: Beltz.
- McBain, Rebecca M. J.; Crompton, David H., & Kavanagh, Phillip S. (2017). The devil made me do it: Press and personality in malevolent creativity. *The International Journal of Creativity & Problem Solving* 27 (1), 21–44.
- McCrae, Robert R. (1987). Creativity, divergent thinking, and openness to experience. *Journal of Personality and Social Psychology* 52, 1258–1265. <http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1037/0022-3514.52.6.1258> (Stand: 04.12.2023).
- Meylaerts, Reine (2011). Habitus and self-image of native literary author-translators in diglossic societies. In: Sela-Sheffy & Shlesinger (Hg.), 135–153.
- Min Zhou, Leonora (2020). The translator as cartographer. Cognitive maps and world-making in translation. *Target* 33 (1), 1–25. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1075/target.19169.zho> (Stand: 12.12.2023).
- Möller, Jens & Trautwein, Ulrich (³2021). Selbstkonzept. In: Wild, Elke & Möller, Jens (Hg.) *Pädagogische Psychologie*. Berlin: Springer-Verlag, 187–210.
- Nagel, Silke (2009). *Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme am Beispiel der Kurzfilme Shooting Bokkie, Wasp und Green*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Nagel, Silke; Hezel, Susanne & Hinderer, Katharina (2009). *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Leipzig: Peter Lang.

- Nicolai, Friedrich (³2024). *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*. Berlin: Holzinger.
- Nord, Christiane (1989). Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34 (3), 100–105.
- Novalis (1992). Aphorismen. Insel Verlag. In: Reuters, Hella (Hg.) *Projekt Gutenberg -DE*. <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/aphorism/aphorism.html> (Stand: 28.05.2023).
- Oyserman, Daphna; Elmore, Kristen & Smith, George (²2012). Self, Self-Concept, and Identity. In: Leary, Mark R. & Tangney, June Price (Hg.) *Handbook of Self and Identity*. New York/London: Guilford Press, 69–104.
- Panier, Anne (2012). *Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme bei der Untertitelung der Textsorte Dokumentarfilm. Eine Untersuchung am Beispiel des Films „Entre la coupe et l’élection“ von Regisseur Monique Mbeka Phoba*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Pattison, Ann (2007). Painting with words. In: Loffredo, Eugenia & Perteghella, Manuela (Hg.) *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London/New York: continuum.
- Pöchhacker, Franz (2011). Conference interpreting: Surveying the profession. In: Sela-Sheffy & Shlesinger (Hg.), 49–63.
- Porst, Rolf (³2011) *Fragebogen. Ein Arbeitsbuch*. Wiesbaden: VS.
- Püschel, Nadine (2015). Untertitelung & Voice-Over. In: Harlaß (Hg.), 121–130.
- Püschel, Nadine (2022). Untertitelung und Voice-Over: Audiovisuelles Übersetzen im digitalen Zeitalter. In: Harlaß (Hg.), 73–80.
- Redaktion Preis der Leipziger Buchmesse (2023). Preis der Leipziger Buchmesse. <https://www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/> (Stand: 18.09.2023).
- Reichert, Klaus (2008). Lesen – Hören – Übersetzen. Vom Zählen und Klingen. In: Leupold & Raabe (Hg.), 111–120.
- Reinart, Sylvia (2004). Zu Theorie und Praxis von Untertiteln und Synchronisation. In: Kohlmayer & Pöckl (Hg.), 73–112.
- Reiter-Palmon, Roni; Robinson-Morrall, Erika J.; Kaufman, James C. & Santo, Jonathan B. (2012). Evaluation of Self-Perceptions of Creativity: Is It a Useful Criterion? *Creativity research journal* 24 (2-3), 107–114. <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.676980> (Stand: 14.12.2023).
- Rhodes, James Melvin (1961). An analysis of creativity. *Phi Delta Kappan* 42, 305–310.
- Robert, Isabelle S.; Schrijver, Iris & Diels, Ella (2019). Live subtitles: who are they? A survey study. *Media accessibility training. Special issue of Linguistica Antverpiensia: New Series* 18, 101–129. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.544> (Stand: 20.11.2023).
- Rogers, Carl R. (1959). Toward a theory of creativity. In: Anderson, H. H. (Hg.) *Creativity and its cultivation*. New York: Harper, 69–82.
- Rogers, Carl R. (²¹2012). *Therapeut und Klient. Grundlagen der Gesprächspsychologie*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Rogers, Carl R. (2018). *Entwicklung der Persönlichkeit. Psychotherapie aus der Sicht eines Therapeuten*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Rojo, Ana (2017). The Role of Creativity. In: Schwieter, John W. & Ferreira, Aline (Hg.) *The Handbook of Translation and Cognition*. Hoboken: Wiley, 350–68.
- Romero-Fresco, Pablo & Chaume, Frederic (2022). Creativity in Audiovisual Translation and Media Accessibility. *The Journal of specialised translation* 2022 (38), 75–101.
https://jostrans.org/issue38/art_romero.php (Stand: 12.12.2023).
- Rudnicka, J. (2022). Statistiken zum Durchschnittseinkommen. *Statista*. <https://de.statista.com/themen/293/durchschnittseinkommen/#topicOverview> (Stand: 23.12.2023).
- Runco, Mark A. (2007). A hierarchical framework for the study of creativity. *New Horizons in Education* 55 (3), 1–9. <http://www.hkta1934.org.hk/NewHorizon/abstract/2007n/01.pdf> (Stand: 12.12.2023).
- Runco, Mark A. & Acar, Selcuk (2019). Divergent thinking. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 224–254.
- Sanmann, Angela (2017). Unendliche Vervielfachung. Raymond Queneaus Exercices de style und ihre deutschen Übersetzer. In: Cercel; Agnetta & Amido Lozano (Hg.), 95–112.
- Sattler, Hauke (2010). *Das Urheberrecht nach dem Tode des Urhebers in Deutschland und Frankreich. Schriften zum deutschen und internationalen Persönlichkeits- und Immaterialgüterrecht. - Band 023*. Göttingen: V&R unipress.
- Sattler-Hovdar, Nina (2016). *Translation – Transkreation. Vom Über-Setzen zum Über-Texten*. Berlin: BDÜ Fachverlag.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2009). Ueber die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Kitzbichler, Josefine; Lubitz, Katja & Mindt, Nina (Hg.) *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Berlin /New York: Walter de Gruyter, 59–83.
- Schneider, Jost (2013). Literatur und Text. In: Anz, Thomas (Hg.) *Handbuch Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH, 1–23.
- Schreiber, Michael (1993). *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2008). The Translators' Personae: Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital. *Meta - Journal des traducteurs. Translators' Journal* 53 (3), 609–622.
- Sela-Sheffy, Rakefet & Shlesinger, Miriam (Hg.) (2011). *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Şerban, Adriana & Cercel, Larisa (2016). Creativity and Alterity in Film Translation: a return to Schleiermacher's hermeneutics. In: Seruya, Teresa & Justo, José Miranda (Hg.) *Re-reading Schleiermacher: translation, cognition and culture (New Frontiers in Translation Studies)*. Berlin/Heidelberg: Springer, 291–303.
- Serve, Helmut J. (1994). Förderung der Kreativitätsentfaltung als implizite Bildungsaufgabe der Schule. München: PimS.

- Setton, Robin & Liangliang, Alice G. (2011). Attitudes to role, status and professional identity in interpreters and translators with Chinese in Shanghai and Taipei. In: Sela-Sheffy & Shlesinger (Hg.), 89–117.
- Shlesinger, Miriam & Voinova, Tanya (2012). Self-Perception of Female Translators and Interpreters in Israel. In: Adab, Beverly; Schmitt, Peter A. & Shreve, Gregory (Hg.) *Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie. Band 12. Discourses of translation. Festschrift in Honour of Christina Schäffner*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 191–211.
- Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) (²1999) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH.
- Sternberg, Robert J. (2017). Whence Creativity? *The Journal of creative behavior* 51 (4), 289–292. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1002/jocb.199> (Stand: 12.12.2023).
- Sternberg, Robert J. (2019). Enhancing People’s Creativity. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 88–104.
- Sternberg, Robert J. & Lubart, Todd I. (1995). *Defying the crowd*. New York: Free Press.
- Stockwell, Peter (²2020). *Cognitive Poetics. An Introduction*. London/New York: Routledge (Taylor & Francis Group).
- Stolze, Radegundis (2015). Übersetzungskreativität als autopoietischer Impuls. In: Stolze, Radegundis (Hg.) *Hermeneutische Übersetzungskompetenz: Grundlagen und Didaktik*. Berlin: Frank & Timme, 201–218.
- Stolze, Radegundis (2017). Quellen der Kreativität beim Übersetzen. In: Cercel; Agnetta & Amido Lozano (Hg.), 268–285.
- Stroińska, Dorota (2015). Sinn und Sinnlichkeit. Warum literarisches Übersetzen eine Kunst ist. In: Buschman (Hg.), 137–152.
- Struppler, Victor (2015). Überblick über das Urheberrecht und die angemessene Vergütung von Literaturübersetzern. In: Harlaß (Hg.), 212–231.
- Struppler, Victor (2022). Überblick über das Urheberrecht (Update). In: Harlaß (Hg.), 170–181.
- SUBTLE – The Subtitlers’ Association (2020). CONSTITUTION. In: <https://subtle-subtitlers.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/SUBTLE-Constitution.pdf> (Stand: 11.06.2023).
- Tyagi, Vaibhav; Hanoach, Yaniv; Hall, Stephen D., Runco, Mark & Denham, Susan L. (2017). The risky side of creativity: Domain specific risk taking in creative individuals. *Frontiers in Psychology* 8, 1–9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00145> (Stand: 24.12.2023).
- Unsworth, Kerrie (2001). Unpacking creativity. *The Academy of Management Review* 26 (2), 289–297. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/unpacking-creativity/docview/210984088/se-2> (Stand: 15.12.2023).
- Vartanian, Oshin (2019). Neuroscience of Creativity. In: Kaufman & Sternberg (Hg.), 148–172.

- VdÜ – Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (2020). Die Normseite. <https://literaturuebersetzer.de/berufspraktisches/rechtliches/normseite/> (Stand: 15.09.2023).
- VdÜ (2021). Honorarumfrage Buch 2021. https://literaturuebersetzer.de/site/assets/files/1323/honorarumfrage_2019-2020_final.pdf (Stand: 15.09.2023).
- VdÜ (2022a). Wer wir sind. <https://literaturuebersetzer.de/unser-verband/wer-wir-sind/> (Stand: 05.09.2023).
- VdÜ (2022b). CEATL: Umfrage zur rechtlichen Situation der Literaturübersetzer:innen in Europa. <https://literaturuebersetzer.de/aktuelles/ceatl-umfrage-rechte/> (Stand: 11.09.2023).
- VdÜ (o.J.). Normvertrag. <https://literaturuebersetzer.de/berufspraktisches/rechtliches/normvertrag/> (Stand: 15.09.2023).
- Veale, Tony (2006). An analogy-oriented type hierarchy for linguistic creativity. *Knowledge Based Systems* 19 (7), 471–479.
- Venuti, Lawrence (³2018). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York: Routledge.
- VG WORT - Verwertungsgesellschaft WORT (2022). Verteilungsplan VG WORT. https://www.vgwort.de/fileadmin/vg-wort/pdf/dokumente/Verteilungsplaene/Verteilungsplan_Juni_2022.pdf (Stand: 17.01.2023).
- VG WORT (2023a). Belletristik und Kinderbücher. <https://www.vgwort.de/auszahlungen/belletristik-und-kinderbuecher.html> (Stand: 17.01.2023).
- VG WORT (2023b). Fernsehen. <https://www.vgwort.de/auszahlungen/fernsehen.html> (Stand: 17.01.2023).
- Vorderobermeier, Gisella M. (2014a). The (Re-)Construction of *Habitus*: A Survey-Based Account of Literary Translators' Trajectories Put into Methodological Perspective. In: Vorderobermeier (Hg.), 149–161.
- Vorderobermeier, Gisella M. (Hg.) (2014b). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam/New York: Brill.
- Walker, Benjamin R. & Jackson, Chris J. (2014). How the five-factor model and revised reinforcement sensitivity theory predict divergent thinking. *Personality and Individual Differences* 57, 54–58. <http://dx.doi.org/10.1016/j.paid.2013.09.011> (Stand: 01.01.2024).
- Wallas, Graham (1931). *The Art of Thought*. London: Jonathan Cape.
- Walter, Michel M. (2018). Grundriss des österreichischen Urheber-, Urhebervertrags- und Verwertungsgesellschaftenrechts. https://unternehmensrecht.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_unternehmensrecht/Lehre/WS_2018-19/Kurse/Walter/Uni-Wien2018-19_Teil_01_02.pdf (Stand: 23.09.2023).
- Wilss, Wolfram (1988). Der Begriff der Kreativität im Übersetzungsprozeß. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Kognition und Übersetzen. Zur Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer, 108–128.
- Woodsworth, Judith (²1999). Geschichte des Übersetzens. In: Snell-Hornby; Hönig; Kußmaul & Schmitt (Hg.), 39–43.

Nachschlagewerke

- Brockhaus Enzyklopädie Online (o.J.a). Kreativität. <http://brockhaus-at.uaccess.univie.ac.at/ecs/enzy/article/kreativitaet> (Stand: 20.05.2023).
- Brockhaus Enzyklopädie Online (o.J.b). Kognitive Linguistik. <https://brockhaus-de.uaccess.univie.ac.at/ecs/enzy/article/kognitive-linguistik> (Stand: 07.01.2024).
- Brockhaus Enzyklopädie Online (o.J.c). Künstler. <https://brockhaus-at.uaccess.univie.ac.at/ecs/permalink/00ACB61B5608A582870E87D11996E714.pdf> (Stand: 20.05.2023).
- Brockhaus Enzyklopädie Online (o.J.). Literatur. <https://brockhausde.uaccess.univie.ac.at/ecs/enzy/article/literatur-20> (Stand: 14.01.2024).
- Dudenredaktion (Hg.). (²³2004). Kreativität. In: *Duden – Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus.
- Dudenredaktion (o.J.a). Kreation. In: *Duden online*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kreation> (Stand: 20.05.2023).
- Dudenredaktion (o.J.b). Kreativität. In: *Duden online*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kreativitaet> (Stand: 20.05.2023).
- Dudenredaktion (o.J.c). Kunst. In: *Duden online*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst> (Stand: 30.07.2022).
- Dudenredaktion (o.J.d). Literatur. In: *Duden online*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Literatur> (Stand: 15.07.2022).
- Dudenredaktion (o.J.e). Perfektionismus. In: *Duden online*. https://www.duden.de/rechtschreibung/Perfektionismus#google_vignette (Stand: 29.01.2024).
- eWDG – Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (digitalisiert) (1969). Kunstwerk. In: *DWDS - Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. <https://www.dwds.de/wb/Kunstwerk> (Stand: 31.07.2022).
- Häcker, Hartmut O. & Stapf, Kurt-H. (Hg.) (¹⁵2009). Selbst. In: Wirtz, Markus Antonius (Hg.) *Dorsch – Psychologisches Wörterbuch*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Lucius-Hoene, Gabriele (2021). Identität. In: Wirtz, Markus Antonius (Hg.) *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/identitaet> (Stand: 30.07.2022).
- Matthews, P. H. (³2014). Creativity. In: Matthews, Peter H. (Hg.) *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford University Press. <https://www-oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780199675128.001.0001/acref-9780199675128-e-753> (Stand: 20.05.2023).
- Pfeifer, Wolfgang (1993). Kreativität. In: Pfeifer, Wolfgang; Braun, Wilhelm; Ginschel, Günhild; Hagen, Gustav; Huber, Anna; Müller, Klaus; Petermann, Heinrich; Pfeifer, Gerlinde; Schröter, Dorothee & Schröter, Ulrich (Hg.) *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Kreativit%C3%A4t?o=kreativit%C3%A4t> (Stand: 05.02.2024).

