

**UNIVERSITÄT
DES
SAARLANDES**

Fachrichtung 4.6
Angewandte Sprachwissenschaft
sowie Übersetzen und Dolmetschen

Diplomarbeit
Zur Erlangung des akademischen Grades der Diplom-Übersetzerin

Zum Problem der Kohärenz bei der Untertitelung

eingereicht von: Hannah Weber

eingereicht am: 13. Februar 2008

Erstkorrektorin: Prof. Dr. Heidrun Gerzymisch-Arbogast

Zweitkorrektor: Diplom-Übersetzer Jan Kunold

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Problemstellung	3
3	Stand der Forschung	6
3.1	Zum Begriff der Kohärenz	6
3.2	Zur Darstellung von Kohärenz	11
3.3	Zum Begriff der Untertitelung	13
3.3.1	Untertitelung als besondere Art der Übersetzung . .	13
3.3.2	Text-Bild-Relation	19
3.3.3	Einschränkungen bei der Untertitelung	23
3.3.4	Textreduktion vs. Textverständlichkeit	28
3.4	Zur Kohärenz bei der Untertitelung	33
4	Theoretische Grundlagen	37
4.1	De Beaugrande/Dressler (1981)	37
4.2	Mudersbach (1983)	39
4.3	Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998)	42
5	Anwendung	45
5.1	Textsituierung	45
5.1.1	Inhalt des Films	46
5.1.2	Szenenauswahl	46
5.2	Methodologie	47
5.2.1	Die Relatra- Schrittfolge	48

<i>INHALTSVERZEICHNIS</i>	III
5.2.2 Graphische Konventionen	52
5.3 Durchführung der Analyse	58
5.4 Ergebnisse der Analyse	74
5.4.1 Analyseergebnisse des Netzes des Originaldialogs . .	74
5.4.2 Analyseergebnisse des Netzes der Untertitelung . . .	78
6 Schlussbetrachtung	80
Literatur	83
Abbildungsverzeichnis	95
Tabellenverzeichnis	96
Abkürzungsverzeichnis	97
A Anhang	99
A.1 Szene 2: 'Archie und Wendy'	99
A.1.1 Originaldialog Englisch	99
A.1.2 Untertitel Deutsch	100
A.2 Äußerungstabellen	101
A.2.1 Originaldialog Englisch	101
A.2.2 Untertitel Deutsch	103
A.3 Relationen	105
A.3.1 Relationen des Originaldialogs	105
A.3.2 Relationen der Untertitel	106
A.4 Szene 15: 'Der Brief'	109
Danksagung	112
Eidesstattliche Erklärung	113

Kapitel 1

Einleitung

„The introduction and subsequent boom in satellite television, plus the Internet, has made the world a much smaller place, allowing different peoples, cultures and languages to interact more frequently.“
(Pettit 2004)

Audiovisuelle Medien, wie beispielsweise das Fernsehen und in immer zunehmendem Maße das Internet, beeinflussen nahezu alle unsere Lebensbereiche und sind daher kaum noch aus dem Alltag wegzudenken. Trotz des ständig ansteigenden Bedarfs an audiovisueller Sprachübertragung durch die rasant fortschreitende Globalisierung und die Entwicklung neuer Technologien wurde die audiovisuelle Translation als Übersetzungsform erst Anfang der neunziger Jahre von der Übersetzungswissenschaft anerkannt (vgl. Gottlieb 1992: 161). Erklären ließe sich dadurch die Tatsache, dass bisher wenig Forschung im Bereich der Untertitelung unter übersetzungswissenschaftlichen Gesichtspunkten betrieben wurde.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Erörterung des Problems der Kohärenz bei der Untertitelung. Ausgehend von den Beschränkungen, denen das audiovisuelle Medium Film unterliegt, soll untersucht werden, wie und wodurch Lücken in der Kohärenz entstehen können, d.h. inwiefern untertitelungsspezifische Einschränkungen das Verständnis beim Rezipienten beeinträchtigen. Anhand einer Szene aus dem Film 'Ein Fisch namens Wanda' soll untersucht werden, welche Verfahrensweisen bzw. Tech-

niken Untertiteln zur Verfügung stehen, um im Falle einer durch Kürzung oder Auslassung von Dialogstellen entstandenen oder bereits vorhandenen Kohärenzlücke den Sinnzusammenhang wieder herstellen und somit das Verständnis beim Zuschauer sichern zu können. Genauer durchleuchtet wird in diesem Zusammenhang auch die polysemiotische Natur des Films: Um welche Kanäle handelt es sich und welche Informationen vermitteln sie? Wie funktionieren die semiotischen Kanäle im Zusammenspiel? Kann diese Interaktion der verschiedenen Bedeutungsträger für die Untertitelung von Vorteil sein? Zudem soll untersucht werden, welche Rolle der Zuschauer spielt und ob er Kohärenz mit Hilfe seines Welt- bzw. Hintergrundwissens herstellen kann.

Die vorliegende Arbeit erstreckt sich über drei Teile, die sich wie folgt gestalten:

Der erste Teil der Arbeit führt von der Darstellung des zu analysierenden Problems und einem Überblick zum Stand der Forschung des Kohärenzbegriffs und dessen Bedeutung für die Übersetzung hin zur Durchleuchtung der Besonderheiten der Untertitelung als Übersetzungsform und den Schwierigkeiten, die bei dem Prozess der Erstellung von Untertiteln auftreten. Insbesondere soll dabei erörtert werden, inwiefern sich das Problem der Kohärenz in Untertiteln äußert.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Kohärenzdarstellung in Texten und erörtert die Frage, wie Kohärenz für Dritte nachvollziehbar bzw. transparent gemacht werden kann. Verschiedene Ansätze zur Darstellung von Kohärenz werden aufgeführt und diskutiert, wobei Vor- und Nachteile aufgezeigt werden.

Der dritte und letzte Teil stellt die eigentliche Analyse der ausgewählten Filmszene dar. Nach einem kurzen Überblick zum Gegenstand des ausgewählten Filmmaterials erfolgt die Darstellung der Methode, die zur Analyse einer Filmszene herangezogen wird. Anschließend werden Ergebnisse präsentiert und diskutiert.

Kapitel 2

Problemstellung

„... due to the complex, 'diagonal' nature of subtitling, the subtitler must possess the musical ears of an interpreter, the stylistic sensitivity of a literary translator, the visual acuteness of a film cutter, and the esthetic sense of a book designer.“ (Gottlieb 1994: 101)

Die Kohärenzbildung in Untertiteln stellt eine besondere Herausforderung dar. Im Gegensatz zu einem literarischen Text, besteht das Wesensmerkmal der audiovisuellen Textsorte in dem Zusammenspiel der drei unterschiedlichen Zeichensysteme Bild, Sprache und Ton, die in der Filmrezeption als Einheit erlebt werden und zum Teil in komplizierten Beziehungen zueinander stehen. Die polysemiotische Struktur des Mediums Film erfordert demnach auch die Berücksichtigung non-verbaler Elemente¹ und folglich eine andere Vorgehensweise im Vergleich zur literarischen Übersetzung:

„In order to appreciate the complexities in subtitling, it is necessary to take full account of the dynamic integrated environment: each subtitle is realised within a particular audio-visual context, styled according to the convention of speech and writing, and edited with an eye on the structure of a film and the reading characteristics of target

¹Vgl. hierzu Titford 1982, Mayoral, Kelly und Gallardo 1988, Zabalbeascoa 1993, Agost 1997, 1999a, 1999b, Karamitroglou 2000, Franco 2001 u.a.

viewers. Understanding these processes requires drawing on knowledge from a range of subject areas as well as an appreciation of both technical and semiotic issues.“ (de Linde 1999)

Aufgrund dieser polysemiotischen Struktur unterliegt das Medium Film zahlreichen Beschränkungen und die Untertitelung somit dem Zwang der Kürze (vgl. Gottlieb 1998: 245). Zeit und Raum stellen wesentliche begrenzende Faktoren dar (vgl. Gottlieb 1992: 164f., de Linde 1999), die die Übertragung eines gesamten Ausgangsdialogs in die Untertitel nahezu unmöglich machen. Aufgrund dieser Tatsache kann es zu Auslassungen von für das Verständnis wichtigen Äußerungen kommen: „... reductions are inevitable. But reducing the source text by an average of 25 to 50 per cent (Ivarsson 1992) is bound to delete information that might well be relevant“ (vgl. Brondeel 1994). Die Herausforderung an den Untertitler besteht demnach darin, aus einer Fülle von Informationen, diejenigen auszuwählen, die für das Verständnis des Dialogs bzw. des Films unabdingbar sind. Diese Informationen haben oberste Priorität bei der Übertragung vom Filmdialog in die Untertitel.²

Als schwierig erweisen sich vor allem sehr dialog- und schnittreiche Filme bzw. Filme, in denen schnell gesprochen wird: „Manche der heutigen 'Hochgeschwindigkeits- Filme' machen uns Untertitlern die Gewährleistung einer wirklich entspannten Lesegeschwindigkeit unmöglich...“ (Wildblood 2001). Solche Filme erfordern häufig die Auslassung von Informationen, die für das Verständnis relevant sind, wodurch Lücken in der Kohärenz entstehen können. Gottlieb (1994a: 112) weist auf diese Problematik hin: „... Had this fast-spoken remark contained fewer redundant elements, or substantial culture-specific material, decimation of the semantic content would have been inevitable.“ Was passiert nun, wenn aufgrund zuvor erläutelter Begrenzungen nicht alle Informationen in den Untertiteln erfasst werden können? Selbst wenige Verkürzungen können zu erheblichen Informationsverlusten und dadurch zu Verständnisproblemen führen (vgl. de Linde 1999).

²Bei der Selektion der Informationen muss der Untertitler eine Vielzahl von Faktoren beachten (vgl. Kapitel 3.3.3).

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dieser Problematik. Anhand einer geeigneten Filmszene aus dem Film 'Ein Fisch namens Wanda' (vgl. Kapitel 5.1) soll untersucht werden, ob durch Textverkürzungen Lücken in der Kohärenz entstehen und ob diese, falls sie auftreten, mit Hilfe von Bildern oder anderen semiotischen Kanälen geschlossen werden können. Bevor diese Analyse durchgeführt wird, sollen zunächst die Begriffe Kohärenz und Untertitelung näher betrachtet werden.

Kapitel 3

Stand der Forschung

3.1 Zum Begriff der Kohärenz

Kohärenz ist ein zentrales Konzept der Textlinguistik, das sich in vielen Textdefinitionen findet und auch in der Forschung zum Textverstehen und zur Textverständlichkeit eine wichtige Rolle spielt. Die Kohärenzforschung ist ausführlich dokumentiert: Einen Überblick über die frühe textlinguistische Forschung gibt Fritz (1982), später zeigt Rickheit (1991) die Vielfalt des Kohärenzbegriffs auf; de Beaugrande/Dressler (1981) liefern im Hinblick auf textlinguistische Probleme wertvolle Erkenntnisse. Aufgrund dieser Vielfalt des Begriffs gestaltet sich eine einheitliche Definition als schwierig.³ Im Folgenden sollen verschiedene Ansätze zum Kohärenzbegriff vorgestellt und diskutiert werden.

Zur Verbreitung des bis heute geltenden Kohärenzbegriffs in der Textlinguistik trägt Bellert (1970) wesentlich bei. Sie gilt als Begründerin des Kohärenzbegriffs. In ihrem Ansatz geht sie davon aus, dass das Textverstehen über das Textwissen hinaus auch vom Weltwissen des Empfängers abhängt.⁴ Sie vertritt demnach die Ansicht, dass Kohärenz nicht bereits

³Allgemein gefasst könnte man Kohärenz als den inhaltlichen Zusammenhang eines Textes bezeichnen.

⁴Zu diesem Hintergrundwissen gehört das Wissen über Kultur, spezifisches Fachwissen oder allgemeines Wissen über die Dinge der Welt (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999:

vollständig im Text enthalten ist, sondern erst im Rahmen des Interpretationsprozesses entsteht, bei dem der Rezipient über die Operation des Schließens ('inferences') zum Textverständnis gelangt: „... the semantic interpretation of any utterance is the set of consequences or conclusions that can be drawn from that utterance“ (Bellert 1970: 335).⁵ Je mehr der Empfänger über ein bestimmtes Thema informiert ist, umso leichter bzw. umso mehr Inferenzen kann er ziehen.⁶ Mit dem Ansatz Bellerts ist es möglich, kohärente von inkohärenten Texten zu unterscheiden. Dieser Ansatz geht allerdings nicht auf die kohärenzfördernde Wirkung sprachlicher Merkmale ein (vgl. Rickheit 1991: 21). Bellert unterscheidet demnach nicht zwischen Kohärenz und Kohäsion.