- Pschyrembel Redaktion (2016). Selbst. In: Margraf, Jürgen (Hg.) *Pschyrembel online*. <https://www.pschyrembel.de/Selbst/P01DA/doc/> (Stand: 07.07.2022).
- Pschyrembel Redaktion (2018). Selbstwahrnehmung. In: Margraf, Jürgen (Hg.) *Pschyrembel online*. <https://www.pschyrembel.de/Selbstwahrnehmung/T03G3/doc/> (Stand: 08.05.2022).
- Rustemeyer, Ruth (2000). Selbstkonzept. In: Wenninger, Gerd (Hg.) *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/selbstkonzept/13932> (Stand: 20.01.2024).
- Schäffler, Arne (2017). Idealbild. In: Margraf, Jürgen (Hg.) *Pschyrembel online*. <https://www.pschyrembel.de/idealbild/P03TK/doc/> (Stand: 31.07.2022).
- Schmidt, Klaus-Helmut (2000). Selbstwirksamkeit. In: Wenninger, Gerd (Hg.) *Lexikon der Psychologie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/selbstwirksamkeit/14009> (Stand: 26.01.2024).
- Schweikle, Günther; Schweikle, Irmgard; Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph & Moenighoff, Burkhard (Hg.) (³2007). *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.
- Spektrum Akademischer Verlag (2000). Präfrontaler Cortex. In: *Lexikon der Neurowissenschaft*. <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/praefrontaler-cortex/10178> (Stand: 18.06.2023).
- Stangl, Werner (Hg.) (2011). Kreativität. In: *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/542/kreativitaet> (Stand: 31.07.2022).
- Stangl, Werner (Hg.) (2022). In: *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/> (Stand: 08.05.2022).
- Stangl, Werner (Hg.) (2023). Default Mode Network – DMN. In: *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/4373/default-mode-network-dmn> (Stand: 28.06.2023).
- Stangl, Werner (Hg.) (o.J.). Divergentes Denken. In: *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/16043/divergentes-denken> (Stand: 28.07.2022).
- Von dem Knesebeck, Olaf & Pschyrembel Redaktion (2016) Selbstbild. In: Margraf, Jürgen (Hg.) *Pschyrembel online*. <https://www.pschyrembel.de/Selbstbild/P0235> (Stand: 08.05.2022).
- Wenninger, Gerd (Hg.) (2000a). Selbstwahrnehmung. In: *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/selbstwahrnehmung/13995> (Stand: 20.01.2024).
- Wenninger, Gerd (Hg.) (2000b). Selbstbild. In: *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/selbstbild/13884>.

Rechtsquellenverzeichnis & Verträge

Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Work. <https://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/docs/pdf/berne.pdf> (Stand des Dokuments 01.08.2023).

Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst vom 9. September 1886), vervollständigt in Paris am 4. Mai 1896), revidiert in Berlin am 13. November 1908), vervollständigt in Bern am 20. März 1914) und revidiert in Rom am 2. Juni 1928), in Brüssel am 26. Juni 1948), in Stockholm am 14. Juli 1967) und in Paris am 24. Juli 1971. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10002575> (Stand des Dokuments 01.08.2023).

Bundesgerichtshof. Urteil des I. Zivilsenats vom 20.1.2011 - I ZR 19/09. <http://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=pm&Datum=2018&nr=55185&linked=urt&Blank=1&file=dokument.pdf> (Stand: 15.09.2023).

Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), BGBl 111/1936. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>.

Bundesgesetz über die Errichtung eines Fonds zur Förderung der Beiträge der selbstständigen Künstler zur gesetzlichen Sozialversicherung (Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz - K-SVFG) BGBl. I Nr. 131/2000. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20001060>.

Bundesgesetz vom 11. Oktober 1978 über die Sozialversicherung der in der gewerblichen Wirtschaft selbständig Erwerbstätigen (Gewerbliches Sozialversicherungsgesetz – GSVG), BGBl. Nr. 560/1978. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008422>.

GVR - Gemeinsame Vergütungsregel (2014). <https://literaturuebersetzer.de/site/assets/files/1083/gvr-uebersetzungen-2014.pdf> (Stand: 15.09.2023).

KSVF - Bundesgesetz über die Errichtung eines Fonds zur Förderung der Beiträge der selbstständigen Künstler zur gesetzlichen Sozialversicherung (Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz - K-SVFG), StF: BGBl. I Nr. 131/2000. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20001060>.

KSVG – Künstlersozialversicherungsgesetz vom 27. Juli 1981 (BGBl. I S. 705), das zuletzt durch Artikel 9 des Gesetzes vom 19. Juni 2023 (BGBl. 2023 I Nr. 155) geändert worden ist. <https://www.gesetze-im-internet.de/ksvg/KSVG.pdf>.

Mustervertrag für den Abschluss von Verlagsverträgen für Übersetzungen (Rahmenvertrag vom 16. April 2019). http://www.literaturhaus.at/fileadmin/user_upload/autoren/pdf/ueg/Mustervertrag_UEbersetzung_16042019.pdf (Stand: 15.09.2023).

Normvertrag für den Abschluß von Übersetzungsverträgen (10. Mai 2019). https://literaturuebersetzer.de/site/assets/files/5010/normvertrag_uebersetzer_2019.pdf (Stand: 15.09.2023).

Richtlinie (EU) 2019/789 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 - mit Vorschriften für die Ausübung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten in Bezug auf bestimmte Online-Übertragungen von Sendeunternehmen und die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen und zur Änderung der Richtlinie 93/

83/ EWG des Rates (europa.eu). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0789>.

Richtlinie (EU) 2019/790 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=DE>.

Richtlinie (EU) 2019/790 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt und zur Änderung der Richtlinien 96/9/EG und 2001/29/EG (Text von Bedeutung für den EWR.). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex%3A32019L0790>.

Richtlinie (EU) 2019/882 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über die Barrierefreiheitsanforderungen für Produkte und Dienstleistungen (Text von Bedeutung für den EWR): <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX%3A32019L0882>.

Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 25 des Gesetzes vom 23. Juni 2021 (BGBl. I S. 1858) geändert worden ist. <http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/UrhG.pdf>.

Anhang

Nachstehend befinden sich der erstellte Fragebogen (leer) mit allen vollständigen Fragen und Angaben sowie die Gesamtergebnisse der Online-Umfrage. Der Ergebnisbericht wurde mithilfe der Umfragesoftware UmfrageOnline (www.umfrageonline.com/resultate-auswerten) erstellt. Da die mittels Umfragetool erstellten Dokumente (Fragebogen, Gesamtbericht nicht direkt mit Word kompatibel sind (unterschiedliche Dateiformate), sind Layoutunterschiede/-fehler möglich.

Fragebogen

Selbstbild von Literaturübersetzer*innen & Untertitler*innen

Liebe*r Teilnehmer*in,

vielen Dank, dass Sie auf den Link geklickt haben und sich für meine Studie zum "Selbstbild von Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen" interessieren, die ich im Zuge meiner Masterarbeit am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien durchführe.

Die Online-Umfrage richtet sich ausschließlich an Personen, die Literatur übersetzen und/oder interlinguale Untertitel anfertigen sowie Deutsch als Arbeitssprache haben. Sie dauert etwa 5-10 Minuten.

Ihre Angaben werden selbstverständlich vertraulich behandelt und dienen ausschließlich zu wissenschaftlichen Forschungszwecken im Rahmen meiner Masterarbeit. Die Auswertung erfolgt anonym; Ihre Angaben können nicht auf Sie zurückgeführt werden.

Sollten Sie weiteres Interesse oder Fragen in Bezug auf die Studie bzw. die Studienergebnisse haben, so können Sie mich gerne kontaktieren: a01604354@unet.univie.ac.at.

Herzlichen Dank für Ihre Unterstützung! Karin Besau, BA BEd

Diese Umfrage richtet sich an Personen, die Literatur übersetzen bzw. Untertitel anfertigen. Ich... *

☐ übersetze Literatur.

☐ fertige interlinguale Untertitel an.

☐ übersetze Literatur und fertige interlinguale Untertitel an.

☐ Keine Option trifft zu.*

*Bei Wahl dieser Option werden die Teilnehmenden direkt zum Ende der Umfrage weitergeleitet: „Liebe*r Teilnehmer*in, vielen Dank für Ihr Interesse. Leider passen Sie nicht in die untersuchte Zielgruppe. Dennoch herzlichen Dank für Ihre Unterstützung!“

Geschlecht

☐ divers

☐ männlich

☐ weiblich

☐ andere

Alter

Wie alt sind Sie?

Ausbildung

☐ Studium der Translationswissenschaften

☐ Philologisches Studium

☐ kein Studium

☐ Andere

Als Literaturübersetzer*in/Untertitler*in arbeiten Sie ...

☐ Hauptberuflich (80% der gesamten Arbeitszeit)

☐ nebenberuflich (25-80% der gesamten Arbeitszeit)

☐ manchmal (weniger als 25% der gesamten Arbeitszeit)

☐ seltener

Verfassen Sie neben Übersetzungen/Untertiteln selbst auch literarische Texte?

☐ Ja, ich verfasse literarische Texte, die meist auch publiziert werden.

☐ Ja, ich verfasse literarische Texte; diese werden meist nicht publiziert.

☐ Nein, ich verfasse keine literarischen Texte.

In welchem Land haben Sie Ihren Wohnsitz?

☐ Österreich

☐ Deutschland

☐ Schweiz

☐ Andere

In welche/n Land/Ländern haben Ihre Auftraggeber*innen ihren Firmensitz?
Sie können mehrere Optionen auswählen.

☐ Österreich

☐ Deutschland

☐ Schweiz

☐ Andere

Literaturübersetzer*innen

Bitte geben Sie an, welche Bedeutung Deutsch in Ihrem Arbeitsalltag beim literarischen Übersetzen hat.

"Ausgangssprache" meint die Sprache des Ausgangstextes/Originals.

"Zielsprache" meint die Sprache, in die übersetzt wird.

Deutsch ist bei meinen literarischen Übersetzungen normalerweise meine...

☐ Ausgangssprache

☐ Zielsprache

☐ relativ ausgeglichen, manchmal die Ausgangs-, manchmal die Zielsprache

Abgesehen von Deutsch, mit welcher/n anderen Sprache/n arbeiten Sie beim literarischen Übersetzen.

Die folgende Liste ist keinesfalls vollständig. Bitte ergänzen Sie Ihre Arbeitssprache(n), falls diese nicht angeführt werden.

Meine Arbeitssprache/n ist/sind...

☐ Arabisch

☐ Englisch

☐ Französisch

☐ Italienisch

☐ Japanisch

☐ Kroatisch

☐ Mandarin

☐	Polnisch
☐	Portugiesisch
☐	Rumänisch
☐	Russisch
☐	Serbisch
☐	Slowenisch
☐	Spanisch
☐	Tschechisch
☐	Türkisch
☐	Ungarisch
☐	Andere

Wie lange sind Sie bereits als Literaturübersetzer*in tätig?

☐	weniger als drei Jahre
☐	3 bis 10 Jahre
☐	11 bis 20 Jahre
☐	mehr als 20 Jahre

Bitte fühlen Sie sich frei, ehrlich zu antworten. Mich interessiert in erster Linie Ihre Selbstwahrnehmung. Es gibt keine richtigen oder falschen Antworten.

Bei den folgenden Fragen beziehen sich "Übersetzen" und "Übersetzer*in" stets auf das literarische Übersetzen.
 "AT" steht für "Ausgangstext".

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Als Übersetzer*in reproduziere ich den Ausgangstext, d.h. ich übertrage das, was im AT steht, mehr oder weniger eins-zu-eins in die Zielsprache.	☐	☐	☐	☐
Beim Übersetzen schaffe ich auf Basis des Ausgangstextes etwas Neues.	☐	☐	☐	☐
Beim Übersetzen übertrage ich u.a. vorhandenes Wissen auf neue Situationen und Kontexte. Ich schaffe somit neue (auch mentale) Verknüpfungen.	☐	☐	☐	☐
Oft muss ich beim Übersetzen von gewohnten Denkschemata abweichen und „origineller“ denken.	☐	☐	☐	☐
Meine Ideen im Zuge des Übersetzungsprozesses sind manchmal etwas verspielt, unkonventionell.	☐	☐	☐	☐
Die von mir angefertigten Übersetzungen sind meine eigenen Schöpfungen.	☐	☐	☐	☐
Beim Übersetzen bringe ich mich nicht ein.	☐	☐	☐	☐
Ich betrachte das Übersetzen nicht als Kunst.	☐	☐	☐	☐
Ich sehe das Übersetzen als Handwerk.	☐	☐	☐	☐

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Beim Übersetzen erkenne ich herausfordernde Stellen/Probleme im Ausgangstext.	☐	☐	☐	☐
Normalerweise schaffe ich es, anspruchsvollere Probleme/Schwierigkeiten zu lösen.	☐	☐	☐	☐
Übersetzen bedeutet für mich auch Übersetzungsprobleme/-schwierigkeiten angemessen (auf die Situation zugeschnitten) zu lösen.	☐	☐	☐	☐

Bei Übersetzungsschwierigkeiten/ Unübersetzbarkeit muss ich den Ausgangstext für die Übersetzung etwas anpassen und originell verändern, um eine angemessene Übersetzung zu finden.

☐☐☐☐

Zum Lösen von Übersetzungsschwierigkeiten bedarf es Vorstellungskraft, Ideenreichtum und Fantasie.

☐☐☐☐

Beim Übersetzen experimentiere ich oft herum, bevor ich eine passende Lösung finde.

☐☐☐☐

Es kommt vor, dass mir Lösungen für Übersetzungsprobleme, die mich beschäftigen, plötzlich, spontan in den Sinn kommen.

☐☐☐☐

Übersetzen bedeutet auch aus mehreren möglichen Lösungen, eine geeignete Lösung zu finden.

☐☐☐☐

Was verbinden Sie mit Kreativität beim Übersetzen?

Bitte nennen Sie Stichworte.

Empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ? *

☐ Ja, immer.

☐ Nein, nie.

☐ Manchmal bzw. in bestimmten Situationen.

In welchen Situationen empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ?

z.B. bei der Übersetzung von Figurennamen, ...

In welchem Maß treffen folgende Eigenschaften auf Sie persönlich beim Übersetzen zu?

	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Ich bin perfektionistisch.	☐	☐	☐	☐
Ich bin kreativ.	☐	☐	☐	☐
Ich bin gedanklich flexibel.	☐	☐	☐	☐
Ich bin originell.	☐	☐	☐	☐
Ich bin bereit, kleine Risiken einzugehen.	☐	☐	☐	☐
Ich habe eine lebhaft Fantasia.	☐	☐	☐	☐
Ich habe gute Ideen.	☐	☐	☐	☐
Ich habe keine Vorstellungsgabe.	☐	☐	☐	☐
Ich bin ein offener Mensch.	☐	☐	☐	☐
Ich mache gerne neue Erfahrungen.	☐	☐	☐	☐
Ich bin extrovertiert.	☐	☐	☐	☐

Als Übersetzer*in empfinde ich mich beim literarischen Übersetzen als...

	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Reproduzent*in	☐	☐	☐	☐
Neuvertexter*in	☐	☐	☐	☐
Künstler*in	☐	☐	☐	☐
Kreative Persönlichkeit	☐	☐	☐	☐
Schöpfer*in	☐	☐	☐	☐
Transkulturelle Handwerker*in	☐	☐	☐	☐
Sprachrohr	☐	☐	☐	☐

Anderes

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Literarisches Übersetzen ist für mich eine rein mechanische Tätigkeit.	☐	☐	☐	☐
Wenn ich übersetze, muss ich oft um die Ecke denken, um neue Perspektiven einzunehmen.	☐	☐	☐	☐
Übersetzen bedeutet originell zu sein.	☐	☐	☐	☐
Übersetzen bedeutet für mich auch Neues zu schaffen.	☐	☐	☐	☐
Übersetzen ist, meiner Meinung nach, eine Kunst.	☐	☐	☐	☐
Beim Übersetzen braucht man Ideen, aus denen man dann die adäquateste wählt.	☐	☐	☐	☐
Es ist mir wichtig, dass bei Übersetzungen auch mein Name angeführt wird.	☐	☐	☐	☐
Ich sehe mich als Koautor*in des Gesamtkunstwerks.	☐	☐	☐	☐

Sie sind nun fast am Ende der Umfrage angelangt. Haben Sie noch Anmerkungen?
Wie sehen Sie sich als Literaturübersetzer*in?

Interlinguale Untertitler*innen

Bitte geben Sie an, welche Bedeutung Deutsch in Ihrem Arbeitsalltag beim Untertiteln hat.

"Ausgangssprache" meint die Sprache des Ausgangstextes/Originals.

"Zielsprache" meint die Sprache, in die übersetzt wird.

Deutsch ist bei meinen Untertitelungen normalerweise meine...

☐ Ausgangssprache

☐ Zielsprache

☐ relativ ausgeglichen, manchmal die Ausgangs-, manchmal die Zielsprache

Abgesehen von Deutsch, mit welcher/n anderen Sprache/n arbeiten Sie beim Untertiteln?

Die folgende Liste ist keinesfalls vollständig. Bitte ergänzen Sie Ihre Arbeitssprache(n), falls diese nicht angeführt werden.

Meine Arbeitssprache/n ist/sind...

☐ Arabisch

☐ Englisch

☐ Französisch

☐ Italienisch

☐ Japanisch

☐ Kroatisch

☐ Mandarin

☐ Polnisch

☐ Portugiesisch

☐ Rumänisch

☐ Russisch

☐ Serbisch

☐ Slowenisch

☐ Spanisch

☐ Tschechisch

☐ Türkisch

☐ Ungarisch

☐

Wie lange sind Sie bereits als Untertitler*in tätig?

☐ weniger als drei Jahre

☐ 3 bis 10 Jahre

☐ 11 bis 20 Jahre

☐ mehr als 20 Jahre

Bitte fühlen Sie sich frei, ehrlich zu antworten. Mich interessiert in erster Linie Ihre Selbstwahrnehmung. Es gibt keine richtigen oder falschen Antworten.

"AT" steht für "Ausgangstext".

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

	trifft gar nicht zu				trifft vollkommen zu
Als Untertitler*in reproduziere ich den Ausgangstext, d.h. ich übertrage das, was im AT steht, mehr oder weniger eins-zu-eins in die Zielsprache.	☐	☐	☐	☐	
Beim Übersetzen von Untertiteln schaffe ich auf Basis des Ausgangstextes etwas Neues.	☐	☐	☐	☐	

Beim Übersetzen von Untertiteln übertrage ich u.a. vorhandenes Wissen auf neue Situationen und Kontexte. Ich schaffe somit neue (auch mentale) Verknüpfungen.

☐ ☐ ☐ ☐

Oft muss ich beim Untertiteln von gewohnten Denkschemata abweichen und „origineller“ denken.

☐ ☐ ☐ ☐

Meine Ideen im Zuge des Untertitelungsprozesses sind manchmal etwas verspielt, unkonventionell.

☐ ☐ ☐ ☐

Die von mir angefertigten Untertitel sind meine eigenen Schöpfungen.

☐ ☐ ☐ ☐

Beim Untertiteln bringe ich mich nicht ein.

☐ ☐ ☐ ☐

Ich betrachte das Untertiteln nicht als Kunst.

☐ ☐ ☐ ☐

Ich sehe das Untertiteln als Handwerk.

☐ ☐ ☐ ☐

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

trifft gar nicht zu trifft vollkommen zu

Beim Untertitel erkenne ich herausfordernde Stellen/Probleme im Ausgangstext.

☐ ☐ ☐ ☐

Normalerweise schaffe ich es, anspruchsvollere Probleme/Schwierigkeiten zu lösen.

☐ ☐ ☐ ☐

Untertiteln bedeutet für mich auch Übersetzungsprobleme/-schwierigkeiten angemessen (auf die Situation zugeschnitten) zu lösen.

☐ ☐ ☐ ☐

Bei Untertitelungsschwierigkeiten/ Unübersetzbarkeit muss ich den Ausgangstext für die Übersetzung etwas anpassen und originell verändern, um eine angemessene Lösung zu finden.

☐ ☐ ☐ ☐

Zum Lösen von Schwierigkeiten im Zuge des Untertitelungsprozesses bedarf es Vorstellungskraft, Ideenreichtum und Fantasie.

☐ ☐ ☐ ☐

Beim Untertiteln experimentiere ich oft herum, bevor ich eine passende Lösung finde.

☐ ☐ ☐ ☐

Es kommt vor, dass mir Lösungen für Probleme, die mich im Zuge des Untertitelungsprozesses beschäftigen, plötzlich, spontan in den Sinn kommen.

☐ ☐ ☐ ☐

Untertiteln bedeutet auch aus mehreren möglichen Lösungen, eine geeignete Lösung zu finden.

☐ ☐ ☐ ☐

Was verbinden Sie mit Kreativität beim Erstellen von Untertiteln?

Bitte nennen Sie Stichworte.

Empfinden Sie die Untertitelungstätigkeit als kreativ? *

☐ Ja, immer.

☐ Nein, nie.

☐ Manchmal bzw. in bestimmten Situationen.

In welchen Situationen empfinden Sie die Untertitelungstätigkeit als kreativ?

z.B. bei der Übersetzung von besonders schnellen, wortreichen Passagen, ...

In welchem Maß treffen folgende Eigenschaften auf Sie persönlich beim Erstellen von Untertiteln zu?

	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Ich bin perfektionistisch.	☐	☐	☐	☐
Ich bin kreativ.	☐	☐	☐	☐
Ich bin gedanklich flexibel.	☐	☐	☐	☐
Ich bin originell.	☐	☐	☐	☐
Ich bin bereit, kleine Risiken einzugehen.	☐	☐	☐	☐
Ich habe eine lebhafte Fantasie.	☐	☐	☐	☐
Ich habe gute Ideen.	☐	☐	☐	☐
Ich habe keine Vorstellungsgabe.	☐	☐	☐	☐
Ich bin ein offener Mensch.	☐	☐	☐	☐
Ich mache gerne neue Erfahrungen.	☐	☐	☐	☐
Ich bin extrovertiert.	☐	☐	☐	☐

Als Untertitler*in empfinde ich mich als...	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Reproduzent*in	☐	☐	☐	☐
Neuvertexter*in	☐	☐	☐	☐
Künstler*in	☐	☐	☐	☐
Kreative Persönlichkeit	☐	☐	☐	☐
Schöpfer*in	☐	☐	☐	☐
Transkulturelle Handwerker*in	☐	☐	☐	☐
Sprachrohr	☐	☐	☐	☐

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?	trifft gar nicht zu		trifft vollkommen zu	
Das Erstellen von Untertiteln ist für mich eine rein mechanische Tätigkeit.	☐	☐	☐	☐
Wenn ich untertitle, muss ich oft um die Ecke denken, um neue Perspektiven einzunehmen.	☐	☐	☐	☐
Untertitel zu erstellen, bedeutet originell zu sein.	☐	☐	☐	☐
Untertitel zu erstellen, bedeutet für mich auch Neues zu schaffen.	☐	☐	☐	☐
Untertiteln ist, meiner Meinung nach, eine Kunst.	☐	☐	☐	☐
Beim Untertiteln braucht man Ideen, aus denen man dann die adäquateste wählt.	☐	☐	☐	☐
Es ist mir wichtig, dass bei den veröffentlichten Untertitelungen auch mein Name angeführt wird.	☐	☐	☐	☐
<u>Ich sehe mich durch meine Untertitel als Koautor*in des Gesamtkunstwerks (z.B. Film).</u>	☐	☐	☐	☐

Sie sind nun fast am Ende der Umfrage angelangt. Haben Sie noch Anmerkungen?

Wie sehen Sie sich als Literaturübersetzer*in?

Vielen Dank für Ihre Teilnahme!

Ich möchte mich ganz herzlich für Ihre Mithilfe bedanken.
Ihre Antworten wurden gespeichert. Über den Button "Weiter" wird die Umfrage beendet.

Für Rückfragen stehe ich gerne zur Verfügung.
Karin Besau, BA BEd (a01604354@unet.univie.ac.at)

Umfrageergebnisse Gesamtbericht

Selbstbild von Literaturübersetzer*innen & Untertitler*innen

**Diese Umfrage richtet sich an Personen, die Literatur übersetzen bzw. Untertitel anfertigen. Ich...
[Pflichtfrage]**

Anzahl Antworten: 215

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
übersetze Literatur.	159	73.95%
fertige interlinguale Untertitel an.	25	11.63%
übersetze Literatur und fertige interlinguale Untertitel an.	20	9.3%
Keine Option trifft zu.	11	5.12%

Geschlecht

Anzahl Antworten: 203

Antwort	Gewählt	Prozent-satz
divers	6	2.96%
männlich	40	19.7%
weiblich	157	77.34%
andere	0	0%

Alter

Anzahl Antworten: 202

Angegebenes Alter	Anzahl der Personen
0	1
25	1
26	2
28	2
29	2
30	3
31	5
32	5
33	1
34	4
35	10
36	4
37	3
38	4
39	2
40	3
41	3
42	7
43	3
44	2

45	4
46	4
47	3
48	3
49	5
50	7
51	5
52	2
53	4
54	7
55	5
56	4
57	8
58	5
59	7
60	6
61	3
62	5
63	5
64	6
65	5
66	1
67	1
68	3
69	2
70	4
71	3
72	2
74	4
75	1
76	2
77	2
78	1
79	3
80	1
81	1
83	1

Ausbildung

Anzahl Antworten: 203

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Studium der Translationswissenschaften	52	25.62%
Philologisches Studium	103	50.74%
kein Studium	8	3.94%
Andere	40	19.7%

"Andere" Text Antworten:

Staatlich geprüfte Dolmetscherin und Übersetzerin
 Islamwissenschaft
 Sinologie (alte mit viel klassischem Chinesische) und Kunstgeschichte, westliche und asiatische
 Studium Literaturübersetzen
 Aufbaustudium "Literarisches Übersetzen"
 Übersetzerprüfung der IHK (entspricht Bachelor)
 Studium "Literaturübersetzen" (Diplom)
 Studium Natur- und Sozialwissenschaften
 Wirtschaftswissenschaften

Diplomstudiengang Literaturübersetzen
 Diplomstudiengang Literaturübersetzen an der Heinrich-Heine-Uni Düsseldorf
 Studium Wirtschaft & Politik Ostasiens
 Philologisches Studium (Diplom, 1986-1991) + Übersetzerstudium (Fernlehrgang, AKAD) mit Staatl. Prüfung (2003+2006)
 Geschichte
 Studium der Literaturübersetzung
 Diplom-Übersetzen und M.A. Literarisches Übersetzen
 Master Literaturübersetzen
 Literaturübersetzen
 Studium Literaturübersetzen
 Andere
 Priv.-Doz. Dr.
 steuerrechtliches Studium
 Theaterwissenschaft, Fernstudium zur Übersetzerin
 Diplom-Literaturübersetzerin
 Studium des Literaturübersetzens (Universität Düsseldorf)
 Literaturübersetzen
 Fernstudium zur staatlich geprüften Übersetzerin
 Diplom Literaturübersetzen
 Studium Literaturübersetzen
 Studium Literaturübersetzen
 fachfremdes Studium
 Master in Public Policy, CIOL Diploma in Translation (UK)
 Germanistik, Master in Translation
 Mag. Biochemie :-)
 Kultur- und Sozialanthropologie
 Übersetzer- und Dolmetscherstudium + philologische Studien
 Andere
 Studium der Trawi (Schwerpunkt Literaturübersetzen) und der Kunstgeschichte
 Studium als Übersetzerin in Genf
 Germanistik und Romanistik

Als Literaturübersetzer*in/Untertitler*in arbeiten Sie ...