Im Gegensatz zum Kohärenzverständnis von Bellert fassen Halliday/Hasan (1976) Kohärenz als 'coherence' im Rahmen der britischen Registerlinguistik ausschließlich textinhärent auf und verstehen unter 'cohesion' die Beschreibung und Klassifizierung kohärenzstiftender sprachlicher Mittel im Text. Es werden demnach Sinnbeziehungen (zwischen Sätzen und Satzfolgen) nur dort analysiert, wo sie durch lexiko-grammatische bzw. sprachliche Mittel explizit ausgedrückt werden: „Cohesion is partly expressed through the grammar and partly through the vocabulary“ (Halliday/Hasan 1976: 5). Dabei unterscheiden Halliday/Hasan zwischen vier verschiedenen Arten von Kohäsionsmitteln: Konjunktionen (welche eine Beziehung zwischen Sätzen markieren, z.B. einen Gegensatz), Refe-

88). Hintergrund-, Welt- und Alltagswissen werden synonym verwendet.

⁵Ähnliche Gedankengänge finden sich auch bei Daneš (1970) im Rahmen des 'thematischen Sprungs' und als 'Implikation' bei Dressler (1973) oder als 'inferences' bei Clark & Clark (1977) und Grice (1975). Diese Ansätze ergeben Sinn, da in einem Text in der Regel nicht jede Einzelheit explizit erklärt wird und der Rezipient somit für das Textverständnis auf sein Hintergrundwissen angewiesen ist.

⁶Ein wesentlicher Bestandteil des Textverstehens ist folglich die mentale Kohärenzbildung. Es handelt sich dabei um höhere semantische Verarbeitungsprozesse, durch die der Leser einzelne Wissensbestandteile bzw. bereits verstandene Einzelheiten zueinander in Beziehung setzt und zu einem umfassenden Ganzen integriert (vgl. zur Kohärenzbildung u.a. Schnotz 1987). Ohne diese ständige Inferenzfähigkeit, wäre Verständigung über komplexe Zusammenhänge meist nicht möglich. Inferenzen sind deshalb nicht die Ausnahme, sondern der Normalfall der menschlichen Informationsverarbeitung (vgl. Strohner und Rickheit 1985).

renzen (Kataphora und Anaphora), lexikalische Kohäsion, Substitutionen oder Ellipsen (vgl. auch Kapitel 3.4). Kohäsion nach Auffassung von Halliday/Hasan behandelt also nur die Oberflächenstruktur eines Textes, die Textgrammatik (vgl. de Beaugrande/Dressler 1981: 50); die Rolle des Weltwissens bleibt ausgeklammert. Dies hat zur Folge, dass Texte und Diskurse, zu deren Interpretation die Einbeziehung außersprachlichen bzw. textexternen Wissens notwendig ist, als nicht kohärent bezeichnet würden (vgl. Rickheit 1991: 21). Dabei berücksichtigen Halliday/Hasan allerdings nicht, dass sich der Sinnzusammenhang auch ohne Kohäsionsfaktoren ergeben kann.

Die Begriffe 'Kohäsion' und 'Kohärenz' werden erstmals bei van de Velde (1981: 29) voneinander abgegrenzt. Van de Velde vertritt, wie Bellet (1970), die Auffassung, dass für das Verstehen eines Textes nicht nur sprachliche Oberflächenphänomene bzw. Kohäsionsphänomene, sondern auch kognitive, affektive, situative und sonstige Faktoren von Bedeutung sind. Er gibt zu bedenken, dass Kohäsionsmittel, die zwar einen Hinweis auf Kohärenz geben, nicht unbedingt notwendig sind, um Kohärenz herzustellen (vgl. van de Velde 1981: 29).

Die Differenzierung zwischen 'Kohäsion' und 'Kohärenz' wird weiter von de Beaugrande/Dressler (1981) aufgegriffen und präzisiert. Um die beiden Phänomene zu erfassen, definieren sie einen Text zunächst als „eine kommunikative Okkurrenz, die sieben Kriterien der Textualität erfüllt“ (1981: 3).⁷ In ihrem Ansatz beschreiben sie 'Kohäsion' als grammatische Verflechtung des Textes. Sie verstehen darunter „die Art, wie die Komponenten des Oberflächentextes, d.h. die Worte, wie wir sie tatsächlich hören oder sehen, miteinander verbunden sind. Die Oberflächenkompo-

⁷Unter Textualität wird bei Vater (1992) „die Gesamtheit der Eigenschaften, die einen Text zum Text machen“ (Vater 1992: 31) verstanden. Bei diesen Kriterien der Textualität nach de Beaugrande/Dressler (1981) handelt es sich um *Kohäsion*, *Kohärenz*, *Intentionalität*, *Akzeptabilität*, *Informativität*, *Situationalität* und *Intertextualität*. Wenn irgendeines dieser Kriterien als nicht erfüllt betrachtet wird, so gilt der Text nicht als kommunikativ. Daher werden nicht-kommunikative Texte als Nicht-Texte behandelt (de Beaugrande/Dressler 1981: 3).

nenten hängen durch grammatische Formen und Konventionen voneinander ab, so dass Kohäsion also auf grammatischen Abhängigkeiten beruht“ (5). ‚Kohärenz‘ beschreiben de Beaugrande/Dressler als „Funktionen, durch die die Komponenten der Textwelt, d.h. die Konstellation von Konzepten (Begriffen) und Relationen (Beziehungen), welche dem Oberflächentext zugrunde liegen, füreinander gegenseitig zugänglich und relevant sind“ (5). Konzepte stellen dabei Konstellationen von Wissen dar, wobei Relationen die Bindeglieder zwischen diesen Konzepten sind. Ähnlich wie van de Velde (1981) definieren de Beaugrande/Dressler Kohärenz als „tiefen Sinnzusammenhang bzw. Sinnkontinuität eines Textes“ (7). Die Ausdrücke im Text bzw. in der so genannten Textwelt sind Aktivierungen von im Gedächtnis gespeicherten Wissensbeständen: „Ein Text ‚ergibt Sinn‘, weil es eine Sinnkontinuität innerhalb des Wissens gibt, das durch Ausdrücke des Textes aktiviert wird“ (88). De Beaugrande/Dressler sehen Kohärenz als Ergebnis kognitiver Prozesse des Rezipienten bzw. der Kommunikationsteilnehmer an, die ein gewisses Maß an Alltagswissen zum Textwissen beisteuern, das von Erwartungen und Erfahrungen der Kommunikationsteilnehmer bezüglich der Organisation von Ereignissen und Situationen abgeleitet wird (5). Dieses Alltagswissen ergibt die ‚Textwelt‘, deren Aufbau „eine gut bezeugte Routinetätigkeit bei menschlicher Kommunikation“ darstellt (92). Der Begriff der Kohärenz im Sinne von de Beaugrande/Dressler ist der heute am weitesten verbreitete Kohärenzbegriff.

Linke (1994: 226) folgt dem Ansatz von de Beaugrande/Dressler und illustriert den Zusammenhang zwischen Kohäsion und Kohärenz wie folgt:



Abbildung 3.1: Kohäsion vs. Kohärenz nach Linke (1994: 226)

Hatakeyama/Petöfi/Sözer (1989) unterscheiden ebenfalls zwischen 'Kohäsion' und 'Kohärenz' und erweitern die zweigliedrige Definition in eine triadische Differenzierung, nämlich in 'Konnexität' (connexity), 'Kohäsion' (cohesion) und 'Kohärenz'. Die Begriffe 'Konnexität' und 'Kohäsion' beziehen sich dabei auf den sprachlichen (syntaktischen und sinn-semantischen) Aufbau eines Ausdrucks. Ein Text gilt als konnex, wenn er verschiedene Regelmäßigkeiten an der Textoberfläche aufweist, z.B. rhythmische oder syntaktische Muster, die Wiederholung von Wörtern oder die Verwendung von Pro-Formen. Ein Text ist kohäsiv, wenn er zum einen konnex ist und sich zum anderen die Themen im Text zu einem einzigen gemeinsamen Textthema verbinden lassen. Unter 'Kohärenz' schließlich verstehen die drei Autoren in ähnlicher Weise wie van de Velde (1981) und de Beaugrande/Dressler (1981) die „Repräsentation der Relationen zwischen den im Text zum Ausdruck gebrachten Sachverhalten“ durch den Interpreten (vgl. Hatakeyama/Petöfi/Sözer 1989: 17). Es erweist sich allerdings als schwierig, diese 'Interpretierbarkeit' als individuelle Größe zu beschreiben (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999: 78).

Baker (1992: 218) fasst Kohärenz wie folgt auf:

„Like cohesion, coherence is a network of relations which organize and create a text. Cohesion is the network of surface relations which link words and expressions to other words and expressions in a text. Coherence is the network of conceptual relations which underlie the surface text. Both concern the way stretches of language are connected to each other.“

Baker bezeichnet Kohäsion als objektive Texteigenschaft, welche allein weder einen Text ausmacht, noch Bedeutung schafft. Kohärenz hingegen weist Baker zufolge eine subjektive Eigenschaft auf, da von der Fähigkeit des Rezipienten abhängig ist, semantische Relationen im Text zu kreieren.

Die oben dargestellten Auffassungen von Kohärenz führen zu der Annahme, dass die Differenzierung von 'Kohäsion' (sprachliche bzw. grammatische Oberflächenstruktur) und 'Kohärenz' (Textzusammenhang) heute dem am weitesten verbreiteten Verständnis des Kohärenzbegriffs entspricht. Es hat sich jedoch herausgestellt, dass sich die Erfassung von Kohärenz methodisch als recht problematisch erweist, zum einen bezogen auf die Darstellung des individuellen Textverständnisses und zum anderen aufgrund der Tatsache, dass inner- und außersprachliches Wissen nicht immer eindeutig voneinander zu trennen ist. Im Folgenden soll ansatzweise auf die Darstellung von Kohärenz über semantische Netze eingegangen werden.⁸

3.2 Zur Darstellung von Kohärenz

Wie bereits erwähnt, erweist sich die Darstellung des individuellen Textverständnisses als schwierig. In der Textlinguistik wurden Versuche unternommen dieses Verständnis mit Hilfe semantischer Netze intersubjektiv nachvollziehbar und transparent zu machen.⁹ Den Grundgedanken, den Kohärenzbegriff mit Hilfe der Repräsentation der Kohärenz eines Textes über semantische Netze besser fassen zu können, übernimmt die Textlinguistik von der Forschung im Bereich der Künstlichen Intelligenz und der Computerlinguistik, aus der semantische Netze ursprünglich zum Zweck der Durchführung von Sprachanalysen bzw. zur Simulation der menschlichen Sprachverarbeitung entwickelt stammen. Die Netzdarstellung, wie sie in der Textlinguistik verwendet wird, ist eine Darstellungsform der Wissensrepräsentation bzw. ein Instrument der Bedeutungsbeschreibung. Ihr Grundgedanke besteht darin, dass die sprachli-

⁸Eine detaillierte Beschreibung der Darstellung von Kohärenz mit Hilfe semantischer Netze erfolgt in Kapitel 4.

⁹Vgl. de Beaugrande (1980), de Beaugrande/Dressler (1981), Mudersbach (lexematischer Bedeutungsbegriff 1983, RELATEX-Methode 1988, 1991, 1996); einen Überblick über die RELATEX-Methode gibt Kusztor 2000; Gerzymisch-Arbogast (1996) und Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998)

che Wahrnehmung von Gegenständen und Sachverhalten über Konzepte erfolgt, die miteinander verbunden, also 'vernetzt' sind und entsprechend graphisch dargestellt werden können (vgl. Sowa 1984). Mit Hilfe semantischer Netze kann das individuelle Textverständnis des Rezipienten nachvollzieh- bzw. abbildbar gemacht werden, indem die individuell möglicherweise variierenden Hypothesen von den im Text verbalisierten Relationen unterschieden und entsprechend kenntlich gemacht werden (vgl. Kapitel 5.2.2). Anhand semantischer Netze ist es außerdem möglich, sowohl makro- als auch mikrostrukturelle Phänomene bzw. Abweichungen zu beschreiben: eine mangelnde Kohärenz des Textes (makrostrukturelle Perspektive) kann beispielsweise durch unterschiedliche lexikalische Verstöße (mikrostrukturelle Perspektive) nachgewiesen werden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994: 73)

Diese abstrakte Form der Darstellung hat gerade für die Übersetzung den bedeutenden Vorteil, dass sie sprachenunabhängig ist, d.h. die Repräsentation bzw. die relationale Struktur ist für jede Sprache gleich. Es handelt sich demnach um eine Darstellungsart, die von der Einzelsprache unabhängig ist. Die relationale Struktur kann vielmehr mit unterschiedlichem einzelsprachlichem Material aufgefüllt werden. Des Weiteren ist die semantische Netzdarstellung für die Übersetzung von Texten relevant, da das Netz des Ausgangstextes als Vorlage oder Folie für die Erstellung eines Zielnetzes dient. Das Maß, in dem das zielsprachliche Netz vom ausgangssprachlichen Netz abweicht, kann dann als Bewertungsstandard für die 'Nähe' bzw. 'Distanz' einer Übersetzung zum Original herangezogen werden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994: 67)

Bevor die Darstellung von Kohärenz über semantische Netze näher durchleuchtet wird (vgl. Kapitel 4), erfolgt zunächst eine Einführung in die Eigenschaften, Besonderheiten und Einschränkungen der Untertitelung als Filmübersetzung.