Anzahl Antworten: 203

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
hauptberuflich (80% der gesamten Arbeitszeit)	129	63.55%
nebenberuflich (25-80% der gesamten Arbeitszeit)	47	23.15%
manchmal (weniger als 25% der gesamten Arbeitszeit)	19	9.36%
seltener	8	3.94%

Verfassen Sie neben Übersetzungen/Untertiteln selbst auch literarische Texte?

Anzahl Antworten: 202

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Ja, ich verfasse literarische Texte, die meist auch publiziert werden.	24	11.88%
Ja, ich verfasse literarische Texte; diese werden meist nicht publiziert.	31	15.35%
Nein, ich verfasse keine literarischen Texte.	147	72.77%

In welchem Land haben Sie Ihren Wohnsitz?

Anzahl Antworten: 203

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Österreich	27	13.3%
Deutschland	158	77.83%
Schweiz	4	1.97%
Andere	14	6.9%

"Andere" Text Antworten:

Dänemark
Irland
USA
Frankreich
Israel
Kanada (Steuerwohnsitz) und Deutschland, etwa halb halb
Belgien
Frankreich
Spanien
USA
Spanien
Kroatien
Italien
Portugal

In welche/n Land/Ländern haben Ihre Auftraggeber*innen ihren Firmensitz?

Anzahl Antworten: 202

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Österreich	62	30.69%
Deutschland	182	90.1%
Schweiz	80	39.6%
Andere	62	30.69%

"Andere" Text Antworten:

Frankreich
Deutschland, Schweiz, aber Geldgeber sind auch sehr oft die Chinesen, weil in Deutschland einfach zu wenig gezahlt wird, Filme auch USA.
Italien
Norwegen
Frankreich
USA
Dänemark
Dänemark, Schweden, Rumänien
Großbritannien
Dänemark
England, USA, Frankreich, Belgien, Schweden, Dänemark
USA
USA
USA
Japan

USA
Großbritannien
Andere
Schweden
Russland, Ukraine
Andere
Norwegen, UK
Großbritannien, Frankreich
Spanien
Italien, Spanien, Frankreich
Frankreich, USA, Belgien
Vietnam, Spanien, Schweden
Frankreich
Frankreich
Belgien
Portugal
Italien
Niederlande, Belgien
Israel
Frankreich
England, Irland
Spanien, Frankreich, Belgien, außereuropäisch
England
Italien
Großbritannien
Für Untertitel: Agenturen mit Sitz in den USA / Singapur. Für Dialogbücher: Deutschland (Übersetzung wird auf meinen Wunsch meist gestellt, allerdings könnte ich die vielen Fehler ohne meine Übersetzungskenntnisse nicht finden ...)
UK
Spanien
Spanien, Holland
UK & USA
Spanien, Philippinen, Dänemark, USA
GB, Schweden, USA
Frankreich
Frankreich
Großbritannien, Spanien
Niederlande + Belgien
Serbien
Großbritannien
Frankreich
Polen
Ungarn, Frankreich, USA, Australien
Kroatien
Belarus
Italien
Portugal
europäisches und außereuropäisches Ausland
Polen, USA

Bitte geben Sie an, welche Bedeutung Deutsch in Ihrem Arbeitsalltag beim literarischen Übersetzen hat.

Anzahl Antworten: 176

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Ausgangssprache	12	6.82%
Zielsprache	157	89.2%
relativ ausgeglichen, manchmal die Ausgangs-, manchmal die Zielsprache	7	3.98%

Abgesehen von Deutsch, mit welcher/n anderen Sprache/n arbeiten Sie beim literarischen Übersetzen.

Anzahl Antworten: 170

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Arabisch	1	0.59%
Englisch	119	70%
Französisch	56	32.94%
Italienisch	29	17.06%
Japanisch	7	4.12%
Kroatisch	4	2.35%
Mandarin	2	1.18%
Polnisch	3	1.76%
Portugiesisch	8	4.71%
Rumänisch	0	0%
Russisch	10	5.88%
Serbisch	3	1.76%
Slowenisch	1	0.59%
Spanisch	24	14.12%
Tschechisch	2	1.18%
Türkisch	0	0%
Ungarisch	4	2.35%
Andere	37	21.76%

"Andere" Text Antworten:

Schwedisch, Dänisch, Norwegisch
Niederländisch
Rätoromanisch
Norwegisch, Schwedisch, Dänisch, Irisch
Dänisch
Norwegisch
Schwedisch, Dänisch
Griechisch
Niederländisch
Schwedisch
katalanisch
skandinavische Sprachen
Niederländisch
Isländisch
Schwedisch, Dänisch, Norwegisch, Niederländisch
Niederländisch
skandinavische Sprachen

Finnisch
 Skandinavische Sprachen
 Chinesisch
 Andere
 Norwegisch
 Niederländisch
 Niederländisch
 Schwedisch
 Niederländisch
 Niederländisch
 Niederländisch
 Schwedisch, Norwegisch
 Ich habe angenommen, dass Sie hier meine Ausgangssprachen meinen. Meine Zielsprache ist nur Deutsch
 Niederländisch
 Bosnisch u. Montenegrinisch
 Niederländisch
 Slowakisch
 Schwedisch
 Belarussisch
 Dänisch, Niederländisch, Norwegisch, Portugiesisch

Wie lange sind Sie bereits als Literaturübersetzer*in tätig?

Anzahl Antworten: 176

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
weniger als drei Jahre	15	8.52%
3 bis 10 Jahre	35	19.89%
11 bis 20 Jahre	44	25%
mehr als 20 Jahre	82	46.59%

THEMENSPEZIFISCHE FRAGEN

Legende die folgenden Auswertungsergebnisse

- 1...trifft gar nicht zu
- 2...trifft eher nicht zu
- 3...trifft eher zu
- 4...trifft vollkommen zu

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 168

	trifft gar nicht zu 1		2		3		trifft voll- kommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±

Als Übersetzer*in re-produziere ich den Ausgangstext, d.h. ich übertrage das, was im AT steht, mehr oder weniger eins-zu-eins in die Zielsprache.	28	16.87%	77	46.39%	47	28.31%	14	8.43%	2.28	0.84
Beim Übersetzen schaffe ich auf Basis des Ausgangstextes etwas Neues.	4	2.44%	21	12.8%	84	51.22%	55	33.54%	3.16	0.73
Beim Übersetzen übertrage ich u.a. vorhandenes Wissen auf neue Situationen und Kontexte. Ich schaffe somit neue (auch mentale) Verknüpfungen.	7	4.27%	39	23.78%	61	37.2%	57	34.76%	3.02	0.87
Oft muss ich beim Übersetzen von gewohnten Denkschemata abweichen und „origineller“ denken.	4	2.38%	14	8.33%	53	31.55%	97	57.74%	3.45	0.75
Meine Ideen im Zuge des Übersetzungsprozesses sind manchmal etwas verspielt, unkonventionell.	6	3.59%	40	23.95%	78	46.71%	43	25.75%	2.95	0.8
Die von mir angefertigten Übersetzungen sind meine eigenen Schöpfungen.	2	1.21%	8	4.85%	43	26.06%	112	67.88%	3.61	0.64
Beim Übersetzen bringe ich mich nicht ein.	126	76.36%	22	13.33%	11	6.67%	6	3.64%	1.38	0.77
Ich betrachte das Übersetzen nicht als Kunst.	110	66.67%	32	19.39%	19	11.52%	4	2.42%	1.5	0.79
Ich sehe das Übersetzen als Handwerk.	16	9.52%	49	29.17%	77	45.83%	26	15.48%	2.67	0.85

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 167

	trifft gar nicht zu				trifft vollkommen zu					
	1		2		3		4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Beim Übersetzen erkenne ich herausfordernde Stellen/Probleme im Ausgangstext.	0	0%	0	0%	22	13.17%	145	86.83%	3.87	0.34

Normalerweise schaffe ich es, anspruchsvollere Probleme/ Schwierigkeiten zu lösen.	0	0%	1	0.61%	49	29.7%	115	69.7%	3.69	0.48
Übersetzen bedeutet für mich auch Übersetzungsprobleme/ -schwierigkeiten angemessen (auf die Situation zugeschnitten) zu lösen.	0	0%	0	0%	10	5.99%	157	94.01%	3.94	0.24
Bei Übersetzungs-schwierigkeiten/Unübersetzbarkeit muss ich den Ausgangstext für die Übersetzung etwas anpassen und originell verändern, um eine angemessene Übersetzung zu finden.	19	11.45%	28	16.87%	37	22.29%	82	49.4%	3.1	1.05
Zum Lösen von Übersetzungsschwierigkeiten bedarf es Vorstellungskraft, Ideenreichtum und Fantasie.	0	0%	2	1.2%	19	11.45%	145	87.35%	3.86	0.38
Beim Übersetzen experimentiere ich oft herum, bevor ich eine passende Lösung finde.	0	0%	7	4.22%	48	28.92%	111	66.87%	3.63	0.56
Es kommt vor, dass mir Lösungen für Übersetzungsprobleme, die mich beschäftigen, plötzlich, spontan in den Sinn kommen.	0	0%	5	2.99%	41	24.55%	121	72.46%	3.69	0.52
Übersetzen bedeutet auch aus mehreren möglichen Lösungen, eine geeignete Lösung zu finden.	0	0%	4	2.42%	16	9.7%	145	87.88%	3.85	0.42

Was verbinden Sie mit Kreativität beim Übersetzen?

Anzahl Antworten: 114

Text Antworten:

in der Zielsprache den Stil des Autors / der Autorin trotzdem wiederfinden.

Umgangssprache/Dialekt/Soziolekt/Slang usw., Wortspiele, Redewendungen, sprachliche Bilder, Reime, Realia, Anspielungen, Witze, Namen etc. übersetzen, den Ton treffen

Spielen mit Sprache, Experimentieren, die Suche nach dem passenden Wort

Hauptsächlich mit dem Erzeugen des gleichen Gefühls im ZT, wie im AT.

Beispielsweise sieht ein "warmer Septembernachmittag" etwa in Spanien ganz anders aus, als z.B. in Finnland. Daher muss man entscheiden, ob eher das Klima wichtig ist (in dem Fall passt man den Monat an, der in Finnland eher zutrifft), oder der Monat selbst (beispielsweise, weil der Schulanfang eine Rolle spielt).

Stilistik, Metaphorik, Sprachgefühl

eigene Wortschöpfungen erfinden, Gedichte nachdichten, den Ton in der Zielsprache nachahmen

sich gut in der Ausgangssprache und v.a. in der Zielsprache auskennen. Die Zielsprache wirklich erschöpfend nutzen zu können.

Kreativ bin ich im Umgang mit der Zielsprache; das, was die Ausgangssprache mir vorgibt, lenkt und stimuliert diese Kreativität. Weil Sprachen verschieden funktionieren, ist 1:1 bei allem, was nicht wirklich schlicht formuliert ist, praktisch nicht möglich und sollte daher auch nicht das Ziel sein. Die Transformation, weg vom 1:1, ist das eigentliche Literaturübersetzen, deshalb finde ich auch nicht, dass ich das Original "passend" mache, sondern ich (er)finde etwas in der Zielsprache, das dem Original in der Substanz entspricht, aber notwendig zu eigenen (zielsprachenspezifischen und darin "meinen eigenen") Formulierungen findet.

Originalität in Fesseln, sich lösen vom Wortlaut, stattdessen über den anvisierten Sinn auf angemessene Lösungen kommen

Finden von Lösungen, wo es auf den ersten Blick keine gibt. Anverwandlung.

Nicht einfach den Sinn übersetzen, sondern die Leseerfahrung, die Leserinnen und Leser beim Originaltext (meiner Interpretation nach) machen, adäquat übertragen. Dies beinhaltet Rhythmus, Klang, Humor, rhetorische Figuren, Sprachbilder... Einen Text als Ganzes übersetzen, den Effekt des gesamten Werks im Auge behalten, nicht einfach Satz für Satz übersetzen. Entsprechungen für Sprachspielereien finden, die sich vom AT stark entfernen können.

sich von Original so lösen, dass Wirkungsäquivalenz erzielt wird - durch neue Formulierungen, andere Satzstrukturen, neue Wortschöpfungen, interessante Verbindungen

Stichwörter

Einfallsreichtum Ausprobieren Experimentieren Assoziieren aber Übersetzen ist, wie es so treffend heißt, auch "Tanzen in Fesseln"

Sich manchmal vom Ausgangstext etwas wegzubewegen, um letztlich den tieferen Sinn in der Zielsprache wiederzugeben. Der Grundtenor des Ausgangstextes muss im Endprodukt wieder durchscheinen, der Sprachfluss/Sprachwitz des Autors muss wiedergegeben werden.

neuen Rhythmus finden, neuen Ton, neuen Sprachwitz, neue Bilder

Kreativität bei Übersetzen ist der Auswahlprozess aus den Möglichkeiten der ZT, also auf syntaktischer, rhythmischer, klanglicher Ebene.

Die Lösung eines Problems dadurch, dass man den Hebel an einem ungewohnten Ort ansetzt; spielerischer Umgang mit Ideen/Inhalten; „von allein kommende“ Zieltexte (auch für Ausgangstexte, für die kein Auftrag vorliegt)

Eine gute Übersetzung erzielt beim Leser dieselbe Wirkung wie das Original, um das zu erreichen, muss man kreativ sein und nicht am Originaltext kleben.

Spielen und Experimentieren, mit dem Wortschatz, mit der Syntax, mit Klang und Rhythmus. Literatur hat musikalische und plastische Elemente.

Träumen, Musik, Bilder; Satzrhythmus, beständiger Versuch, die Möglichkeiten der eigenen (Ziel-)sprache voll auszuschöpfen, neue Wörter in der Zielsprache kreieren, freier Umgang mit dem Ausgangstext,

Transkreationen, Fusion, Weiterentwicklung des Textes

Auch im Deutschen mit verschiedenen Wörtern zu spielen. Die deutsche Sprache gut zu kennen. Sich Dialekten anzupassen.

Wortspiele, Assoziationsketten - aus einem gegebenen Wort etwas Neues spinnen, was mit dem Ursprungswort nur noch marginal zu tun hat

Kreativität beim Übersetzen heißt: den Ausgangstext in sich wirken zu lassen, zu verarbeiten, um dann mit Blick über den Tellerrand hinaus einen Zieltext zu kreieren, der dieselbe / eine gleichartige Wirkung auf die Leser hat.

Einen Stil in der Zielsprache finden, der dem Ausgangstext am nächsten kommt

Idiomatik, Wortspiele, Anspielungen, Bedeutungsebenen, Ton

Verständnis eines Textes und dessen Übertragung in einen anderen kulturellen Kontext und Erfahrungshorizont, Gestaltung, sprachliches Spiel, Herumgrübeln an Textproblemen, rhythmisches und stilistisches Gestalten bzw. Übersetzen, ich übersetze nicht nur Inhalte, sondern auch Ton, Sprachebene, Stil, Klang, Rhythmus einer anderen Sprache oder muss Äquivalente der Gestaltung in einer anderen finden.

Wortneuschöpfungen; Übersetzen von Wortspielen/Erfinden neuer Wortspiele; Stilistische Mittel im Ausgangstext erkennen und oft auf andere Art/an anderer Stelle in der Übersetzung replizieren oder durch andere ersetzen

Fantasie, Mut, Freiheit, unkonventionelles Denken

Die Auswahl aus einer Vielzahl möglicher Lösungen und Synonyme, die Schaffung von Rhythmus und Sprachmelodie, das Spielen mit Doppeldeutigkeit und Ironie, die adäquate Wiedergabe fester idiomatischer Wendungen

Die »Atmosphäre« des AT erspüren und möglichst verlustarm in die Zielsprache bringen. Jeder Figur ihre eigene Sprache in der Zielsprache geben.

Wortfindung

Kontrastive Unterschiede erkennen und "umschiffen" bzw. auflösen Entscheidungen für künstlerische/kunstvolle Texte treffen

Kreatives Arbeiten verlangt immer ein Einswerden mit dem "Material", im Fall des Übersetzens von Literatur also mit zumindest zwei Sprachen. Das gelingt nur durch einen kontinuierlichen Prozess der Selbstfremdmachung, wie Novalis das nannte.

Phantasie, Mut,

Wortgewandtheit, Um-die-Ecke-denken, Assoziationskraft, Bedeutungsnuancen, Wortspiele, Inspiration (Wortfelder abgrasen, Synonyme ausprobieren, Ideen und Rat von Kolleg*innen einholen; mitunter muss man etwas hinschreiben, was gar nicht im Original steht, um eine "passende" Übersetzungslösung zu finden)

Lösen vom Ausgangstext, wenn nötig

Umdenken in andere Syntax und Ausdrucksform

Eigenheiten der Autor:innen erkennen und übernehmen oder eben nicht

Passende Wortspiele, Vergleiche, Metaphern finden, wenn im Original welche benutzt werden, für die es in der Zielsprache wörtliche Entsprechung gibt.

Wortneuschöpfungen, Figurennamen eindeutschen.

Nach- und neuschaffen dessen, was jemand anders geschaffen hat

Fantasie, Gruendlichkeit, Experimentierfreude

fremde Worte in der eigenen Sprache finden Zeit (eine gute Lösung muss manchmal heranreifen) Gefühl für den Ausgangstext sowie die Zielsprache

Hineinversetzen in Kreativität des Autors bzw. Rezeptionshaltung des Originalpublikums; Finden von Möglichkeiten all das für deutschsprachiges Publikum zu übertragen; Erzeugen eines 100% original klingenden

Leseflusses, der gleichzeitig dem Stil, Duktus und dem Sprachempfinden des Originals gerecht wird

Metaphern, Wortspiele

Sprachspielerei, Ausprobieren

Finden alternativer Formulierungen in der Zielsprache.

brainstormen - allein und gemeinsam, knobeln, ruhen lassen, laut lesen, schauspielern, dichten, lachen, fühlen, um die Ecke denken

Rhythmus, Klang, Flow, geistige Klarheit, Präzision, Logik, aber auch Spielerisches

Einfühlungsvermögen, Ausdruckskraft, Fantasie

Wagemut; auch erst einmal abwegig denken; Ideenreichtum; sich von der Sprache leiten lassen

Strukturen der Ausgangssprache aufbrechen und im Deutschen ankommen

Aus einem Pool von Lösungsmöglichkeiten die literarisch sinnvollste auswählen

Einfühlung in das (unterschiedliche) literarische Personal, Erfassen der Stimmen

Z.B. unübersetzbare Wortspiele an anderer Stelle zu machen, wo sie möglich sind, um den Stil/die Stimmung des Originals zu erhalten.

Transkreation

Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeit neue Wortschöpfungen

Sprachspiele

Interdisziplinäres Denken

Ganzheitliches Übersetzen

Sprachkenntnis - kulturelle Kenntnis - Intuition - Originalität

Neuschöpfungen, Anpassungen

Kompensieren spezieller Wortspiele, Wortschöpfungen, ungewöhnlicher Satzbau,

Neuschöpfung, Möglichkeiten der Sprache(n) ausloten und ausreizen

Syntaktische Umgestaltung neue Metaphern / Alliterationen usw.

den richtigen Ton treffen, kreativer Umgang mit Dialekten / Soziolekten, Stimmen setzen Schlüssiges Argumentieren (im Sachbuch)

Einfühlungsvermögen, Sprachgefühl und großes sprachliches Repertoire, aus dem ich schöpfen und ggf. neu kreieren kann.

Zugang zu persönlichen Gefühlen haben und diese in Bilder sowie Worte auszudrücken

Einfallsreichtum, Spiel, Recherche, Nachdenken, Lesen, Erfahrung, Denksport, Ausprobieren, Experimente, Sprachspiele, Evokationskraft, Suggestion, Autosuggestion, Rhythmus, Musik, Träumen

Sprachreichtum, Bilder übertragen, Kulturtransfer, in einer anderen Sprach neu schreiben, Fantasie, Vorstellungsvermögen

Hm. Wortspiele beruhen zum Teil auf einem Prinzip kreativer Legasthenie: Ich verlese mich so, dass die Fehler Sinn erzeugen.

die äquivalente Wendung finden

Neue Bilder bei Metaphern; Lösungen finden, die die Ausgangskultur verständlich abbilden; bei meinen Aufträgen war bisher der Satzrhythmus immer wichtig, entsprechend die Wörter im ZT auswählen;

Mit kreativen Mitteln nach einer wirkungsäquivalenten Lösung suchen. Mit den Mitteln des Deutschen das ausdrücken, was der Ausgangstext mit den Mitteln seiner Sprache intendiert hat. Empathisches Nachempfinden.

Das Spiel mit der unterschiedlichen Musikalität von Ausgangs- und Zielsprache. Tempus ist nicht gleich Tempus. Humortransfer. Und immer wieder: Wirkungsäquivalenz auf allen Ebenen herstellen, zu zumindest versuchen.

In "meiner" Sprache etwas schaffen, was den Leser dort abholt, wo er zu Hause ist, und ihm neue Welten, Gedanken, Ansichten, Sichtweisen, Mentalitäten, Historie, Gefühle näherbringen. "Abholen" bedeutet, Unbekanntes verständlich machen. Kreativ ist es, für sprachliche Schönheit, Witz und Stil des AT "eigensprachliche" Äquivalente zu finden.

Wortspiele, Reime, Slang, Witze, aber eigentlich alles, was nötig ist, damit ein Text im Deutschen wirklich funktioniert

plötzliche Einfälle beim Gehen, Joggen, Schwimmen oder im Halbschlaf.

Sprachspiele, Satzbau, Klang

Etwas Neues schaffen; dem Ursprungstext möglichst gerecht werden; manchmal einen besseren / klareren Text erschaffen.

Übersetzen ist Kreativität. Wortspiele, Witze, Gedichte, alles muss man können. Ältere Sprache, neuere Sprache. Flexibel muss man sein.

- eine Stimme zu finden, die in der Zielsprache eine Sogwirkung entwickelt: durch sprachliche Kraft, die aus dem (in jeder Sprache verschiedenen) Rhythmus/Klang/Register kommt,
- durch evtl. unerwartete Wortkombinationen,
- durch den Versuch, Leser mit geeigneten sprachlichen Mitteln in einen "Film" hineinzuziehen, in dem er ästhetische und emotionale Erfahrungen machen kann

Neue sprachliche Lösungen finden, aus meinem Unbewussten/Unterbewusstsein schöpfen Experimentieren, Probieren, Basteln

Mut, sich vom Ausgangstext zu entfernen

die Möglichkeiten des Deutschen erweitern, spielerisch seine Lust am Experiment, geistige, sprachliche, stilistische Freiheit

Recherche, Pausieren, Spontaneität, Abgleich

- die Verbindung von Handwerk und Kunst
- das was die Schönheit unseres Berufs ausmacht
- anstrengende Arbeit, nicht länger als 5-6 Stunden pro Tag möglich

Vergleichbar damit, dass eine Schauspieler:in einem Text ihre Stimme, ihre Gestik und Mimik verleiht ... Jede Übersetzung ist eine individuelle Schöpfung, da jede Übersetzer:in etwas anderes für ihre Interpretation des Textes mitbringt

Klang und Rhythmus des Originaltextes in der Zielsprache nachzuempfinden, weil mit Klängen und Rhythmen in jeder Sprache etwas anderes verbunden ist.

Die (deutsche) Sprache ist das Werkzeug, das für Routineaufgaben, aber auch für besonderes genutzt werden kann und muss.

Spiel, Textscrabble, Herausforderungen, Begrenztheit als Ansporn

Idiomatische Lösungen in der Zielsprache zu finden, die möglichst viel vom Stil und der Aussage des Originals transportieren

Lösungen für humoristische Stellen müssen häufig vollkommen vom Original abweichen, damit sie im Deutschen funktionieren.

Rhythmus in der Zielsprache ist sehr wichtig und braucht freie Übersetzungslösungen.

Wortspiele, Redewendungen, Witze, das größere Bild erfassen, zwischen den Zeilen lesen

sich in die Texte, die Charaktere hineinversetzen und davon ausgehend ganz neu denken,

sich vom AT lösen, um den Kern besser wiedergeben zu können Neues schaffen

Wortspiel, Ton finden, Neues schaffen

Überraschende Brückenschläge

Eine Text zu schaffen, der sich im besten Fall nicht wie eine Übersetzung liest.

Überarbeiten, umstellen, ausprobieren, bis ein Ergebnis da ist, mit dem ich zufrieden bin.

Um die Ecke denken

Idiomatik vs. Originalität

Funktionieren die Lösungen bei den Leser*innen? Was macht das Original und wie?

Probleme lösen, sich in die Rolle des Lesers einzudenken

Übersetzen ist Texten. Texten ist kreativ.

Wortwitz, Wissen um kulturelle Unterschiede, Respekt

Die Äquivalenz zum AT zu schaffen, also die Kreativität des Originals durch die eigene sprachliche Kreativität möglichst zu wahren.

Spielen mit Sprache, fruchtbarer Austausch zwischen mir und meinem Arbeitspartner/Übersetzerkollegen, Klang der Übersetzung (laut vorlesen), Situationen "nachspielen", visuelle Vorstellungskraft, sich einleben in Menschen und Situationen, vergessene Sprache nicht verloren gehen lassen sondern beleben, usw usw

Wortfindungsreichtum;

Loslösung vom oft mit Adjektiven etc. überfrachteten Original

Kürzungen und Straffungen

Finden von neuen, originellen Wörtern

Flexibilität, Originalität, gute Einfälle, Verkürzungen, Verlängerungen, Erklärungen

kreative/r Autor/in fordert kreative Lösungen

Mut zum treffenderen Ausdruck im Oberdeutschen

Wortspiele, Redewendungen, Lautmalerei, blitzartige Eingebungen, spontane Lösungen für komplexe Probleme

Freiheit, Spaß, Originalität, Überraschung Herausforderung

Laut denken, Sätze umdrehen, mit Sprache spielen, Wissen verknüpfen

die deutsche Sprache so nutzen, dass die Übersetzung beim Lesen möglichst dieselbe Wirkung hat wie der Originaltext

Wortspiele, Stilmittel, rhetorische Mittel in die Übersetzung "rüberretten" oder aber etwas Adäquates nehmen

Hohe (Eigen-)Verantwortlichkeit, ein gewisses Maß an Phantasie

(Ich verstehe die Frage nicht.)

Sprachliche Flexibilität; Sicherheit im Ausdruck; Kreativität; Lust am Formulieren; Mobilisieren sämtlicher sprachlicher Kompetenzen...

Wortschöpfung, Satzbau, Verlagern von Anspielungen/Wortspielen

das Schaffen eines literarischen Textes (ich übersetze nur Literatur)

Spiel mit Sprache, Eintauchen in Texte, Texte analysieren

Wortspiele

Umgangssprache, Dialekte, Verse, Sprüche

Sprachgefühl, Wortreichtum, Um-die-Ecke-Denken

Selbstbewusstsein, Kultur, Sinn für Musik des Textes, Sinn fürs Schreiben

Allgemeines literarisches Wissen

Sprachsensibilität und Kunst

Empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ?

Anzahl Antworten: 168

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Ja, immer.	140	83.33%
Nein, nie.	2	1.19%
Manchmal bzw. in bestimmten Situationen.	26	15.48%

In welchen Situationen empfinden Sie die Übersetzungstätigkeit als kreativ?

Anzahl Antworten: 21

Text Antworten:

Beim Übertragen von Wortspielen oder Redewendungen, kulturelle Unterschiede

bei der Arbeit mit der poetischen Funktion der Sprache, sowie mit Mehrdeutigkeiten, Neologismen, Musikalität/Rhythmus

Bei mehrschichtigen Texten, bei intensiven Bildern/Metaphern

Übersetzung von Wortspielen oder vom Autor eigens erdachten Konzepten wie z.B. Magiesystemen in einem Fantasyroman, bei der Anpassung von Konzepten anderer Kulturen an meine eigene Kultur.

Übersetzen von Namen in Märchen

s.o.

bei sprechenden Namen, Wortspielen, Witzen, Metaphern, Alliterationen und Lautmalerei, Umgangssprache und Soziolekten

Immer dann, wenn es sich auch beim Original um einen kreativen Text mit kreativer Sprache, Sprachbildern, Metaphern handelt - und nicht um einfach runterübersetzbare Unterhaltungsliteratur.