3.3 Zum Begriff der Untertitelung

3.3.1 Untertitelung als besondere Art der Übersetzung

„Subtitling is an amphibion: it flows with the current of speech, defining the pace of reception; it jumps at regular intervals, allowing a new text chunk to be read; and flying over the audiovisual landscape, it does not mingle with the human voices of that landscape: instead it provides the audience with a bird’s-eye view of the scenery.“ Gottlieb (1994a: 101)

Um die Untertitelung unter übersetzungswissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachten zu können, wird zunächst von der klassischen Übersetzungstheorie von Jakobson (1959) ausgegangen. Er unterscheidet zwischen drei grundsätzlichen Formen der Übersetzung:

- der intralingualen Übersetzung innerhalb einer Nationalsprache
- der interlingualen Übersetzung zwischen zwei Sprachen und Kulturen
- der intersemiotischen Übersetzung zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen

Die Untertitelung kann einerseits dem Bereich der intralingualen Übersetzung¹⁰ und andererseits der interlingualen Übersetzung zugeordnet werden, da sie für ein fremdsprachliches Publikum bestimmt ist und somit als Übersetzung in eine andere Nationalsprache realisiert wird.¹¹Die Untertitelung ist darüber hinaus auch im Bereich der intersemiotischen Übersetzung anzusiedeln, da bei der Übertragung mit unterschiedlichen Kanälen gearbeitet wird: Visuelles (Bilder und ggf. Einblendungen, Grafiken etc.)

¹⁰Untertitel für Hörgeschädigte; vgl. hierzu Neves 2005, Carroll 2006.

¹¹Diese Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit der interlingualen Untertitelung, was jedoch keinesfalls den Eindruck erwecken soll, dass Untertitel für hörgeschädigte Rezipienten von geringerer Bedeutung sind.

und Auditives (Dialoge, Musik, Hintergrundgeräusche etc.) werden in geschriebenen Text, die Untertitel, umgesetzt. An diesem Punkt stößt die Klassifikation von Jakobson an ihre Grenzen. Bei der intersemiotischen Translation handelt es sich im traditionellen Sinn um den Wechsel von einem Zeichensystem in ein anderes, z.B. die Übertragung von Shakespeares Tragödie Macbeth in Verdis Oper. Diese beiden Zeichensysteme sind unabhängig voneinander zu betrachten. Bei der Untertitelung jedoch, laufen zwei Systeme synchron ab: der gesprochene Dialog (Originaldialog) und der schriftliche Text (Untertitel = Übersetzung), d.h. Ausgangs- und Zieltext erscheinen gleichzeitig.¹² Hierin liegt demnach eine weitere Besonderheit der Untertitelung als Übersetzung, die Lambert wie folgt kommentiert: „Subtitles rather correspond to an extreme strategy, in which the original is not deleted, but in which it is just supported, (-second hand, in a subsidiary way-) by a written summary.“ (Lambert 1988: 131). Der Zuschauer wird also mit zwei Sprachen gleichzeitig konfrontiert: „... comprehension involves two skills simultaneously: active TL reading and passive SL listening, even if the viewer does not understand SL“ (Brondeel 1994: 28). Anhand dieser Eigenschaft kann die Filmübersetzung mit dem Simultandolmetschen verglichen werden (Reid 1977). Diese Art der Translation erfolgt zwar im Gegensatz zur Untertitelung in mündlicher Form, tritt jedoch auch gleichzeitig mit dem Original in Erscheinung, wobei der Zieltext nur für einen Moment existiert, und zwar in dem Moment, in dem er ausgesprochen bzw. eingeblendet wird. Darüber hinaus muss der Zieltext beim Simultandolmetschen, wie auch bei der Untertitelung, aufgrund von Zeitmangel teilweise stark verkürzt werden.

¹²Gottlieb (1994a: 102) weist darauf hin, dass bei der übersetzten Version eines polysemiotischen Texts, in diesem Falle also eines Films, die Originalversion bei der Untertitelung vollständig koexistent ist: „Subtitling is an overt type of translation, retaining the original version, thus laying itself bare to criticism from everybody with the slightest knowledge of the source language.“ Es ist nicht einfach, eine Übersetzung in Form von Untertiteln zu bewerten. Gottlieb macht die komplexe polysemiotische Natur filmischer Medien dafür verantwortlich und hält lediglich einen Vergleich zwischen Untertitel und (transkribiertem) Dialog für möglich (vgl. Gottlieb 2001a).

Gottlieb (1992: 162) charakterisiert die Untertitelung als *schriftlich, synchron, unmittelbar, additiv* und *polysemiotisch*. Dabei ist die schriftliche Form der Untertitelung für ihn das Merkmal, das diese Art der Übersetzung von allen anderen Arten der audiovisuellen Translation unterscheidet.¹³ Darüber hinaus wird bei der Untertitelung die Übersetzung ins Bild eingebildet, so dass Originalwerk und Translat gleichzeitig (synchron) gezeigt werden, wobei die Dialoge fließend sind und vom Zuschauer nicht beeinflusst werden können (unmittelbare Rezeption). Gottlieb charakterisiert die Untertitelung auch als *additiv*, da dem visuellen Kanal verbale Zeichen hinzugefügt werden: Textblöcke müssen zusätzlich zu dem bereits komplexen Fluss an Dialog, Bild und Ton aufgenommen werden. Demnach spricht er in diesem Zusammenhang auch von *diasemiotischer* bzw. *polysemiotischer* Translation, da die Informationen im Gegensatz zur *isosemiotischen* Translation¹⁴ über verschiedene Kanäle übertragen werden. Auch Gambier/Gottlieb (2001) stellen diesbezüglich fest, dass „the concept of ‘text’ is no longer seen as a string of sentences, partly because language is seen as being integrated with images, sounds, graphic, etc.“. Die ‘normale’ Übersetzung nutzt demnach den Übertragungsweg des Originals: Rede wird in Rede (wie bei einer Synchronisation) und Schrift in Schrift (wie bei einer literarischen Übersetzung) übertragen. Gottlieb (1997) spricht in diesem Zusammenhang auch von *eindimensionaler* Translation im Gegensatz zur *multidimensionalen* Translation. Bei letzterer gesellt sich zu der vertikalen Ebene bei der herkömmlichen Übersetzung, die horizontale Ebene, wodurch sich das Gleichgewicht verschiebt.

¹³Neben der Untertitelung stellen die simultane Untertitelung, Übertitelung, Synchronisation, Voice-Over, Erzählung und freier Kommentar weitere Formen der audiovisuellen Translation dar.

¹⁴Die Übertragung erfolgt über denselben Kanal bzw. dieselben Kanäle (vgl. Synchronisation).

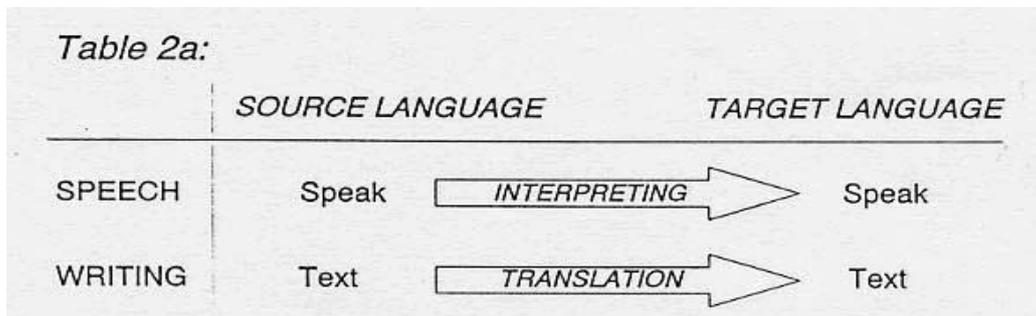


Abbildung 3.2: Gottlieb (1997: 110) - eindimensionale Translation

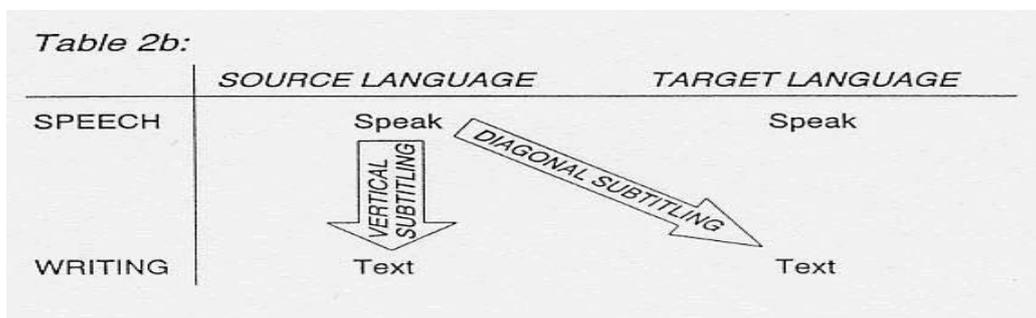


Abbildung 3.3: Gottlieb (1997: 110) - multidimensionale Translation

Im Zeichensystem des Films werden nach Gottlieb (1997: 89) vier Kanäle unterschieden¹⁵:

- Verbal auditiver Kanal (Dialog, Hintergrundgeräusche, Musik)
- Nicht-verbal auditiver Kanal (Musik, Hintergrundgeräusche)
- Verbal visueller Kanal (Briefe, Dokumente, die auf dem Bildschirm erscheinen, Abspann etc.)
- Nicht-verbal visueller Kanal (Bilder)

¹⁵Vgl. hierzu auch Delabastita 1988 und Baker/Hochel 1998

Durch diese Kanäle zeichnet sich der Film in seiner semiotischen Eigenschaft als Mehrkanal- bzw. Multicode-Kommunikationsmittel aus, wobei „any channel of expression in any act of communication carries meaning“ (Gottlieb 2005) und „the coherence being established through the context: visual and sound elements are not cosmetic features of embellishment but constitutive parts of the meaning.“ (Gambier/Gottlieb 2001).¹⁶ Dialog, Bilder, Hintergrundgeräusche und Musik laufen synchron ab und ergänzen sich gegenseitig. Erst durch die Interaktion dieser semiotischen Kanäle ergibt sich eine vollständige semantische Einheit; es entsteht ein kohärentes Gebilde:

„... subtitles as written language interact with auditory impression or partial understanding of the original dialogue, and with image and non-linguistic sounds. In terms of semiotic theory, all these are used to create a complex semiotic suprasign (a screen text); and it is through the interplay of these various carriers of meaning that we arrive at the final total meaning of the suprasign.“ Kovačič (1998: 124)

Nir (1984: 91) spricht von der dreifachen Übertragung (‘triple adaptation’), die beim Untertiteln stattfindet¹⁷:

- von einer Sprache in eine andere
- von einem gesprochenen Dialog in einen geschriebenen Text
- von einem nicht-gekürzten Text in eine gekürzte Fassung

¹⁶In dieser Eigenschaft unterscheidet sich der Film wesentlich von einkanaligen Kommunikationsmitteln wie Buch oder Radio.

¹⁷Auch Gambier (2003: 172) beschreibt die Eigenschaften des audiovisuellen Mediums, die bei der Untertitelung berücksichtigt werden müssen: einerseits das Zusammenspiel von Sprache, Bild und Ton, andererseits der sprachliche und kulturelle Transfer zwischen Ausgangs- und Zielsprache. Schließlich ist auch der Wechsel von gesprochener Sprache in Schriftsprache zu beachten.