Figuren- und Ortsnamen, Wortspielen, Behebung von Logikfehlern o.Ä. im Original

bei Lyrik generell,

bei allen rhythmischen, klangvollen Texten, Beschreibungen, v.a. Natur, die visuell aus dem Ausgangstext entstehen und dann in Worten der Zielsprache ausgedrückt werden

bei Wortspielen, beim syntaktischen Umgang mit Partizipien, bei der syntaktischen Wortstellung

bei der Auflösung im Dt. ungewohnter syntaktischer Strukturen

Bei der Übersetzung von Metaphern, Sprachspielen, beim Übertragen sprachlicher Vorlieben "meiner" Autor*innen, beim Übertragen beabsichtigter Vieldeutigkeiten

beim Reproduzieren von Witzen, Humor, Namen, Sprachspielen, aber auch beim Finden des passenden Tonfalls für Figuren und Dialoge

Bei gehobener Literatur (nicht bei Urkunden)

Wenn der Text sich dafür eignet - ich übersetze auch viel Wissenschaft ...

Übersetzung von Wortspielen, Umgangssprache, generell verschiedenen Registern

Wortspiele, Namen, wenn kein zielsprachliches Äquivalent zu einem Begriff/Konzept existiert

in der Gesamtheit der Übersetzungsaufgabe, in der Art und Weise wie Sätze ineinander übergehen, in der Wortwahl, im Übersetzen des "Tons", der "Atmosphäre" oder des "Stils" der Autor*in.

Wenn Texte von der sprachlichen Norm abweichen, sehr innovativ sind, zum Beispiel Reime mitten im Roman

Wortspielen, Kinderbüchern, Reimen

In welchem Maß treffen folgende Eigenschaften auf Sie persönlich beim Übersetzen zu?

Anzahl Antworten: 162

	trifft gar nicht zu 1		2		3		trifft vollkommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Ich bin perfektionistisch.	2	1.24%	17	10.56%	77	47.83%	65	40.37%	3.27	0.7
Ich bin kreativ.	0	0%	4	2.47%	76	46.91%	82	50.62%	3.48	0.55
Ich bin gedanklich flexibel.	1	0.62%	6	3.7%	74	45.68%	81	50%	3.45	0.6
Ich bin originell.	1	0.62%	25	15.53%	87	54.04%	48	29.81%	3.13	0.68
Ich bin bereit, kleine Risiken einzugehen.	2	1.25%	15	9.38%	74	46.25%	69	43.13%	3.31	0.69
Ich habe eine leb- hafte Fantasie.	3	1.86%	37	22.98%	55	34.16%	66	40.99%	3.14	0.83
Ich habe gute Ideen.	1	0.62%	7	4.32%	85	52.47%	69	42.59%	3.37	0.6
Ich habe keine Vorstellungsgabe.	144	88.89%	13	8.02%	4	2.47%	1	0.62%	1.15	0.46
Ich bin ein offener Mensch.	1	0.62%	13	8.07%	66	40.99%	81	50.31%	3.41	0.66
Ich mache gerne neue Erfahrungen.	1	0.62%	15	9.26%	65	40.12%	81	50%	3.4	0.68

Ich bin extrovertiert.	42	26.09%	65	40.37%	39	24.22%	15	9.32%	2.17	0.92
------------------------	----	--------	----	--------	----	--------	----	-------	------	------

Als Übersetzer*in empfinde ich mich beim literarischen Übersetzen als...

Anzahl Antworten: 161

	trifft gar nicht zu 1		2		3		trifft vollkommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Reproduzent*in	38	24.05%	60	37.97%	48	30.38%	12	7.59%	2.22	0.9
Neuvertexter*in	16	10.06%	37	23.27%	72	45.28%	34	21.38%	2.78	0.89
Künstler*in	12	7.55%	31	19.5%	63	39.62%	53	33.33%	2.99	0.91
Kreative Persön- lichkeit	0	0%	11	6.92%	57	35.85%	91	57.23%	3.5	0.62
Schöpfer*in	5	3.16%	36	22.78%	51	32.28%	66	41.77%	3.13	0.87
Transkulturelle Handwerker*in	9	5.63%	25	15.63%	69	43.13%	57	35.63%	3.09	0.85
Sprachrohr	23	14.38%	32	20%	60	37.5%	45	28.13%	2.79	1.01

Anderes

Anzahl Antworten: 32

Text Antworten:

authentisch bleiben und den Schriftsteller so sprechen lassen, voll und ganz, wie er geschrieben hätte, wenn er Deutsch benutzt hätte. der Schriftsteller soll immer im Vordergrund stehen, ich nicht.

Manche der angebotenen Bezeichnungen (auch in der vorigen Abteilung) sind so, als unausgeführte Begriffe, nicht oder nur sehr annähernd brauchbar. Deshalb habe ich zwei gar nicht angekreuzt.

Autorin eines eigenen Textes, der natürlich stark vom AT bestimmt ist, den aber trotzdem kein einziger Mensch so übersetzen würde wie ich.

Interpreten im Sinne der Musik, also wie z.B. eine Klavierspielerin auf der Tastatur der Sprache; außerdem als Kulturmittlerin

kreative Dienstleisterin

Kritikerin, Fan, Erstleser

Deutsche Stimme von ...

Interpret (entsprechend der Musik)

Als eine Mischung von allem Genannten.

Auch Reproduktion ist Re:produktion, also Produktion. Auch Handwerk kann künstlerisch sein. Das Handwerk ist die praktische Basis für die Vermittlung des Gedankens. Sprachliches und kulturelles und künstlerisches Weltwissen ist die geistige Basis für die Vermittlung des Gedankens oder Textes oder Wortes in eine andere Sprache. Unser Hirn ist ein netzwerkartiges Gespinnst von Wörtern in zahlreichen Sprachen, aus denen wir auswählen. Sprache ist Schöpfung.

Handwerkerin mit künstlerischem Profil

Partner des Autors

Mon coeur est un luth suspendu...

Urheberin; Autorin eines neuen, deutschen Textes (das Ausmaß hängt stark vom Text ab, logisch, bei Kinderbüchern mit sprechenden Figuren, die ich neu "erfinde" ist es stärker ausgeprägt als bei anderen, aber kreative Lösungen sind so gut wie immer gefragt);

Spannend dabei ist: Es geht für mich hier nie um "entweder - oder"- zwar reproduziere ich, aber immer im Sinne der Autor*innen. Wir sind ihr Sprachrohr und schaffen doch gleichzeitig etwas Eigenes, mit zum Teil völlig anderen Mitteln. Literaturübersetzen ist für mich Handwerk UND Kunst, eins geht nicht ohne das andere.

Pflege der deutschen Sprache, Nutzung ihrer Möglichkeiten

Autor (in dem Sinn, dass viele Arten von Autoren gibt, vom Drehbuchautor über den Dichter bis zum Journalisten)

Brückenbauer

Medium.

zumindest in meinem Bereich auch noch: Fehlerausbüglerin, Logikkontrolleurin, Stilblüteneliminiererin

Urheberin eines eigenen literarischen Werks.

im Dialog mit dem Ausgangstext zunächst genaueste Leserin und Hinhorcherin, danach körperlich/ge-danklich/emotional/sinnlich nach einem suggestiven Ausdruck Suchende, dann möglichst entspannt Schreibende

Dienstleisterin für Verlage

Vermittlerin zwischen Sprachen und Kulturen
Urheberin

Die deutsche Stimme der Autorin, des Autors und ihr/ihm und dem Text deshalb auch verpflichtet

Vermittler*in

Sprachpfleger*in

Sprachspieler*in

Wortklauber*in

Teil des Literaturbetriebs

Kulturvermittler*in

Darüber mache ich mir nie Gedanken, ich habe allerdings auch nie Lyrik o.Ä. übersetzt. Außerdem bin ich in dem Zusammenhang extrAvertiert und nicht intrOvertiert.

Ich erschaffe beim Übersetzen einen neuen Text, allerdings auf der Basis eines existierenden. Das ist ein anderer sprachlicher Vorgang, als wenn ich selbst ein leeres Blatt beschreibe und ohne eine Vorlage selbst einen Text erschaffe. Es ist ein kunstvoller Vorgang, aber die Verantwortung für das entstandene "Kunstwerk" ist limitiert: als Autorin bin ich voll verantwortlich, die Kritik trifft mich direkt als Autorin; als Übersetzerin kann ich mich von einer negativen Kritik leichter distanzieren, weil ich für den Inhalt nicht verantwortlich bin.

Vermittlerin

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 162

	nicht zu 1		2		3		trifft vollkommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Literarisches Übersetzen ist für mich eine rein mechanische Tätigkeit.	150	93.17%	11	6.83%	0	0%	0	0%	1.07	0.25
Wenn ich übersetze, muss ich oft um die Ecke denken, um neue Perspektiven einzunehmen.	1	0.62%	14	8.7%	55	34.16%	91	56.52%	3.47	0.68
Übersetzen bedeutet originell zu sein.	3	1.85%	28	17.28%	60	37.04%	71	43.83%	3.23	0.8
Übersetzen bedeutet für mich auch Neues zu schaffen.	0	0%	11	6.83%	59	36.65%	91	56.52%	3.5	0.62
Übersetzen ist, meiner Meinung nach, eine Kunst.	1	0.63%	11	6.88%	46	28.75%	102	63.75%	3.56	0.65
Beim Übersetzen braucht man Ideen, aus denen man dann die adäquateste wählt.	1	0.62%	4	2.48%	35	21.74%	121	75.16%	3.71	0.54
Es ist mir wichtig, dass bei Übersetzungen auch mein Name angeführt wird.	2	1.23%	6	3.7%	13	8.02%	141	87.04%	3.81	0.55
Ich sehe mich als Koautor*in des Gesamt-kunstwerks.	10	6.17%	28	17.28%	38	23.46%	86	53.09%	3.23	0.95

Sie sind nun fast am Ende der Umfrage angelangt. Haben Sie noch Anmerkungen? Wie sehen Sie sich als Literaturübersetzer*in?

Anzahl Antworten: 21

Text Antworten:

Das Wort "adäquat" gefällt mir in einigen Fragen nicht - es geht nicht darum, dass die Ü adäquat ist, sondern es geht um einen Stil.

Die Besonderheit der Autor*innen soll in ihrer Spezifität erhalten bleiben - dabei ist es eine Gradwanderung zwischen Authentizität und "Neuschöpfung".

Es geht darum, dass man erkennt, wann man kreativ sein muss und wann nicht. Nicht jeder Text verlangt Kreativität.

Je nachdem was die Besonderheit des Stils ist (Syntax ist natürlich nicht das gleiche wie Wortspiele z.B. - oder kulturelle Referenzen) sind andere Fähigkeiten bzw. Freiheiten beim Schöpfen gefragt. Also sind viele Fragen nicht leicht zu beantworten, ob man jetzt einen Jelinek Text hat oder Mayröcker.

Durch meine Übersetzung öffne ich die Türen in die Welt der Literatur anderer Kulturen.

Ich bin Autor des übersetzten Werks, aber der eigentliche Autor ist der Autor des Originals, dass ich ins Deutsche bringe.

Ich finde sehr wichtig, dass der Autor mit dem Übersetzer kommuniziert. Es ist immer sehr hilfreich und für mich enorm wichtig, seinen Autor gut zu kennen, soweit er noch am Leben ist.

Literaturübersetzen ist ein Feld, auf dem es, wenn wir darüber nachdenken, oft zu Schein-Paradoxa kommt, Schein-Widersprüchen, Schein-Gegensätzen, die beide gelten. Ich sehe das lieber als Dialektik. Es dreht sich alles um die alte, eigentlich zu ungenau definierte Schiene von "treu vs. frei". Wenn geklärt ist (wäre), welchen Aspekten eines literarischen Textes einer anderen Sprache wir "treu" zu sein haben (ich habe das hier provisorisch als "Substanz" bezeichnet) und welchen nicht, lässt sich diese Kategorie vielleicht wieder nutzen. Bis dahin ist mein Credo: durch die notwendige Freiheit (Loslösung vom 1:1) "treu werden". Wir arbeiten im Dienst des Originaltextes, nicht mit dem Ziel der kreativen Selbstverwirklichung -- im Ergebnis aber handelt es sich AUCH um kreative Selbstverwirklichung, nur eben einer sehr spezifischen Form. Eine Kunst, die wie jede gut ausgeübte Kunst nicht ohne sehr viel Handwerk auskommt und natürlich unsere guten Ideen und unsere kreative Flexibilität braucht, ohne diese sind wir eben nur mittelmäßige Künstler:innen (aber immer noch Künstler:innen).

Was hier gar nicht zur Sprache kam, ist der finanzielle Aspekt. Kreativ unter finanziellem und unter Zeitdruck. Schlechte Bezahlung, großes Engagement.

Wie oben gesagt - wie eine Pianistin oder eine Schauspieler:in: Das Werk ist vorhanden, nur nicht in meiner Sprache. Und so bringe ich es so in meine Welt, wie die Autor:in, der Autor es in ihrer Welt geschaffen haben. Allerdings muss ich das Original nicht brechen und radikal neu bilden, wie es manche Theorien verlangen. Und bei aller Kunst ist natürlich Handwerk wichtig - auch ein Lang Lang muss jeden Tag mehrere Stunden üben.

Eigentlich mehr als jemand, der auch übersetzt, denn als jemand, der Übersetzer*in ist.

Ich konstatiere zufrieden, dass im Lauf der letzten Jahrzehnte Image und Selbstbild der Übersetzenden sich doch sehr gebessert haben, nichtsdestotrotz zucke ich immer davor zurück, mich mit der Berufsbezeichnung als Nomen zu identifizieren ...

Ich bin letztlich dem Autor/der Autor:in gegenüber verpflichtet, deren Werk angemessen in die Zielsprache zu übertragen. Dies bedeutet jedoch auch, dass es Stellen im Text gibt, bei denen sich der Zieltext vom Ursprungstext entfernt, bzw. entfernen muss, um letztlich aber das Gesamtwerk nach dem Vorbild des Ausgangstextes übertragen zu können.

Anmerkung zur Umfrage: Es fehlte mir oft eine „mittlere“ oder „nicht zutreffend“ Option.

Anmerkung zum Selbstbild: Da Literatur- bzw. Gedichtübersetzung finanziell bedingt einen relativ kleinen Teil meiner übersetzerischen Tätigkeit ausmacht, ist mein Selbstbild nicht von der Selbstkonzeption als „Literaturübersetzer*in“ geprägt. Vielmehr sehe ich Literatur- und Fachübersetzung als eine Tätigkeit, bei der die Unterschiede weniger von dem „Genre“ als von dem Text selbst abhängen. So vielfältig sind Literatur und Fachtexte, dass der einzelne Text das Handwerkszeug vorgibt, nicht die Gattung. Zentrale Aufgabe und

Alleinstellungsmerkmal der menschlichen Übersetzenden ist, dass wir wissen, welches Handwerkszeug wir wann warum anwenden. Die spielerischen und lautmalerischen Effekte, die ich dabei einsetze, kommen dabei eben auch fachlichem, und Exaktheit, Fachwissen und Recherchekompetenz eben auch literarischem Output zugute. Um gut gemacht zu sein, müssen Fachtexte auch als Literatur gelesen werden können – dass das im Alltag wenige tun, hat mit dem Text an sich nichts zu tun (viele lesen sicher Literatur auch nur kurssorisch). Alle obigen Antworten treffen also gleich auf meine „nicht-literarische“ Arbeit zu.

Nicht als Künstlerin, definitiv nicht. Eher als Kunsthandwerkerin.

Ich sehe das ÜS als Kunsthandwerk: eine Mischung aus verlässlichem (und erlernbaren) Handwerk und (intuitiver) Kreativität.

Literaturübersetzen ist genau die Tätigkeit, die meinen Fähigkeiten am besten entspricht. Ich bin froh, dass ich mein Geld mit einem Beruf verdienen kann, den ich liebe. Wenn es mir gelingt, kreative Lösungen zu finden, gute Texte zu erzeugen, macht mich das sehr glücklich. Dafür nehme ich in Kauf, dass unsere Arbeit immer noch ganz

mies bezahlt ist, und arbeite gemeinsam mit meinen Kolleg*innen an einer Verbesserung unserer Einkommenssituation sowie der Professionalisierung unseres Berufsstandes.

Leider zu unterbezahlt und ungesehen. :(

Als der Mensch, ohne den das Buch gar nicht erst im Regal stehen würde. Und auch als die (noch) unsichtbarste Person im Prozess

Ich sehe mich als Literaturübersetzer und nicht als Literaturübersetzer*in

Wie eine Dampflok, in die ein Leben lang Wörter, Beobachtungen, Lektüren, Gespräche, kulturelle Wahrnehmung, Missverständnisse, Doppeldeutigkeiten, Redewendungen, Weisheiten und Dummheiten, Laute, Töne, Rhythmen, Dialekte und Slangs hineingeschippert werden, aus denen sie dann in wolkigen, rußigen Partikeln hervorgebrachte Wortschwallen ausstößt, damit unter Anlaufschwierigkeiten und mühsamen Ruckelbewegungen schließlich eine Fahrt über Grenzen hinweg in neue Gefilde in Gang kommt.

Die Umfrage ist seltsam, weil sie automatisch umspringt und man an einigen Stellen nicht zurück kann. Ich untertitel auch. Literatur übersetze ich bisher nur aus dem Russischen (v. a. von Exilanten

Als Künstler, Philosoph und Science-fiction-Autor natürlich ;-)

Denn: Kunst ist die Bedingung der Möglichkeit von Unmöglichem, mithin ist Übersetzen von Literatur die Kunst der (im philosophischen Sinne unmöglichen) Wiederholung.

Natürlich stütze ich mich auf einen Ausgangstext, den der*die Autor*in verfasst hat, d.h. ich empfinde mich nicht als "Sprachrohr", denn die Textbotschaft stammt nicht von mir. Dennoch ist literarisches Übersetzen ein wirklich künstlerisch und kreativ anspruchsvoller Beruf. Das merkt man, wenn man länger in dem Beruf arbeitet, immer mehr. Es gibt Passagen, da kann es mitunter die passendste Lösung sein, ein englisches Wort mit einem anderen englischen Wort zu "übersetzen", weil es im DE idiomatisch ist (z.B. "sexy" mit "hot" übersetzen oder "attitude" mit "Mindset" o.ä.) Manchmal muss man, um eine adäquate Lösung zu finden, etwas hinschreiben, was im Original gar nicht dasteht, das erfordert ein kreatives, assoziatives Um-die-Ecke-Denken, z.B. sprach ein Vater auf seinen Pflegesohn in meinem niederl. Buch mit einer "geitenwollensockenstem" ein, also wörtlich einer "Ziegenwollensockenstimme", in meiner Ü. stand da "Sozialpädagogengelaber", weil genau das gemeint war. Jemand, der wohlmeinend, aber nervend, auf einen einzureden versucht. Diese gedankliche Transferleistung kann keine Maschine leisten.

Literaturübersetzen ist ein sehr spezifisches Talent. Ich glaube, dass man es nicht wirklich "lernen" kann. Neben Kreativität gehört vor allem Einfühlungsvermögen dazu, für den Ton, die Figuren, die Stilebene. Wir brauchen viel Welt- und Sprachwissen.

Und wir werden permanent unterschätzt und zu schlecht bezahlt. Die KI wird es vermutlich nicht besser machen.

Persönlich würde ich mich nicht mit den Autor*innen auf eine Stufe stellen wollen, denn die Idee, die Geschichte, Haltung und Ton des Textes - das geht natürlich alles auf sie zurück. Trotzdem ist die übersetzte Version davon eine Neuschöpfung, eine Nachbildung aus völlig anderem Wortmaterial, insofern also Kunst. Und sie kann - wie wahrscheinlich jede Kunstform - nur ausgeübt werden, wenn ihr eine wahre Leidenschaft zugrundeliegt. Niemand, der nicht für unseren Beruf brennt, wird sich freiwillig stundenlang mit einem Absatz oder gar Satz beschäftigen. Vor allem nicht, wenn man sich die Bezahlung dafür anschaut. Das

ist leider auch der Hauptgrund, warum es wichtig ist, unsere Namen zu nennen: Es geht nicht um Hybris - wir brauchen aber die Anerkennung, damit man unsere Arbeit nicht als selbstverständlich oder austauschbar wahrnimmt. Denn das, was nicht als wertvoll erachtet wird, wird auch nicht bezahlt. Und es gibt zu viele, die an der Armutsgrenze leben oder den Job aufgeben müssen, weil sie schlicht nicht davon leben können. Das muss man bei aller Freude, die dieser Beruf mit sich bringt, leider immer wieder betonen. Abgesehen davon erlebe ich uns LÜs größtenteils als idealistisch, vielseitig interessiert, empathisch, diskussionsfreudig, hilfsbereit und begeisterungsfähig.

Bitte geben Sie an, welche Bedeutung Deutsch in Ihrem Arbeitsalltag beim Untertiteln hat.

Anzahl Antworten: 45

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Ausgangssprache	6	13.33%
Zielsprache	36	80%
relativ ausgeglichen, manchmal die Ausgangs-, manchmal die Zielsprache	3	6.67%

Abgesehen von Deutsch, mit welcher/n anderen Sprache/n arbeiten Sie beim Untertiteln?

Anzahl Antworten: 42

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Arabisch	0	0%
Englisch	37	88.1%
Französisch	19	45.24%
Italienisch	5	11.9%
Japanisch	5	11.9%
Kroatisch	0	0%
Mandarin	2	4.76%
Polnisch	0	0%
Portugiesisch	1	2.38%
Rumänisch	0	0%
Russisch	0	0%
Serbisch	0	0%
Slowenisch	0	0%
Spanisch	12	28.57%
Tschechisch	1	2.38%
Türkisch	1	2.38%
Ungarisch	1	2.38%
Andere	5	11.9%

"Andere" Text Antworten:

und chinesische Dialekte
Schwedisch
Schweizerdeutsch, Niederländisch
Hindi/Urdu
Hindi

Wie lange sind Sie bereits als Untertitler*in tätig?

Anzahl Antworten: 44

Antwort	Gewählt	Prozent-satz
weniger als drei Jahre	7	15.91%
3 bis 10 Jahre	22	50%
11 bis 20 Jahre	10	22.73%
mehr als 20 Jahre	5	11.36%

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 40

	gar nicht zu 1		2		3		trifft vollkommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Als Untertitler*in re-produziere ich den Ausgangstext, d.h. ich übertrage das, was im AT steht, mehr oder weniger eins-zu-eins in die Zielsprache.	9	22.5%	13	32.5%	14	35%	4	10%	2.33	0.93
Beim Übersetzen von Untertiteln schaffe ich auf Basis des Ausgangstextes etwas Neues.	1	2.5%	15	37.5%	16	40%	8	20%	2.78	0.79
Beim Übersetzen von Untertiteln übertrage ich u.a. vorhandenes Wissen auf neue Situationen und Kontexte. Ich schaffe somit neue (auch mentale) Verknüpfungen.	2	5.13%	4	10.26%	19	48.72%	14	35.9%	3.15	0.8
Oft muss ich beim Untertiteln von gewohnten Denkschemata abweichen und „origineller“ denken.	0	0%	4	10%	10	25%	26	65%	3.55	0.67
Meine Ideen im Zuge des Untertitelungsprozesses sind manchmal etwas verspielt, unkonventionell.	2	5%	8	20%	18	45%	12	30%	3	0.84
Die von mir angefertigten Untertitel sind meine eigenen Schöpfungen.	0	0%	4	10%	13	32.5%	23	57.5%	3.48	0.67
Beim Untertiteln bringe ich mich nicht ein.	31	79.49%	4	10.26%	4	10.26%	0	0%	1.31	0.65

Ich betrachte das Untertiteln nicht als Kunst.	22	55%	13	32.5%	3	7.5%	2	5%	1.63	0.83
Ich sehe das Untertiteln als Handwerk.	1	2.5%	5	12.5%	22	55%	12	30%	3.13	0.71

Inwiefern stimmen Sie den Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 40

	trifft gar nicht zu 1		2		3		Trifft vollkommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Beim Untertitel erkenne ich herausfordernde Stellen/Probleme im Ausgangstext.	0	0%	1	2.5%	6	15%	33	82.5%	3.8	0.46
Normalerweise schaffe ich es, anspruchsvollere Probleme/Schwierigkeiten zu lösen.	0	0%	0	0%	11	27.5%	29	72.5%	3.73	0.45
Untertiteln bedeutet für mich auch Übersetzungsprobleme/-schwierigkeiten angemessen (auf die Situation zugeschnitten) zu lösen.	0	0%	1	2.5%	5	12.5%	34	85%	3.83	0.44
Bei Untertitelungs-schwierigkeiten/ Unübersetzbarkeit muss ich den Ausgangstext für die Übersetzung etwas anpassen und originell verändern, um eine angemessene Lösung zu finden.	0	0%	3	7.5%	14	35%	23	57.5%	3.5	0.63
Zum Lösen von Schwierigkeiten im Zuge des Untertitelungsprozesses bedarf es Vorstellungskraft, Ideenreichtum und Fantasie.	0	0%	2	5%	6	15%	32	80%	3.75	0.54

Beim Untertiteln experimentiere ich oft herum, bevor ich eine passende Lösung finde.	1	2.5%	2	5%	12	30%	25	62.5%	3.53	0.71
Es kommt vor, dass mir Lösungen für Probleme, die mich im Zuge des Untertitlungsprozesses beschäftigen, plötzlich, spontan in den Sinn kommen.	0	0%	1	2.5%	13	32.5%	26	65%	3.63	0.53
Untertiteln bedeutet auch aus mehreren möglichen Lösungen, eine geeignete Lösung zu finden.	0	0%	2	5%	4	10%	34	85%	3.8	0.51

Was verbinden Sie mit Kreativität beim Erstellen von Untertiteln?

Anzahl Antworten: 29

Text Antworten:

Ideen zum Kürzen und auf den Punkt bringen.

begrenzter Raum erfordert häufig geschickte sprachliche Mittel, Umformulierungen oder Verkürzungen, kreative Freiheit

viel sagen mit wenig Worten, Wortspiele, Humor, Einfühlungsvermögen

Sprachspiele, Textlänge anpassen und dementsprechend neu formulieren, Kulturspezifika

Oft ist Kreativität aufgrund des begrenzten Platzes aktuell. Meist müssen Untertitel gekürzt werden, ohne, dass die Bedeutung verloren geht.

das Kürzen und Neuerfinden, weil man ja kürzen muss, ist anspruchsvoll. Das Mündliche bewahren, das zwischen den Zeilen gesprochene zum Ausdruck bringen. Das nicht im Skript vorhandene dazuübersetzen.

* Aussage und Intention der Figur/des Sprechers ermitteln und losgelöst vom Ausgangstext eine passende Übersetzung finden

* Zusammenspiel von Bild und Text einbeziehen

* Passende Formulierung finden auch bei genauer Einhaltung der UT-Vorgaben (max. Zeilenlänge, max. CPS, Szenenwechsel, Kunden-Styleguide etc.)

man muss halt immer ganz genau die Sekunden und Bruchteile von Sekunden einhalten, damit die Mundbewegungen synchron sind - ich untertitele für ARTE, bzw. eigtl. ist das ja kein Untertiteln, sondern eher Voice-Over, damit bin ich jetzt vermutlich aus der Umfrage draußen, sorry, hätte früher so weit denken sollen.

Kreative Pause, Ortswechsel, andere Tätigkeiten, "um die Ecke" denken, Bedeutungen statt Wörter übersetzen

Einfallsreichtum, Um-die-Ecke-denken, Kürzen

Jugendsprache, ungewöhnliche Ausdrücke, Dialekte, Humor

Synonyme, kurze Wörter, Satzbau

Kreatives Kürzen / Umstellen des Satzes

Untertitelung stellt besondere Herausforderungen an Übersetzer:innen, weil ein mündlicher Sprachfluss in einen Text umgewandelt werden muss. Hierbei ist die Textlänge von der Zeitdauer der gesprochenen Sprache bestimmt und muss sich dieser anpassen. Es gilt die Sprache nicht nur in die Zeit hineinzukomponieren, sondern auch die Titel visuell gut lesbar zu gestalten und dabei Sinneinheiten zu wahren. Die Untertitelung ähnelt hierin der Übersetzung von Graphic Novels oder Comics.

gekonntes Kürzen, Zusammenfassen, Herausfiltern des Wesentlichen; Übersetzen von Wortspielen

Innerhalb der Zwänge (Zeilen, Zeichenanzahl, Lesegeschwindigkeit des Publikums, etc.) die bestverständliche Lösung zu finden.

Komplexe Sachverhalte so einfach und prägnant zu formulieren, dass sie kurz genug für den Untertitel sind und gleichzeitig nach echter gesprochener Sprache klingen. Die Sprache im Untertitel darf nicht im Mindesten gestelzt klingen. Sie muss ganz natürlich sein. Um die Freiheit zu haben, authentisch/natürlich/echt und klar zu untertiteln, müssen die Inhalte teilweise drastisch gekürzt werden. Die Kreativität besteht im Finden der perfekten Lösung, die den Zuschauer anspricht/mitnimmt/fasziniert/begeistert.