Hierin liegt nun gerade die Schwierigkeit des Untertitels: Erforderlich sind nicht nur eine interlinguale und intersemiotische Translation, sondern auch aufgrund von Platz- und Zeitmangel eine Textverkürzung (vgl. Kapitel 3.3.4). Aufgrund der notwendigen Textkondensierung unterscheidet sich die Untertitelung ebenfalls von der traditionellen Form der Übersetzung. Im Hinblick auf die bisher festgestellten Unterschiede drängt sich die Frage auf, ob das Untertiteln überhaupt als Übersetzung bezeichnet werden kann. Gambier (2003: 178) setzt sich mit dieser Problematik auseinander und kommt zu folgendem Ergebnis:

„Subtitling is translating if translation is not viewed as a purely word-for-word transfer but as encompassing a set of strategies that might include summarizing, paraphrasing, etc., and if translation is viewed holistically, taking into consideration the genre, the film-maker's style, the needs and expectations of viewers (who may, for instance, have different reading speeds and habits) and the multimodality of audiovisual communication (language, images, sound) ...“

Wildblood (2001) spricht im Zusammenhang mit der Untertitelung nicht von einer Übersetzung: „Untertitler wie ich geben sich alle Mühe, den Sinn einer Szene und des gesamten Films originalgetreu wiederzugeben, einzelne Untertitel jedoch können nicht immer ein exaktes Spiegelbild des Filmtextes sein.“ Im Hinblick auf kulturelle Implikationen kann die Untertitelung jedoch als Übersetzung angesehen werden: das divergierende kulturelle Referenzsystem der Zuschauer unterschiedlicher Kulturgruppen ist auch beim Untertiteln zu beachten (vgl. hierzu u.a. Floros 2001, 2003).¹⁸ Gottlieb (1994b: 264) weist auf die Schwierigkeit des Kulturtransfers hin: „... different languages have different semantic fields and different usage-governed rules for collocation and cohesion between elements.“ Ob

¹⁸Delabastita (1989: 211) beschreibt diesen Aspekt der Filmübersetzung folgendermaßen: „The study of film translation ... is necessarily part of the larger project of the analysis of the 'polysystem' of culture as a whole“ (vgl. auch Worth 1981).

es sich nun um eine Übersetzung handelt oder nicht, ist letztendlich davon abhängig, wie eng bzw. wie flexibel der Begriff 'Übersetzung' definiert ist.¹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich bei der Untertitelung um eine besondere Art der Übersetzung handelt, bei der nicht nur sprachliche oder semantische, sondern vor allem auch technische Faktoren zu berücksichtigen sind, die eine Konformität mit konventionellen Übersetzungsmodellen nicht zulassen.

3.3.2 Text-Bild-Relation

Die Relation Text-Bild hat in den letzten Jahren verstärktes wissenschaftliches Interesse erfahren, nicht zuletzt im Hinblick auf die Nutzung neuer Medien, vor allem von Internet und Multimediaproduktionen (vgl. Strassner 2002). Die audiovisuelle Textsorte zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sich Bedeutung erst aus der Verbindung von Text und Bild ergibt (vgl. u.a. Titford 1982). Zu untersuchen gilt in diesem Zusammenhang, welche Informationen über das Bild und welche Informationen über den Text im Film vermittelt werden. Zunächst soll diesbezüglich auf die Schrift im Film verwiesen werden. Mit 'Text' ist nicht nur der Untertitel gemeint, sondern auch captions (Texteinblendungen) und displays (Schriftstücke) (vgl. Ivarsson/Carroll 1998). Texteinblendungen finden sich oft in Form von Vor- oder Nachbemerkungen. Meistens soll durch sie die Wahrhaftigkeit des Gezeigten versichert werden oder gerade das Gegenteil. In Dokumentarfilmen enthalten sie den Namen und die Funktion des Interviewten oder zeigen Orts- und Jahresangaben an. Letzteres gilt auch für Spielfilme. Bei Schriftstücken handelt es sich z.B. um Briefe (oder ähnliches), die im Bild erscheinen (vgl. Anhang A.4, Szene 15: 'Der Brief').

¹⁹Bezüglich dieser Diskussion vgl. auch de Linde (1999: 3f).

Durch Bilder werden nonverbale Aspekte der zwischenmenschlichen Kommunikation, aber auch visuelle Aspekte von Gegenständen, Sachverhalten und Ereignissen im Umfeld und jenseits von Kommunikationssituationen repräsentiert. Bei der Interpretation von Filmdialogen fallen vor allem nonverbale Sprachelemente der zwischenmenschlichen Kommunikation ins Gewicht: „Tone of voice, intonation, gestures may all affect the way in which the verbal component is perceived“ (Pettit 2004: 34). Diese Elemente können die Bedeutung des gesprochenen Wortes verstärken oder abschwächen (Modifikation), in der Rede eine vom Wortsinn unterschiedliche oder sogar gegenteilige Bedeutung erzeugen (Expression)²⁰, das gesprochene Wort ersetzen (Substitution, zum Beispiel durch Wortmalerei) oder eine Bedeutung durch ein Bild vermitteln (Emblem; etwa durch Anzeigen einer Richtung oder Umschreibung einer Form mit den Händen). Der nonverbale Kanal kann zeitlich vor dem Sprechen senden (Kopfnicken, Kopfschütteln), die Sprache begleiten (Gestik, Mimik) oder fest mit der Sprache verbunden sein (Intonation)²¹. Der Untertitler muss also auch die Körpersprache der Schauspieler berücksichtigen. Der Körper 'spricht' immer: Mimik, Gestik, Tonfall, Haltung, Gang hinterlassen einen bleibenden Eindruck, sie prägen Sympathie und Antipathie oftmals deutlicher als alles, was gesagt wird. Die Schwierigkeit der Übertragung von nonverbalen Elementen liegt u.a. darin, dass in unterschiedlichen Kulturkreisen ähnlich ausgeführte Gesten zum Teil eine vollkommen gegenteilige Bedeutung haben.²²

Bilder haben im Gegensatz zur Schriftsprache keine grammatische Struktur und können nur in begrenztem Maße logische Verknüpfungen ausdrücken. Auch wenn sie die Aufgabe der kontextuellen Erläuterung einer

²⁰Pettit (2004: 35) weist darauf hin: „... in certain situations, a character's body language may contradict what is being said.“

²¹Vgl. Brockhaus Multimedial 2001. In diesem Fall handelt es sich um 'doppelte' Informationen (über den auditiven und den visuellen Kanal), so genannte intersemiotische Redundanzen, die die Verständlichkeit der Aussage erhöhen und im Wege der Textverkürzung daher ausgelassen werden können (vgl. Kapitel 3.3.4).

²²So bedeutet beispielsweise das Kopfnicken in Griechenland und Bulgarien Ablehnung oder das Abwinken mit der Handfläche nach unten in Afrika und Asien eine Einladung. Diesbezüglich kommt wieder die kulturelle Komponente ins Spiel. Der Untertitler muss sich all der Konventionen der verschiedenen Sprachen und Kulturen bewusst sein.

Situation übernehmen (vgl. Knauer 1998: 102), sind Bilder alleine oft mehrdeutig. Sprachliche Ergänzungen haben die Aufgabe, die Mehrdeutigkeit der Bilder für den Adressaten einzuschränken und die Interpretation zu präzisieren (vgl. Kroeber-Riel 1996). Text und Bild müssen sich aufeinander beziehen und sich gegenseitig ergänzen, um ein integratives Gesamtverständnis zu erreichen.

Ballstaedt (1997) unterscheidet drei Arten von inhaltlichen Text-Bild Beziehungen:

- Kongruente Bezüge: Der Text beschreibt, was das Bild zeigt
- Komplementäre Bezüge: Der Text hat Leerstellen, die das Bild ausfüllt (und umgekehrt)
- Elaborative Bezüge: Der Text geht über die Bildinhalte hinaus (und umgekehrt)

Bei der kongruenten Beziehung wird Information doppelt geliefert: einmal über das Bild und zum andern über den Text.²³ Im Gegensatz hierzu wird bei komplementären Beziehungen die Information lediglich über einen Kanal übertragen: entweder über den Text oder über das Bild. Hier ergänzen sich Text und Bild gegenseitig und ergeben in der Interaktion miteinander eine Sinneinheit, so wie es beim polysemiotischen Medium Film meist der Fall ist. Die elaborative Beziehung erfordert das adäquate Vorwissen des Rezipienten. Eine häufig verwendete Text-Bild Beziehung bei der Untertitelung stellen komplementäre Bezüge dar: Der Zwang zur Kürze erfordert das Zusammenspiel der verschiedenen Kanäle; aus Zeit- und Platzgründen lässt die Untertitelung kaum kongruente Bezüge zu.

²³Gottlieb 1994b spricht in diesem Zusammenhang von intersemiotischer Redundanz, vgl. Kapitel 3.3.4.

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers einer Untertitelten Filmversion ist zweigeteilt zwischen 'dynamischer Information' der Bildabfolge und 'statischer Information' der Untertitel (vgl. Titford 1982). Dieser ständige Wechsel zwischen Text und Bild kann sich gerade für Zuschauer aus so genannten 'Synchronisationsländern' (vgl. Luyken 1991, Baker/Hochel 1998) als schwierig und ermüdend erweisen, da diese im Gegensatz zum Publikum aus 'Untertitelungsländern' nicht an das Lesen der Untertitel gewöhnt sind. Der 'Hörseher', wie ihn Scherer (1984) bezeichnet, muss dem Bild und dem Untertitel kontinuierlich folgen, um alle Informationen zu erfassen.²⁴ Es besteht die Gefahr von Informationsverlusten, falls der Zuschauer versäumt beide Informationsquellen vollständig wahrzunehmen, da „... neither subtitles nor dialog will render the full meaning of the film“ (Gottlieb 1994a: 106).²⁵

So können Gestik, Mimik, Intonation und Lautstärke beispielsweise in einem Untertitel nicht vermittelt werden; hierzu ist die visuelle Information unerlässlich. Gerade durch den Zwang zur Textkondensierung ist der Untertitler auf die Bildinformation angewiesen, da er die Informationen, die durch das Bild erfolgen, im Originaldialog gegebenenfalls kürzen kann. Er muss darauf achten, dass Bild und Text einander ergänzen und zusammen ein kohärentes Gebilde ergeben. Je kohärenter ein Text ist, desto geringer ist der Aufwand des Lesers bei der Textverarbeitung.

Bezüglich der Text-Bild-Relation lässt sich abschließend festhalten, dass Bilder Texte illustrieren bzw. Texte Bilder kommentieren. Mal ist dabei die Information des Textes wichtiger, mal dominiert die Information des Bildes. Diese Differenzierung muss der Untertitler erkennen und bei der An-

²⁴ „... the viewer jumps from the subtitles to the picture, from one subtitle to another, both running at a different speed [...] the effort to understand is no longer focused on only one system of signs, ...“ (Gambier/Gottlieb 2001).

²⁵ Auch Tveit (2006: 58) erläutert das Zusammenspiel von Bild und Text:

„... television combines words and images, and the translation should observe the interrelation between how a plot is told and how it is shown. One ought not to be at the expense of the other. Subtitles should synchronise not only with speech, but also with image.“

fertigung seiner Untertitel berücksichtigen.

3.3.3 Einschränkungen bei der Untertitelung

Bei der Untertitelung findet nicht nur ein Wechsel von einer Sprache in eine andere statt, sondern zudem ein Wechsel von gesprochener Sprache (Dialog) in Schriftsprache (Untertitel). Bei diesem intersemiotischen Wechsel werden alle Elemente des Films in einen schriftlichen Text, den Untertitel, übertragen. Aufgrund unterschiedlicher Konventionen ist es oft nicht möglich, alle Komponenten gesprochener Sprache in Schriftsprache umzuwandeln.²⁶ Kovačič (1994) sieht in diesem Wechsel einen Vorteil: „... written language is by nature more organized, more condensed than speech, and as such ideal for subtitling, in which reduction of form is one of the basic demands.“ Sie weist jedoch auch darauf hin, dass in manchen Fällen Elemente gesprochener Sprache, wie beispielsweise Stottern, unvollständige Sätze, Zögern etc. beim Wechsel erhalten bleiben sollten, da diese wichtig für das Verständnis des Films sein könnten.²⁷ Dies gilt z.B. für Dramen oder Komödien. De Linde (1999: 26) stellt ebenfalls fest, dass „... most subtitles are a representation of spoken dialogue, thus they still need to maintain an oral flavour,...“.²⁸ Als problematisch beim Wechsel von gesprochener Sprache in Schriftsprache empfindet er auch die relativ hohe lexikalische Dichte und die komplexe Satzstruktur der geschriebenen Sprache, die durch die Tendenz zur Nominalisierung von Verben verstärkt wird.

²⁶Die Unterschiede zwischen den beiden Kanälen sind in der Literatur ausreichend dokumentiert; vgl. Biber 1988, Brown/Yule 1983, Halliday/Hasan 1976, Nunan 1993.

²⁷Sprachliche Besonderheiten des Filmdialogs erläutert Gerdes (2003: 41ff.).

²⁸So auch Tveit (2006: 32):

„Subtitling, however, is a written representation of speech, and therefore a kind of hybrid. Although it is definitely less repetitive and contains fewer redundancies than speech, it is essential that the subtitler has the oral flavour of the original dialogue in mind and is able to keep an essential part of its appropriateness.“ Tveit (2006: 106) betont die Schwierigkeit des Wechsels; er geht davon aus, dass es kaum möglich ist, alle Nuancen der gesprochenen Sprache in der Schriftsprache wiederzugeben. Hierfür würde der Untertitler zu viel Platz brauchen.

Gesprochene Sprache und Schriftsprache unterscheiden sich auch dadurch, dass erst genannte schneller rezipierbar ist als zuletzt genannte. Der Mensch kann in einem bestimmten Zeitraum wesentlich mehr Text auditiv als visuell verarbeiten; Nir (1984: 82) weist darauf hin: „The translator must bear in mind that reading comprehension requires more time than aural comprehension ...“. Aus diesem Grund übertrifft die Standlänge der Untertitel in der Regel die Länge der gesprochenen Dialoge. Ein Sprecher kann zudem innerhalb von wenigen Sekunden zwei- bis dreimal so viel sagen, wie in einem Untertitel erfasst werden kann (Ivarsson 1992: 90).

Eine weitere Schwierigkeit liegt in der Gewichtung der beiden Kanäle: geschriebener Sprache wird mehr Bedeutung beigemessen als gesprochener Sprache. Tveit (2006: 112) stellt beispielsweise fest, dass „... the effect of swearwords is stronger when they are printed than spoken. This is not a good thing in a country like Norway with its deep-rooted puritan traditions“. Gesprochene Sprache ist weniger formell und ist geprägt durch umgangssprachliche Elemente; Dialekte spielen ebenfalls eine wichtige Rolle. Letztendlich bleibt die Entscheidung beim Untertitler; auch hier ist eine Abwägung zwischen der Relevanz verschiedener Faktoren vorzunehmen: „... the transfer of language mode imposes complex choices on the part of a subtitler, in an attempt to respect the features of both spoken and written modes“ (de Linde 1999: 4).

Die Untertitelung zwingt zu gewissen Einschränkungen bei der Übertragung in Bezug auf Zeit und Raum. Die Zeit stellt in zweierlei Hinsicht einen begrenzenden Faktor dar: Einerseits ist die Zeit, die dem Untertitler für seine Arbeit zur Verfügung steht, meist begrenzt, so dass er gezwungen ist, bestimmte Fristen einzuhalten; dies gilt vor allem für die Untertitelung von Nachrichten. Andererseits ist die Lesegeschwindigkeit der (Durchschnitts-)Zuschauer ein begrenzender Zeitfaktor (vgl. Luyken 1991). Untertitler richten sich bei ihren Maßstäben nach dem 'Durchschnittsleser'.²⁹ Die Lesegeschwindigkeit variiert je nach Rezipientenkreis (vgl.

²⁹Der 'Durchschnittsleser' benötigt ca. drei Sekunden, um bequem eine ganze Zeile zu lesen und fünf Sekunden für einen kompletten Zweizeiler. Das Publikum sollte nicht

Ivarsson/Carroll 1998: 66). So sind die Zuschauer skandinavischer Länder an Untertitel gewöhnt, während in Ländern wie Frankreich und Deutschland Untertitel zumindest im Fernsehen noch immer eine Ausnahme bilden. Menschen aus so genannten 'Synchronisationsländern' haben mehr Schwierigkeiten beim Lesen von Untertiteln als Menschen aus 'Untertitelungsländern' (vgl. Gambier 2003: 173), in denen es zur zweiten Natur geworden ist, gleichzeitig Untertitel zu lesen und Bilder anzuschauen (Gottlieb 2001a). Die Meinungen darüber, welche Art der Filmübersetzung nun zu bevorzugen ist, ist schwer zu beantworten; beide Formen bringen Vor- und Nachteile mit sich (vgl. hierzu Reid 2001). Im Grunde geht es schlicht um unterschiedliche Herangehensweisen an ein Problem, das so alt ist wie die Menschheit: Wie mache ich mich verständlich? Die DVD dürfte dem ewigen Streit Untertitel versus Synchronisation ein Ende bereiten, da DVDs bereits acht synchronisierte und 32 untertitelte Fassungen in einem anbieten.

Nicht nur der Grad der Gewohnheit im Umgang mit Untertiteln ist entscheidend; Alter und Bildung spielen ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Rezipierbarkeit der Untertitel. Hörgeschädigte oder taube Menschen haben besonders große Probleme bei der Rezeption von Untertiteln, da die Lesegeschwindigkeit bei einem solchen Rezipientenkreis in der Regel geringer ist als bei hörenden Menschen (vgl. Neves 2005: 97). Dies kann - neben entsprechender graphischer Gestaltung- unter Umständen mit einer noch stärkeren Tendenz zur Textverkürzung und einer noch stärkeren Vereinfachung von Syntax und Wortschatz verbunden sein. Die Untertitelung für hörbehinderte Menschen stellt demnach eine große sprachliche Herausforderung dar, bedenkt man auch die Heterogenität des Zielpublikums, bei dem unterschiedliche Grade der Hörschädigung vorliegen (vgl. Schlenker-Schulte 2004).

Die Lesegeschwindigkeit variiert auch in Bezug auf das Medium: Gründe hierfür sind möglicherweise in der unterschiedlichen Auflösung zu suchen: „When projected on television, the grain, which is barely perceptible

mit mehr Text konfrontiert werden, als es rezipieren kann. Der Untertitel sollte demnach möglichst nicht länger als zwei Zeilen lang sein.

on the cinema screen with approximately 3 000 000 pixels, is reduced to about 600 000 pixels“ (Ivarsson/Carroll 1998). Darüber hinaus wird das Kinopublikum in der Regel durch nichts abgelenkt, im Gegensatz zu dem Publikum, welches zu Hause vorm Fernseher sitzt. Smith (1998: 143) stellt fest, dass „the comfortable reading speed of a cinema audience is typically up to a third faster than of the same audience sitting in the privacy of their own homes“.

Taylor (2006: 5) beschäftigt sich mit dem Thema Filmgenre und Vorhersehbarkeit: „... the predictability factor should be taken into account in order to save time and particularly to ensure consistency.“ Das Weltwissen spielt bei der Vorhersehbarkeit eine entscheidende Rolle. Je mehr der Rezipient mit der Thematik vertraut ist, je mehr Informationen er zu diesem Themenbereich gespeichert hat, desto einfacher kann er Beziehungen zwischen dem Text und seinem Wissen herstellen und desto verständlicher gestaltet sich der Text.³⁰ Die Lesegeschwindigkeit ist allerdings auch davon abhängig, wie interessiert der Zuschauer an der Geschichte des Films ist. Er liest schneller, wenn er den Film interessant findet, weil er dann so wenig wie möglich davon verpassen will (vgl. Minchinton 1993).

Wie viele Zeichen ein Untertitel enthalten und wie lange er auf dem Bildschirm oder der Leinwand erscheinen kann, hängt nicht nur von der Lesegeschwindigkeit der Zuschauer ab. Untertitel müssen darüber hinaus eine Synchronität mit den Bildelementen und dem Ton aufweisen. Schnitte spielen dabei eine sehr wichtige Rolle; ein Untertitel sollte nicht über einen Schnitt hinweg stehen bleiben:

„... in order not to work against the rhythm of the original, hereby delaying the viewing process, subtitles must be presented in synchrony with the dominant auditive (phrasing) or visual (cutting) signals. In subtitling for the cinema, and frequently for video, too, cuts are al-

³⁰ „With an ‘I love you’ story viewers need not read many of the titles; they know the story, they guess the dialogue, they blink down at the sub-titles for confirmation, they photograph them rather than read them ... Crime stories and espionage tales give translators and viewers a harder time. The subtitles have to be read if the subsequent action is to be understood.“ (Minchinton 1993: 4.14-4.15)

ways respected, even at the cost of precious reading time.“ (Gottlieb 1994a: 115) ³¹

Will ein Untertitler diese Grundregel befolgen sowie eine konstante Lesegeschwindigkeit gewährleisten, muss er über ein umfangreiches Repertoire von Möglichkeiten verfügen, wie man Dinge kurz, kürzer und am kürzesten formulieren kann.

Der Untertitler sollte auch darauf achten, dass der Untertitel nicht ausgeblendet wird, bevor die entsprechende Äußerung im Dialog zu Ende ist, da dies beim Zuschauer den Eindruck erwecken könnte, dass ihm Informationen vorenthalten werden. Auch bei Ein-Wort-Einblendungen sollte eine Standdauer von 1,5 Sekunden vorgesehen werden. Andererseits sollte der Untertitel auch nicht zu lange eingeblendet werden, da es sonst passieren könnte, dass der Zuschauer den Untertitel erneut zu lesen beginnt. Der Untertitler muss also einen Mittelweg finden, um eine gute Lesbarkeit zu gewährleisten. Die Dauer der Untertitel sollte möglichst gleich lang und konstant gehalten werden. Von Bedeutung ist auch, dass die Untertitel graphisch deutlich lesbar sind.

Neben dem Zeitproblem stellt der Raum einen begrenzenden Faktor bei der Untertitelung dar: die Länge der Untertitel ist durch die Bildschirm- bzw. Leinwandgröße beschränkt. Untertitel auf dem Fernsehbildschirm nehmen ca. 20% des Bildes ein, auf der Kinoleinwand etwas weniger. Aufgrund der Kollision des Untertiteltextes mit den visuellen Informationen des Films, wird jener generell in den untersten Bildteil geschrieben, wo er erfahrungsgemäß am wenigsten stört. Somit wird die Wirkung des visuellen Teils auf den Zuschauer so wenig wie möglich beeinträchtigt.

³¹Vgl. hierzu auch de Linde 1999: 7, Ivarsson/Carroll 1998: 82

3.3.4 Textreduktion vs. Textverständlichkeit

Die durch das Medium Film hervorgerufenen technischen Zwänge erschweren die Anforderung an den Untertitler, dass die Untertitel in der Zielsprache beim Zuschauer möglichst die gleiche Reaktion hervorrufen sollen wie der Originaldialog. Stilistische Prioritäten müssen zurückgestellt und eine komprimierte Übersetzung erstellt werden, die sich an Rhythmus und Bildabfolge des Originals anpasst. Wie viel Text gekürzt werden muss, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Kovačič (1994: 245) ist der Meinung, dass „... reduction depends not only on the speed of the dialogue, but above all on the systemic similarities and differences between source and target language...“ und fügt hinzu: „... according to some counts, this makes Slovene translations of English texts 10 to 30 percent longer than the originals.“³² Wie viel Text gekürzt werden muss, ist nach der Auffassung von Gottlieb (2001b: 250) unter anderem abhängig von dem Genre des Films. Er unterscheidet zwischen drei Arten von Filmgenre:

1. Satire, Komödie und Musiksendung (Sprache steht im Vordergrund)
2. Spielfilm, Fernsehtheater und Biographie (Personen stehen im Vordergrund)
3. Nachrichten, Dokumentationen und Sportsendungen (Ereignis steht im Vordergrund)

Kategorie 1 erfordert eine starke Textverkürzung. Bei Kategorie 2 sollte besonders darauf geachtet werden, dass der Sprachstil der Personen beibehalten wird. In Kategorie 3 steht die Information im Vordergrund; es sollten demnach keine Informationen ausgelassen werden. Generell muss laut Gottlieb (1992: 164ff) beim Untertiteln der gesprochene Text um etwa

³²Tveit (2006: 8) beschreibt die Situation in Norwegen: „... the amount of the original text left out is 20 percent in news programmes and 35-40 percent in films shown on Norwegian television.“ (aktuelle Situation in Skandinavien vgl. Pedersen 2007)

ein Drittel gekürzt werden, um den Anforderungen des Mediums Film gerecht zu werden.

Bei den durch das Medium Film bedingten Textverkürzungen handelt es sich entweder um Kondensierungen oder Auslassungen (vgl. Díaz Cintas 2001: 124). Diese führen dazu, dass die Untertitel in der Regel eine hohe Informationsdichte aufweisen, was sich als problematisch für den Zuschauer erweisen kann, der den Untertitel bereits beim ersten Lesen verstehen sollte. Üblicherweise wird der Zwang zur Textreduktion als 'the evil spirit of subtitling' (Gottlieb 1994b: 273) angesehen. Im Gegensatz dazu steht die Meinung, dass „the shortening of the text for subtitling purposes is nothing more than deciding what is padding and what is vital information“ (Reid 1987: 28). Kovačič (1996: 107) ist der Ansicht, dass ein kürzerer Text nicht immer bedeutet, dass der Zuschauer weniger Zeit zur Rezeption benötigt und mehr Zeit für die Aufnahmen visueller Information zur Verfügung steht. Unabhängig davon, welche Auffassung der Untertitler vertritt, er muss sich Textverkürzungsstrategien bedienen, deren Ziel darin besteht, den semantischen Gehalt der Aussage zu wahren.