Humor, Expressivität, sprachliches Stretching

Wort-Bild-Kontext mitdenken, interkulturellen Humor/Beziehungen übertragen, geschickte Lösungen innerhalb der Beschränkungen finden (Lesegeschwindigkeit, Maximalzeichenanzahl, Timing).

Den Sinn der gesprochenen Worte unter bestimmten Aussagen (Timing, Länge) wiederzugeben.

Kurz und prägnant zu formulieren, was gesagt wird.

- Kürzen der Dialoge, ohne Verlust von Subtext, Ton, Register etc.
- Lösungen für Wortwitz/-spiele, Humor etc
- Übertragen (sozio-)kultureller Kontexte/Referenzen/Rahmen
- Balance zw. Originaltreue/Zugänglichmachen für ein Publikum, dem Originalsprache/kultureller Hintergrund fremd sind

Wortwitz, großer Wortschatz, schnell denken und entscheiden (der Zeitdruck beim Untertiteln ist oft hoch), Gespür für Dialoge/gesprochene Sprache, Gespür für Klang und Rhythmus

Ganzheitlicher Prozess des Erstellens von UT inkl. Spotting etc.

Es gibt immer sehr viele Möglichkeiten, einen Untertitel zu schreiben. Die größte Kreativität liegt darin, diese Möglichkeiten mental durchzuspielen und die beste zu wählen.

Auch Text zu kürzen ist ein kreativer Umgestaltungsprozess.

Auch das Verstehen des Ausgangstextes ist kreativ, denn auch hier gibt es viele Interpretationsmöglichkeiten, was gemeint ist. Das Übersetzen von Liedtexten im Film ist sehr kreativ, da es der Übersetzung von Lyrik verwandt ist.

Sprichwörter, Gedichte, Reime, Witze, kulturelle Bezüge, Songtexte, Register

Kontext erkennen, sinnvoll kürzen, Präzision, Wortwitz/Wortspiele übertragen

Angemessenheit, Sprachduktus, Register beachten, Neologismen

von starren vorgegebenen Denkmustern abweichen, um die Ecke denken, mehrere Lösungswege ausprobieren, seine Meinung ändern, sich Ideen von bereits bestehenden Untertiteln holen, Inspiration zulassen

Empfinden Sie die Untertitelungstätigkeit als kreativ?

Anzahl Antworten: 42

Antwort	Gewählt	Prozentsatz
Ja, immer.	31	73.81%

Nein, nie.	1	2.38%
Manchmal bzw. in bestimmten Situationen.	10	23.81%

In welchen Situationen empfinden Sie die Untertitelungstätigkeit als kreativ?

Anzahl Antworten: 9

Text Antworten:

Beim Wortspielen / Referenzen / Witz / Allusionen / kulturelle Besonderheiten

Hauptsächlich bei Untertiteln, die gekürzt werden müssen.

- * Wie bereits vorgeschlagen, bei sehr schnellen, wortreichen Passagen ;)
- * Genauso auch bei der Übersetzung von kulturell und sprachlich spezifischen Formulierungen
- * Bei der Verschriftlichung/Übersetzung von sprachlichen Besonderheiten, die eine Figure/ein Sprecher hat (sofern es für die jeweilige Handlung eine Rolle spielt)

Bei Stellen, die herausfordernd sind, da bspw. in sehr kurzer Zeit viel gesagt wird oder ein Untertitel nur sehr wenig Standzeit hat. Dann muss man den Ausgangstext und seine Bedeutung oft völlig neu denken, um ihn sinnvoll und lesbar übertragen zu können.

bei der Übersetzung von besonders schnellen, wortreichen Passagen

Bei Wortspielen oä. Aber meist bin ich nicht so kreativ, weil ich weit weniger Zeit für UT als für "normale" Literatur habe

Besonders, wenn sehr viel Dialog auf kleinem Raum untergebracht werden muss.

Wenn der Ausgangs Im eine gewisse Qualität hat, finde ich kreative Lösungen; schnelle Schnitte beruhigen, indem ich ruhige Untertitel kreierte

Bei allen möglichen Herausforderungen, nicht nur schnelle Dialoge, auch bezüglich Filmrhythmus, Schnitte, Anspielungen, Kulturspezifika, besonders langsam gesprochene Passagen... Aber auch bezüglich Segmentierung und Spotting.

In welchem Maß treffen folgende Eigenschaften auf Sie persönlich beim Erstellen von Untertiteln zu?

Anzahl Antworten: 39

	trifft gar nicht zu 1		2		3		trifft vollkommen zu 4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Ich bin perfektionistisch.	0	0%	3	7.69%	14	35.9%	22	56.41%	3.49	0.64
Ich bin kreativ.	0	0%	3	7.69%	19	48.72%	17	43.59%	3.36	0.62
Ich bin gedanklich flexibel.	0	0%	0	0%	13	33.33%	26	66.67%	3.67	0.47

Ich bin originell.	1	2.56%	3	7.69%	25	64.1%	10	25.64%	3.13	0.65
Ich bin bereit, kleine Risiken einzugehen.	1	2.56%	3	7.69%	24	61.54%	11	28.21%	3.15	0.66
Ich habe eine leb- hafte Fantasie.	1	2.56%	7	17.95%	15	38.46%	16	41.03%	3.18	0.81
Ich habe gute Ideen.	0	0%	1	2.56%	20	51.28%	18	46.15%	3.44	0.55
Ich habe keine Vorstellungsgabe.	28	71.79%	7	17.95%	1	2.56%	3	7.69%	1.46	0.87
Ich bin ein offener Mensch.	0	0%	2	5.13%	11	28.21%	26	66.67%	3.62	0.58
Ich mache gerne neue Erfahrungen.	0	0%	4	10.26%	8	20.51%	27	69.23%	3.59	0.67
Ich bin extrovertiert.	10	25.64%	18	46.15%	8	20.51%	3	7.69%	2.1	0.87

Als Untertitler*in empfinde ich mich als...

Anzahl Antworten: 39

	trifft gar nicht zu						trifft vollkommen zu			
	1		2		3		4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Reproduzent*in	4	10.81%	13	35.14%	17	45.95%	3	8.11%	2.51	0.79
Neuvertexter*in	2	5.41%	6	16.22%	19	51.35%	10	27.03%	3	0.81
Künstler*in	6	15.38%	10	25.64%	12	30.77%	11	28.21%	2.72	1.04
Kreative Persönlichkeit	1	2.56%	5	12.82%	13	33.33%	20	51.28%	3.33	0.8
Schöpfer*in	3	7.69%	7	17.95%	17	43.59%	12	30.77%	2.97	0.89
Transkulturelle Handwerker*in	2	5.13%	3	7.69%	12	30.77%	22	56.41%	3.38	0.84
Sprachrohr	2	5.13%	8	20.51%	14	35.9%	15	38.46%	3.08	0.89

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Anzahl Antworten: 39

	trifft gar nicht zu						trifft vollkommen zu			
	1		2		3		4			
	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Σ	%	Ø	±
Das Erstellen von Untertiteln ist für mich eine rein mechanische Tätigkeit.	26	66.67%	11	28.21%	2	5.13%	0	0%	1.38	0.58
Wenn ich untertitle, muss ich oft um die Ecke denken, um neue Perspektiven einzunehmen.	0	0%	1	2.56%	15	38.46%	23	58.97%	3.56	0.55
Untertitel zu erstellen, bedeutet originell zu sein.	0	0%	6	15.38%	16	41.03%	17	43.59%	3.28	0.71
Untertitel zu erstellen, bedeutet für mich auch Neues zu schaffen.	0	0%	6	15.38%	18	46.15%	15	38.46%	3.23	0.7
Untertiteln ist, meiner Meinung nach, eine Kunst.	2	5.13%	9	23.08%	10	25.64%	18	46.15%	3.13	0.94
Beim Untertiteln braucht man Ideen, aus denen man dann die adäquateste wählt.	0	0%	3	7.69%	6	15.38%	30	76.92%	3.69	0.61
Es ist mir wichtig, dass bei den veröffentlichten Untertitelungen auch mein Name angeführt wird.	2	5.13%	2	5.13%	9	23.08%	26	66.67%	3.51	0.81
Ich sehe mich durch meine Untertitel als Koautor*in des Gesamtkunstwerks (z.B. Film).	2	5.13%	9	23.08%	16	41.03%	12	30.77%	2.97	0.86

Anderes

Anzahl Antworten: 5

Text Antworten:

Auch das Gerhör muss gut sein! Der Kopfhörer!!!

bitte alles auf Voice-Over übertragen!

Sprachkomponistin, Untertiteln hat wirklich viel mit Musik und Rhythmus zu tun.

Sprachdienstleister, Mitarbeiter in einer Filmcrew, Sprachexperte, UT-Experte

Ausgebeutet. In meiner Freiheit und Professionalität eingeschränkt (z.B. wenn ich wider besseren Wissens Vorgaben erfüllen muss, das Timing nicht anpassen darf/kann, gezwungen bin, mit Brückensprache zu arbeiten, aber Rückfragen zur Quellsprache unbeantwortet bleiben).

Sie sind nun fast am Ende der Umfrage angelangt. Haben Sie noch Anmerkungen? Wie sehen Sie sich als Literaturübersetzer*in?

Anzahl Antworten: 5

Text Antworten:

Ich arbeite in einer Nische, für Leute die noch Literatur lesen, beim Film für Leute, die Wert auf adäquat übersetzten Film legen, im Bereich der Kunst bei Bildaufschriften und Siegel in einer Nische, denn nur wenige geben viel Geld für Kunst aus.

Zur letzten Aussage: Als Untertitlerin habe ich schon das Gefühl, zum Film beigetragen zu haben, würde mich aber nicht als Koautor eines Films beschreiben. Ich fühle mich als die Person, die es ZuschauerInnen ermöglicht, den Film über meine Untertitel zu erfahren und darin einzutauchen.

beim Voice-Over ist das ein völlig anderer, sehr stark durch formale Zwänge geprägter Prozess. Das sehe ich sehr viel handwerklicher als das literarische Übersetzen. Aber es ist extrem befriedigend, weil man gut verdient und auch schnell ein fertiges Produkt hat.

Sprachkomponistin. Fließender Übergang zur Dialogbuchautorin. Ich mache das alles auf einmal: Spotting/Timing, Übersetzung, Dialogbuch.

Ich habe den UT-Teil nicht ausgefüllt, weil meine Aussagen 1:1 auf jede Form literarischen Übersetzens zutreffen. In punkto sprachlicher Kreativität besteht keinerlei Unterschied und ich habe immer beide Formen bei meiner Antwort im 1. Teil mitbedacht!!!

Vielen Dank für die Umfrage. Mir ist es wichtig, zu erwähnen, dass sich für mich Kunst und Handwerk nicht ausschliesst im Bereich der Untertitelung.

Abstract (Deutsch)

Die Masterarbeit beschäftigt sich mit dem beruflichen Selbstkonzept von Literaturübersetzer*innen und interlingualen Untertitler*innen, insbesondere in Bezug auf Aspekte der Kreativität und des Künstlertums. Ziel der Arbeit ist es, die Vorstellungen, die die Übersetzer*innen über sich selbst haben, zu untersuchen und herauszufinden, ob sich die beiden Berufsgruppen als kreativ und/oder künstlerisch bzw. als kreative Persönlichkeiten und/oder Künstler*innen wahrnehmen.

Die theoretischen Grundlagen für dieses interdisziplinäre Forschungsvorhaben liefern wissenschaftliche Publikationen aus den Bereichen der Kreativitätsforschung, Translationswissenschaft und Psychologie bzw. Psychotherapie. Der empirische Teil der Arbeit widmet sich der im Zeitraum von Juli bis September 2023 durchgeführten Studie, bei der insgesamt 204 Übersetzer*innen, vorwiegend aus Deutschland und Österreich, mittels Online-Umfrage befragt wurden. Die meisten (ca. 78%) der Befragten waren Literaturübersetzer*innen, nur etwa 12% Untertitler*innen, 10% waren in beiden Berufen tätig. Der Fragebogen umfasste geschlossene und vereinzelt offene Fragen. Die Ergebnisse der geschlossenen Fragen wurden quantitativ mithilfe des Online-Umfragetools UmfrageOnline, die Antworten auf die offenen Fragen mittels qualitativer Inhaltsanalyse nach Mayring ausgewertet und interpretiert.

Die Studie hat ergeben, dass die Literaturübersetzer*innen und Untertitler*innen ihre Tätigkeit als künstlerisch-kreativen Problemlöseprozess wahrnehmen. Die Übersetzer*innen schreiben sich zahlreiche Kreativitätsmerkmale zu, etwa mentale Flexibilität, Offenheit, Vorstellungskraft, Einfallsreichtum, Experimentierfreude und plötzliche Einfälle. Die Studie hat außerdem ergeben, dass Originalität und eigenes Schaffen wesentliche Elemente im Übersetzungsprozess der Befragten darstellen. Die Übersetzer*innen betrachten ihre Literaturübersetzungen und interlingualen Untertitelungen als eigene (Neu-)Schöpfungen, sehen sich aber nicht als Künstler*innen. Insgesamt verstehen sich die Übersetzer*innen als kreative Persönlichkeiten, Urheber*innen, Schöpfer*innen sowie Autor*innen ihrer Übersetzungen. Ihre Selbstkonzepte weisen eindeutig kreative und künstlerische Merkmale auf.

Abstract (Englisch)

This thesis deals with the professional self-concept of literary translators and interlingual subtitlers, particularly with regard to aspects of creativity and artistry. The aim of the work is to examine the ideas that translators have about themselves, and to find out whether the two professional groups perceive themselves as creative and/or artistic or as creative personalities and/or artists.

The theoretical basis is provided by academic publications from the fields of creativity research, translation studies, psychology and psychotherapy. The empirical part of the thesis is dedicated to the study conducted between July and September 2023, in which a total of 204 translators, mainly from Germany and Austria, were interviewed via an online survey. About 78% of the respondents were literary translators, only about 12% subtitlers, 10% worked in both areas. The questionnaire included closed questions and a few open questions. The results of the closed questions were analysed and interpreted quantitatively using the online survey tool UmfrageOnline, while the answers to the open questions were interpreted using qualitative content analysis according to Mayring.

The study revealed that literary translators and subtitlers perceive their work as an artistic and creative problem-solving process. The translators attribute creative characteristics to themselves, such as mental flexibility, openness, imagination, inventiveness and sudden ideas. According to the study, originality and personal creativity are essential elements in the translation process. The translators consider their translations to be their own creations. They do not see themselves as artists but as creative personalities, creators and authors of their translations.