Um mit den räumlichen, zeitlichen und sprachlichen Einschränkungen bei der Untertitelung fertig zu werden, wurde eine Reihe von Verkürzungstechniken entwickelt. Eine Strategie zur Textkondensierung besteht beispielsweise darin, redundante Aussagen auszulassen. Der Untertitler sucht Dialogpassagen heraus, deren Informationsgehalt nicht nur über einen Kanal übertragen wird oder aus dem Kontext heraus erschließbar ist. Gottlieb (1994b: 273) spricht in diesem Zusammenhang von intersemiotischer Redundanz (positive Rückmeldung von Bild und Tonspur), „... which enables the viewer to supplement the semiotic content of the subtitles with information from other audiovisual channels- notably the image, and the prosodic features in the dialogue.“ In einem polysemiotischen Kontext werden demnach semantische Lücken intersemiotisch gefüllt. Das Lesen der Untertitel kann verglichen werden mit dem Ausfüllen eines Lückentextes, indem „der Zuschauer [...] bereit ist, im Geiste die Teile der Kon-

versation zu rekonstruieren, die zwar fehlen, die aber zwischen den Zeilen mitgeliefert werden“ (Tomaszkiewicz 1993). Es können auch so genannte intrasemiotische Redundanzen getilgt werden, da diese in der Regel das Verständnis des Films nicht beeinträchtigen (vgl. Gottlieb (1994a: 107/1992: 167). Bei intrasemiotischen Redundanzen handelt es sich um typische Merkmale gesprochener Sprache (Standardbegrüßungen, Anreden, Routinefloskeln, Füllwörter, Ausrufe und Interjektionen wie 'tja', 'äh', 'na ja', 'hm', 'nicht wahr' usw.). Smith (1998: 146) hebt den Vorteil redundanter Aussagen hervor: „... such redundancies can actually be a godsend since the extra time can be used, within certain limits, to explain what is being said.“ Solche Elemente, die in der Schriftsprache überflüssig erscheinen, können allerdings auch wichtig für das Verständnis des Films sein. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn sie einen integralen Teil eines Charakterzuges einer Person darstellen (vgl. de Linde 1999: 4). Bezüglich kohäsiver Elemente, wie beispielsweise Konjunktionen, vertritt Tveit (2006: 36) die Ansicht, dass diese im Zieltext ausgelassen werden können; sie stellen keine Beziehungen her, sondern sind lediglich explizite Verknüpfungselemente, die keine Bedeutungsträger sind und daher keine Auswirkungen auf das Textverständnis haben. De Linde (1999: 28ff.) ist hingegen der Meinung, dass solche Elemente sehr wohl eine entscheidende Rolle für das Textverständnis spielen (vgl. dazu Kapitel 3.4). Kovačič (1994) entscheidet anhand der Relevanz-Theorie von Sperber und Wilson (1986), welche Elemente ausgelassen werden können und welche relevant für das Verständnis sind.³³

Die Simplifizierung von Wortschatz und Syntax stellt ein weiteres Instrumentarium der Textverkürzung dar: Einfache, bekannte bzw. gebräuchliche Wörter können vom Zuschauer leichter rezipiert werden als beispiels-

³³ „When the subtitler is short of space, he/she evaluates the relative relevance of individual segments of a given message. Relying on the viewer's ability to apply adequate cognitive schemata or frames and to draw on either previous information in the story or their general knowledge of the world, the subtitler leaves out the part of the message he/she considers the least relevant for understanding the message in question, for perceiving the atmosphere of a situation or the relationship among the participants involved, and eventually for the general understanding and reception of the story.“ (Kovačič 1994: 250)

weise Metaphern oder Idiome. Der Film soll schließlich für ein breites Publikum zugänglich gemacht werden, wodurch eine Wortwahl von 'everyday words' (Smith 1998: 142) angebracht erscheint. Kritisiert werden könnte hierbei, dass eine Simplifizierung von Syntax und Wortschatz zu einer Normierung des Textes führen kann, da dem Publikum der Zielsprache eine Version präsentiert wird, deren sprachliches Niveau eher standardisiert ist als die des Originals. Es kommt zu einer gewissen Neutralisierung der Sprache, einer 'Uniformierung von Akteuren und Dialogen' (Müller 1982: 175). Kovačič (1998: 125) setzt sich mit dieser Problematik auseinander und kommt zu dem Schluss, dass „... simplification of metaphors into 'common' terms may effect the literariness of language, but the overall literariness of the screen text is preserved in the other semiotic systems.“ Auch hier erweist sich die polysemiotische Struktur des Films als vorteilhaft für die Untertitelung. Sie wahrt die Kohärenz der Aussagen im Film. Auch Groeben/Christmann (1989) führen sprachliche Einfachheit und semantische Kürze als wichtige Parameter der Textoptimierung an. Auf der Wortebene erweist sich der Gebrauch kurzer, geläufiger, konkreter und anschaulicher Wörter als verständlichkeitsfördernd. Anschaulichkeit und Lesbarkeit lassen sich nicht nur durch die Verwendung konkreter Wörter, sondern auch durch eine Stützung der Textkonzepte mittels Bildern, Abbildungen und Graphiken erzeugen. Im Hinblick auf die Untertitelung ist dieser Aspekt von besonderem Interesse, da der Text, genauer gesagt der Untertitel, durch das Bild verstärkt bzw. ergänzt wird. Komplexe Satzstrukturen sollten bei der Textproduktion möglichst vermieden werden, da kurze Sätze signifikant besser verstanden werden. Gleiches gilt für Nominalisierungen; sie wirken sich stets verständlichkeitsbelastend aus (vgl. Groeben/Christmann 1989: 178f.) Des Weiteren richtet sich die Schwierigkeit/Leichtigkeit des Dekodierens von Informationen nach deren Überraschungswert: Je geringer der Überraschungswert, je wahrscheinlicher ein sprachliches Item in einem bestimmten Kontext ist, desto schneller erfolgt die Dekodierung (vgl. Kapitel 3.3.3).

Das Paraphrasieren stellt ebenfalls eine Art der Verkürzungsstrategie dar und erfolgt über eine verkürzende Umformulierung. Durch das Pa-

raphrasieren können auch komplizierte Sachverhalte dargestellt werden oder Wörter erläutert werden, für die in der Zielsprache kein äquivalentes Wort existiert. Dies kann sich bei der Untertitelung allerdings als problematisch erweisen, da die Erläuterung zu einer Textexpansion führen kann, was wiederum die Lesbarkeit der Untertitel beeinträchtigt.

Eine Textverkürzung kann ebenfalls über eine Zusammenfassung von mehreren kurzen Dialogen erfolgen. Diese Strategie ist jedoch nur möglich, wenn eindeutig ist, wer was sagt, um eine Irritation beim Zuschauer zu vermeiden.³⁴

Trotz der vielen Beschränkungen, die der Untertitelung durch das Medium Film auferlegt werden, ist die polysemiotische Natur dieses Mediums von Vorteil (vgl. hierzu Kapitel 3.3.1):

„Fully benefiting from the polysemiotic nature of television, the necessary quantitative reduction of the dialogue can be reached with only minor qualitative losses in stylistic and/or denotative information. Supported by the original soundtrack and image, providing helpful informative and visual aids to understanding the dialogue, subtitles will usually allow for an adequate transfer of the original message.“
(Gottlieb 1994a: 112)

Gottlieb bringt hier zum Ausdruck, dass jeder Untertitel Teil eines polysemiotischen Ganzen ist und eventuelle Informationsverluste über ergänzende Kanäle ausgeglichen werden können. Dies kann z.B. durch den Bildkanal geschehen, da dieser oft aussagekräftiger als das gesprochene Wort ist. So ähnlich verhält es sich mit der Musik. Neben der Sprache ist die Musik das wichtigste Element des Zeichensystems 'Ton': Musik illustriert bzw. kommentiert den Handlungsablauf des Films und die Gefühle seiner

³⁴Wildblood (2001) führt weitere 'Text-Diäten-Tricks' an: er spricht von antonymischen Ersetzungen, der Umwandlung von Aussagesätzen in Fragen oder von Passiv- in Aktivstrukturen. So wird 'nicht gerade einfach' zu 'schwierig' oder 'Ich bin kein Wissenschaftler' zu 'Bin ich Wissenschaftler?' reduziert.

Hauptfiguren. Musik etabliert darüber hinaus Raum und Zeit des Films und emotionalisiert die Zuschauer. Des Weiteren wird der Film durch die Musik strukturiert; sie verdeutlicht Zäsuren bzw. Kontinuität in der Handlung (vgl. hierzu auch Chaume 2001 und de Linde 1999: 1). Auch Nir (1984: 85) definiert die Filmübersetzung als 'highly contextualized', wobei Chaume (2001) anmerkt, dass „for the translator, knowledge of all the signifying codes present in the audiovisual texts is extremely relevant.“ Der Untertitler muss also darauf achten, dass der Untertitel im polysemiotischen Ganzen kohärent ist und nicht zu Verständlichkeitsproblemen beim Zuschauer führt.

3.4 Zur Kohärenz bei der Untertitelung

Bisher ist im Bereich der Kohärenz in interlingualen Untertiteln wenig Forschung betrieben worden. De Linde (1999) setzt sich ansatzweise mit Kohäsion in interlingualen Untertiteln auseinander und Gerzymisch-Arbogast (2004) untersucht die Informationsstruktur in interlingualen Untertiteln.

De Linde (1999: 28ff.) beschreibt die Funktion kohäsiver Elemente in Texten. Er geht dabei von dem Ansatz von Halliday/Hasan (1976) aus; diese unterscheiden zwischen vier verschiedenen Arten von kohäsiven Mitteln:

1. Konjunktionen (Verknüpfungselemente zwischen Textteilen)
2. Referenzen (Anaphora/Kataphora)³⁵
3. Substitutionen und Ellipsen

³⁵Halliday/Hasan (1976) unterscheiden weiterhin zwischen textexternen (exophorisch) und textinternen (endophorisch) Referenzen. Zuletzt genannte Unterscheidung ist gerade für die Untertitelung von Bedeutung, da sich viele Textelemente auf Bildinformationen beziehen.

4. Lexikalische Kohäsion

Die Kohäsionsmittel 1.-3. sind auf der grammatischen Seite anzusiedeln. Auf der lexikalischen Seite (4.) wird Kohäsion durch zwei Mechanismen hergestellt: *Iteration (reiteration)* und *Kollokation (collocation)*. Der Begriff der lexikalischen Iteration schließt semantische Relationen wie Synonymie und Hyperonymie ein:

„Reiteration is a form of lexical cohesion which involves the repetition of a lexical item, at one end of the scale; the use of a general word to refer back to a lexical item, at the other end of the scale; and a number of things in between - the use of a synonym, near-synonym, or superordinate.“ (vgl. Halliday/Hasan 1976: 278)

Der Begriff 'Kollokation' erfasst noch weitergehende semantische Beziehungen, indem er den kohäsiven Effekt von Paaren wie König - Krone oder lachen - Witz auf ihre 'Tendenz, in der gleichen lexikalischen Umgebung aufzutreten' zurückführt (vgl. Halliday/Hasan 1976: 286). Als dritten Faktor nennen die Autoren die Frequenz eines Lexems im Inventar einer Sprache: Je häufiger ein Wort, desto geringer seine kohäsive Wirkung (vgl. Halliday/Hasan 1976: 290).³⁶ In der Regel werden kohäsive Elemente beim Erstellen der Untertitel getilgt. De Linde (1999: 30) kritisiert dieses Vorgehen und weist auf die Relevanz von Kohäsionsmitteln bei der Untertitelung hin: „Although the intention might be to simplify a text, omissions of cohesive devices can lead to a text becoming more difficult to process and result in a loss of meaning.“ De Linde stützt sich hierbei auf die Werke von Davison (1988) und Ewoldt (1984), die davon ausgehen, dass Kohäsionsmittel zur besseren Lesbarkeit eines Textes beitragen.

Gerzymisch-Arbogast (2004) untersuchte die Informationsstrukturierung bei der Untertitelung am Beispiel des Films 'A Fish Called Wan-

³⁶Hoey (1991) bezeichnet die lexikalische Kohäsion als wichtigstes Kohäsionsmittel.

da'. Ausgehend von der Klassifikation Gottliebs (1997) stellt Gerzymisch-Arbogast fest, dass die Informationsgliederung hauptsächlich beim Wechsel vom verbal auditiven Kanal zum verbal visuellen Kanal von Bedeutung ist. Sie fügt Nirs 'triple adaption' einen weiteren Punkt hinzu: die Informations(re)strukturierung und spricht in diesem Zusammenhang von 'quadruple' or 'four-dimensional translation' (Gerzymisch-Arbogast 2004: 91). Bei der Analyse der deutschen und französischen Untertitel zu dem Film 'A Fish Called Wanda' stellte Gerzymisch-Arbogast alle Progressionstypen von Daneš³⁷ fest, wobei die lineare Progression und die sprunghafte Progression am häufigsten auftraten. Gerzymisch-Arbogast geht davon aus, dass die sprunghaften Progressionen absichtlich verwendet wurden, um die Disharmonie zwischen dem Rechtsanwalt-Ehepaar Archie und Wendy zum Ausdruck zu bringen: Die mangelnde Kohärenz in den Untertiteln spiegelt die misslungene Kommunikation wider. Darüber hinaus stellt Gerzymisch-Arbogast ein weiteres Phänomen fest: den 'tandem dialog'.³⁸ Es handelt sich hierbei um einen Dialog, der eine komplexe Kommunikationssituation mit mehreren Dialogpartnern darstellt, die auf verschiedenen Ebenen miteinander kommunizieren (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2004: 95f.). Interessant erscheint dieser Dialog dahingehend, dass jede Äußerung für sich gesehen auf der jeweiligen Kommunikationsebene einen Sinn ergibt, nicht jedoch in der linearen Abfolge der Äußerungen. In dieser Szene werden visuelle Informationen in den Dialog mit aufgenommen (Stellen im Brief werden von einem Schauspieler laut ausgesprochen). Demnach ist auch der Tonkanal Bedeutungsträger: Es wird leiser und lauter

³⁷Progressionstypen nach Daneš (1970):

1. lineare Progression
2. Progression mit durchlaufendem Thema
3. Progression mit abgeleiteten Themen
4. Thematisch gespaltene Progression
5. Sprunghafte Progression

³⁸„The term 'tandem dialog' designates a complex communication situation with more than one partners and conversations going on simultaneously at several levels with alternating partners.“ (Gerzymisch-Arbogast 2004: 95; vgl. Anhang A.4, Szene 15)

gesprächen, je nachdem auf welcher Kommunikationsebene das Gespräch gerade verläuft. Um das Verständnis dieses sich auf verschiedenen Kommunikationsebenen abspielenden Dialogs zu sichern, muss der Zuschauer visuelle und auditive Informationsquellen nutzen.

Gerzymisch-Arbogast kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass die Informationsgliederung eine bedeutende Rolle bei der Übertragung vom gesprochenen Filmdialog in den schriftlichen Untertitel spielt: „... regularities of information structuring may help to formulate systematic strategies for producing subtitles beyond the word, syntagma or sentence level“ (Gerzymisch-Arbogast 2004: 97). Sie stellt fest, dass Filmdialoge aufgrund ihrer sprachlichen Phänomene - beispielsweise Zögern, Selbstkorrekturen, Stottern, Intonation, Inferenzen und Dialoge auf mehreren sprachlichen Ebenen - eine hervorragende Basis für die Analyse der Informationsgliederung darstellen. Es stellt sich die Frage, wie die Informationsgliederung in Untertiteln realisiert werden muss, um diese für den Zuschauer bzw. den Leser so verständlich wie möglich zu gestalten.

Um eine Filmszene bzw. einen Filmdialog analysieren zu können, bedarf es einer geeigneten Methode zur Darstellung von Kohärenz. Im folgenden Kapitel werden verschiedene Methoden vorgestellt und diskutiert.

Kapitel 4

Theoretische Grundlagen

4.1 De Beaugrande/Dressler (1981)

Auf der Grundlage der früheren Arbeit von de Beaugrande (1980) unterscheiden de Beaugrande/Dressler (1981) im Rahmen ihrer Kohärenzrepräsentation über semantische Netze zwischen 'Konzepten' (Begriffen) und 'Relationen' (Beziehungen zwischen Begriffen) und betrachten dabei Kohärenz als „das Ergebnis einer Verbindung von Konzepten und Relationen zu einem Netz“ (de Beaugrande/Dressler 1981: 100). Bezüglich der Konzepte unterscheiden sie zwischen primären und sekundären Konzepten (100f.). Es fällt jedoch auf, dass alle Elemente, die unter 'Relationen' zusammengefasst werden sollten, bei den 'sekundären Konzepten' genannt werden. Somit wird der Begriff 'Konzept' doppelt verwendet, wodurch die erste Unterscheidung zwischen 'Konzepten' und 'Relationen' hinfällig wird. Dieser Aspekt erweist sich als problematisch, da gerade diese Unterscheidung für die graphische Darstellung relevant ist. Darüber hinaus wird in der semantischen Netzdarstellung nicht zwischen textinternen, d.h. im Text verbalisierten und textexternen Informationen, die der Rezipient mit Hilfe seines Weltwissens beisteuert, unterschieden. Dadurch bleibt dem Rezipienten die Möglichkeit verwehrt, klar erkennen zu können, welche Informationen aus dem Text selbst stammen und welche durch Hintergrundwissen erst an den Text herangetragen wurden; innersprachliche In-

formationen werden also von außersprachlichen bzw. textexternen Informationen nicht eindeutig getrennt. Da keine graphische und methodische Konvention festgelegt wird, eignet sich die Netzdarstellung von de Beaugrande/Dressler nur für die Betrachtung der Mikrostruktur sehr kleiner Textausschnitte, nicht jedoch für die Makrostruktur. Größere Texte können daher kaum oder gar nicht untersucht werden. Die gleichzeitige Betrachtung der Makro- und Mikrostruktur eines Textes (innerhalb eines Netzes) erweist sich also als problematisch (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994: 62).³⁹ Aufgrund der Unüberschaubarkeit der Netze ist außerdem auch der Vergleich der Kohärenz zweier oder mehrerer Texte nur schwer möglich.

Beispiel: Netzdarstellung nach de Beaugrande/Dressler (1981)

„A great black and yellow V-2 rocket 46 feet long stood in a New Mexico desert. Empty, it weighed five tons. For fuel it carried eight tons of alcohol and liquid oxygen.“ (de Beaugrande/Dressler 1981: 107 Abb. 7(b))

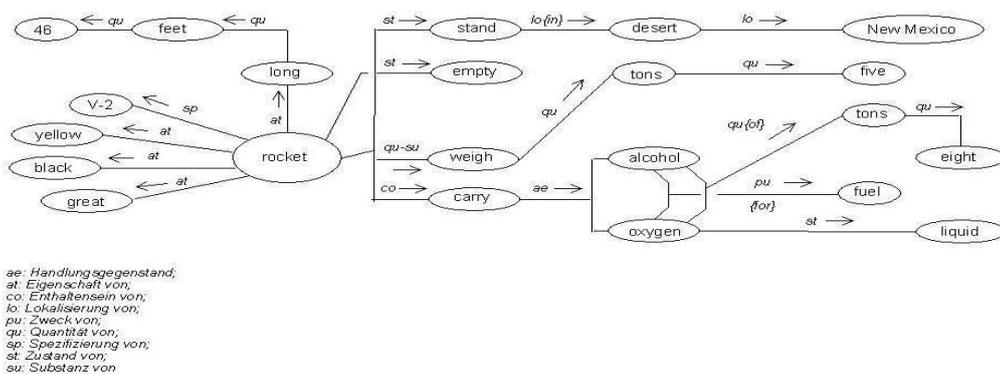


Abbildung 4.1: Theoretische Grundlagen nach de Beaugrande/Dressler (1981)

³⁹Zur Kritik an den Netzdarstellungen von de Beaugrande/Dressler (1981) vgl. u. a. Gerzymisch-Arbogast (1994: 56-58).

4.2 Mudersbach (1983)

Die Bedeutungstheorie Mudersbachs (1983) basiert auf der Beziehung, die ein Zeichen eines Zeichensystems mit den anderen Zeichen in diesem System eingeht. Daher auch die Bezeichnung 'bedeutungsrelationale Semantik' (Mudersbach 1983: 145). Der lexemantische Bedeutungsbegriff kann demnach die kontextspezifische Bedeutung eines Begriffs darstellen, was eine Voraussetzung für die Darstellung der Kohärenz ist, und macht damit sowohl die textspezifische Bedeutung eines einzelnen Ausdrucks als auch das Gesamtverständnis des Textes transparent. Darin unterscheidet sich die Auffassung Mudersbachs im Wesentlichen von der Auffassung von de Beaugrande/Dressler (1981). Dem lexemantischen Bedeutungsbegriff von Mudersbach liegt also die Annahme zugrunde, dass das lexikalische Inventar einer Einzelsprache durch ein Netz von Bedeutungsbeziehungen zwischen den Zeichen beschrieben werden kann. Dieses Bedeutungsnetz besteht in der Regel aus vielen Knoten.

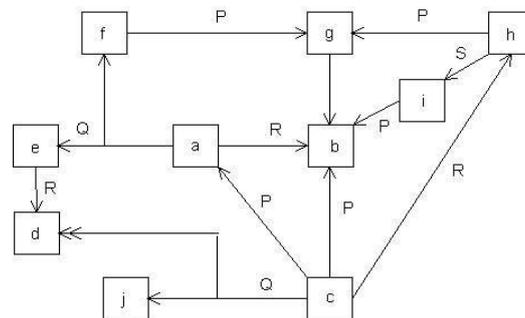


Abbildung 4.2: Lexemantisches Bedeutungsnetz nach Mudersbach (1983)

Die Bedeutung eines Zeichens wird als gestuft angesetzt, je nachdem welche Relationen das zu betrachtende Zeichen auf welchen Stufen eingeht, d.h. wie groß die 'Relationen- Umgebung' (= relationale Umgebung) um das zu betrachtende Zeichen gefasst wird (Mudersbach 1983: 144). Bei dieser Theorie ist also die „Position des Zeichens z zum ganzen System“ (145) für die Bestimmung seiner Bedeutung entscheidend. Ausgehend von der Bedeutungsstufe 0 lassen sich alle Relationen im Netz solange erfassen, bis die maximale Bedeutungsstufe erreicht ist. Diese Gestuftheit lässt

sich systematisch fassen (vgl. Mudersbach 1983: 144ff.):

- Die Bedeutungsstufe 0 zu einem Ausdruck A ist definiert als der Begriff selbst in seiner Wortgestalt.
- Die Bedeutungsstufe 1 zu A ist definiert als die Menge, die A enthält, plus alle Relationen (Rn(A1, ... An)), in denen A vorkommt.
- Die Bedeutungsstufe 2 ist definiert als diejenige Menge, die die Bedeutungsstufe 1 enthält und außerdem alle Relationen, die von den Endpunkten der Relationen in der 1. Bedeutungsstufe ausgehen. In dem Beispiel sind dies die Endpunkte b, c, d, e, f.

Die Definitionen höherer Bedeutungsstufen ergeben sich analog, bis alle Relationen erfasst sind, die der Ausdruck A im Netz eingeht, d.h. bis die maximale Bedeutungsstufe von A (= N) erreicht ist. Auf dieser maximalen Bedeutungsstufe N ist das gesamte Netz, auf den Knoten A bezogen, erfasst.

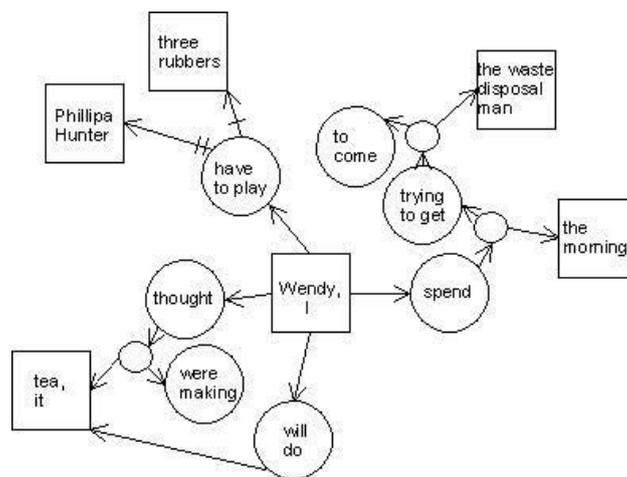


Abbildung 4.3: Bsp. eines lexemantischen Netzes mit der Bedeutungsstufe 0

Die Bedeutungsstufe 0 ist der Begriff bzw. Name 'Wendy' ('I'). Alle Relationen, die im Netz an dem Begriff 'Wendy' ('I') anknüpfen und einen konzentrischen Kreis um 'Wendy' ('I') bilden, stellen die erste Bedeutungsstufe dar. Die erste Bedeutungsstufe von 'Wendy' ('I') stellt demnach die Relation „... Marjorie Brooks who takes up the entire meal complaining about her husband“ dar. Das Argument 'Marjorie Brooks' ('who') bindet eine weitere Relation an sich und wird daher aus dem Kreis (Netz) um das Argument 'Wendy' ('I') herausgezogen. Dadurch entsteht ein neues Teilnetz.

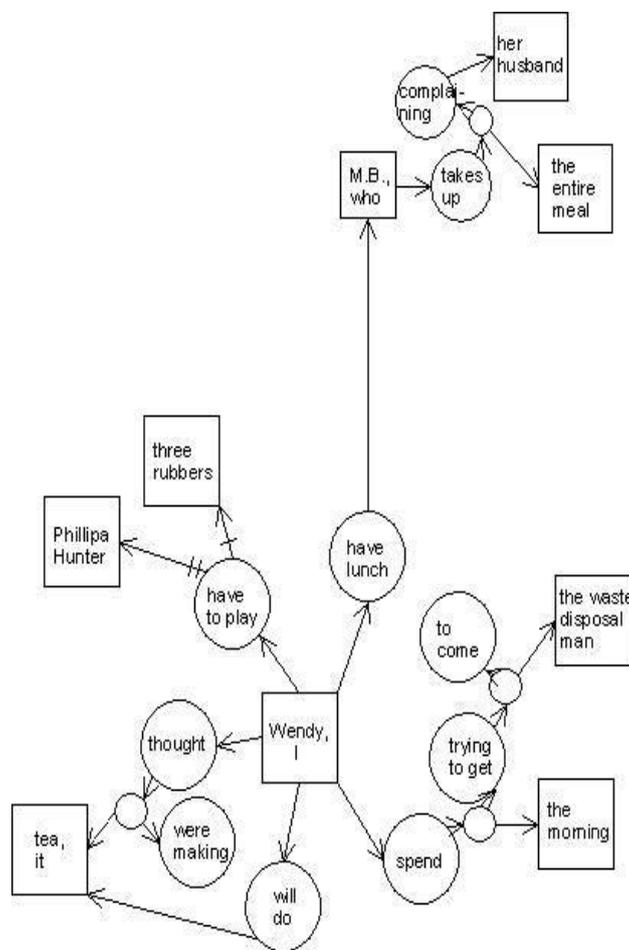


Abbildung 4.4: Bsp. eines lexsemantischen Netzes mit der Bedeutungsstufe 1

Diese Ausweitung der Umgebung lässt sich soweit ausdehnen, bis das gesamte Netz als die maximale Bedeutungsstufe erscheint. Die maximale Stufe charakterisiert den unverwechselbaren Stellenwert ('valeur') eines Wortes im (Text-)Netz. Dies ist eine holistische Bedeutung. Jede Bedeutungsstufe darunter wird als hol-atomistische Bedeutungsstufe bezeichnet. Der atomistische Teil der Bedeutung besteht aus dem Bedeutungsatom des Worts (Bedeutungsstufe 0) und seiner ersten Umgebung.

4.3 Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998)

Die Methode Relatra von Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998) baut auf der Leksemantik Mudersbachs und den bereits von Gerzymisch-Arbogast (1994) angesprochenen Problemen der Vernachlässigung von makrostrukturellen Problemen sowie dem Fehlen einer regelgeleiteten Schrittfolge zum wissenschaftlichen Übersetzen auf. Der Textbegriff der Leksemantik macht sowohl die textspezifische Bedeutung eines einzelnen Ausdrucks als auch das Gesamtverständnis des Textes transparent, was im Rahmen der Relatra-Methode gezeigt wird. Der Name Relatra steht für 'Relationale Translation' (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998: 44). Sie betrifft die kontrollierte Übersetzung der Sachinformationen eines Textes. Die Grundidee der Methode Relatra besteht darin, dass sich alle Sachinformationen eines Textes in Form von Relationen ausdrücken lassen. 'Sachinformationen' sind Informationen, die sich über Objekte unserer Wirklichkeit äußern lassen (vgl. Schönherr/Mudersbach 1992, Mudersbach/Schönherr 1996). Bei der Relatra-Methode sollen demnach lediglich Informationen berücksichtigt werden, die für die Kenntnis der Argumente, der zeitlichen und räumlichen Struktur des Textes und die Kennzeichnung der Relatoren erforderlich sind.⁴⁰

Ein Text wird zunächst in Relationen umgewandelt⁴¹; diese Relationen werden anschließend in Übereinstimmung mit dem Textaufbau zu

⁴⁰Vgl. Kapitel 5.2.2 Argumente - Relatoren

⁴¹Vgl. Kapitel 5.2.2 Erstellung einer Relation

einem semantischen Netz zusammengestellt, dem linearen Netz (vgl. Kapitel 5.3). Aus diesem linearen Netz lässt sich dann durch Umordnung der Relationen das so genannte synchron-optische Netz gewinnen (vgl. Kapitel 5.3). Das lineare Netz zeigt die lineare Abfolge von Relationen im Text, d.h. deren zeitliche Abfolge, in der sie im Text auftreten. Das synchron-optische Netz hebt diese lineare Abfolge der Äußerungen im Text auf und ist eine zentrierte Darstellung aller Relationen eines Textes um ein Bezugsargument. So erhält man ein Netz, in dem zu jedem Argument alle entsprechenden Informationen 'gleichzeitig' (synchron) zur Verfügung gestellt werden. Dabei ergeben sich die Relationen zu einem Argument als gestufte (Teil-) Netze um bestimmte Argumente. An dieser Darstellung lässt sich auch ablesen, ob der Text aus verschiedenen, nicht miteinander verbundenen Teilnetzen (Inseln) besteht oder ob er ein einziges Gesamtnetz ergibt (vgl. 5.2.1 Schritt 3/5.3). Bei der synchron-optischen Darstellung wird auch stärker darauf geachtet, wie häufig die einzelnen Argumente im Text auftauchen. Ein Argument, das mehrere Relationen eingeht, wird zu einem Argumentknoten zusammengefasst. Bei dem linearen Netz wird eher das Vorkommen der jeweiligen Argumente an einer bestimmten Stelle betrachtet.

Die *Methode Relatra* sollte beim Übersetzen zusammen mit zwei weiteren Methoden, *Aspektra* und *Holontra*, angewendet werden, um ein regelgeleitetes, wissenschaftliches Übersetzen zu ermöglichen (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998). Nur die drei Methoden zusammen decken alle für die Gesamterstellung einer Übersetzung relevanten Gesichtspunkte ab (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998: 41). Für den Zweck der Überprüfung von Kohärenz ist jedoch die Erstellung eines semantischen Netzes nach der Relatra-Methode geeignet. Sie erfasst auch traditionelle Textordnungs-Parameter wie die Thema-Rhema-Gliederung⁴² oder

⁴²Die Begriffe, die im vorausgehenden Satz (bzw. der dazu erstellten Relation) schon vorhanden sind und die daher geeignete Anknüpfungspunkte für die neuen Relationen darstellen, sind die thematischen Teile im neuen Satz, die verbleibenden Teile der Relation gelten als rhematische Teile.

das Aufzeigen von Isotopielinien⁴³ im Text. Beides sind Techniken, die Kohärenz eines Textes zu überprüfen und damit auch die eigene Verstehensmöglichkeit vorzubereiten.

Im Gegensatz zum Ansatz von de Beaugrande/Dressler (1981) liegt der Vorteil der Relatra Methode darin, auch die Makrostruktur eines Textes zu beschreiben, d.h. holistische Gesichtspunkte mit zu erfassen (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1998: 61). Für die Übersetzung wird das Gesamtnetz entweder in seiner linearen oder in seiner synchron-optischen Form unter den Übersetzungszweck gestellt, indem Teile des Netzes, insbesondere bestimmte Argumente oder bestimmte Relationen, stärker gewichtet werden als andere (vgl. 5.2.1 Schritt 4). Eine Übersetzung lässt sich dann nach der Vorgabe eines so gewichteten Netzes beurteilen. Je nachdem wie die Informationsfolge in den Übersetzungszweck eingeht, kann sich der Zieltext mehr oder weniger von der vorgegebenen Ausgangsstruktur entfernen (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998).

⁴³Da bei der Relatra Methode an jedem bisher vorhandenen Begriff im Text angeknüpft werden kann, ergeben sich auch Anknüpfungen an weiter zurückliegende Begriffe, so dass schließlich- auf unterschiedlichen Bedeutungs- bzw. Vernetzungsstufen-Bögen durch den gesamten hindurch gespannt werden. Solche Linien zu einem bestimmten Begriff oder Thema machen die Isotopielinien aus (vgl. zur Isotopie-Forschung Greimas 1966). Diese Betrachtungstechniken sind geeignet, größere Zusammenhänge in einem Text zu (re)konstruieren und für die Übersetzung zu nutzen.

Kapitel 5

Anwendung

5.1 Textsituierung

Zur Analyse wurde der Film 'A fish Called Wanda' von Michael Shamberg aus dem Jahr 1988 gewählt. Bei der für diese Arbeit benutzten Version handelt es sich um eine Veröffentlichung auf DVD aus dem Jahr 2005 von Sony Pictures Home Entertainment Inc.

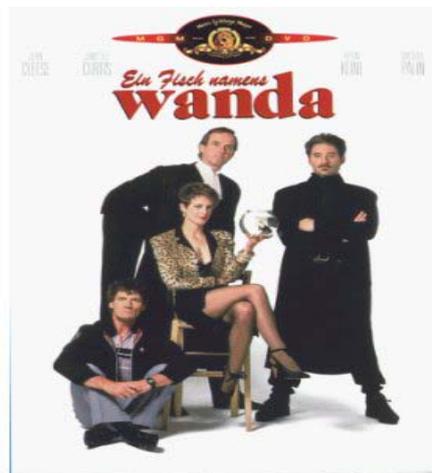


Abbildung 5.1: DVD-Cover 'Ein Fisch namens Wanda'

'Ein Fisch namens Wanda' ist eine Filmkomödie, in der durch haarsträubende Verwicklungen, Verwirrspielchen und Verwechslungen alle

sprachlichen Register abgedeckt sind. Bei der Analyse des Films wurde besonders auf das Zusammenspiel von Bild und Untertitel geachtet und untersucht, ob Stellen im Film existieren, an denen Bilder möglicherweise vorhandene und durch Verkürzung oder Auslassung entstandene Lücken in der Kohärenz schließen.

5.1.1 Inhalt des Films

Anwalt Archie (John Cleese) verliebt sich in die unwiderstehlich attraktive Diebin Wanda (Jamie Lee Curtis) und verliert dabei mehr als nur seine Perücke, denn wenn Wanda ihren Charme spielen lässt, hält das kein Hosenknopf aus! Erschwerend kommt hinzu, dass Wanda bereits mit ihrem kriminellen Komplizen Otto (Kevin Kline) angebändelt hat. Otto ist ein ebenso intelligenter wie flachhirniger Psychopath, der 'London Underground' für eine terroristische Gruppe hält! Inzwischen legt sich Otto mit dem tierliebenden Killer Ken (Michael Palin) an, der mehrere Hunde ermordet und sich unsterblich in einen Fisch namens... Wanda verliebt. Alles klar?⁴⁴

5.1.2 Szenenauswahl

Die Wahl fiel auf eine Szene am Anfang des Film (vgl. Anhang A.1). In dieser Szene tritt das Rechtsanwaltshepaar Archie und Wendy zum ersten Mal in Erscheinung. Sie spielt zunächst im Garten der Familie. Wendy ruht sich in einem Liegestuhl von den Strapazen des Tages aus. Sie liest ein Buch. Archie betritt vom Haus aus den Garten. Er scheint gerade von der Arbeit nach Hause gekommen zu sein. Euphorisch begrüßt er seine Frau und fragt sie, wie ihr Tag war. Wendy reagiert genervt und erzählt von ihrem anstrengenden Tag, der alles andere als angenehm verlaufen ist. Als Archie ihr daraufhin von dem Fall erzählen möchte, den er gewonnen hat,

⁴⁴Die Beschreibung des Inhalts entstammt dem DVD-Cover zu 'Ein Fisch namens Wanda'.

reagiert sie überhaupt nicht. Sie wirkt desinteressiert. Auf Archie's Frage hin, ob sie eine Tasse Tee trinken möchte, antwortet sie mit einem kurzen 'Ja'. Archie geht also ins Haus, um seiner Frau einen Tee zu kochen. In der Küche trifft er auf seine Tochter Portia, die ebenfalls genervt zu sein scheint: ihr Pferd erbringt nicht die gewünschte Leistung. Sie will ein neues Pferd. Bevor Vater und Tochter diese Angelegenheit ausdiskutiert haben, betritt Wendy die Küche und fragt nach dem Tee, den Archie für sie kochen wollte. Erneut versucht Archie die Aufmerksamkeit auf seinen beruflichen Erfolg zu lenken. Auch hier reagiert Wendy nicht auf die Äußerung von Archie; ihr Interesse gilt viel mehr der Teetasse, die gesprungen ist.⁴⁵

5.2 Methodologie

Im Folgenden soll die ausgewählte Szene des Films anhand der in Kapitel 3 beschriebenen Relatra - Methode von Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998) analysiert werden, mit dem Ziel, ein semantisches Netz zu erstellen. Die Verwendung semantischer Netze ermöglicht die Visualisierung von inkrementellen Textmustern, z.B. der thematischen Struktur und der Isotopieebenen eines Textes und zudem- über den getrennten Ausweis von im Text verbalisierten Informationen und individuellen Inferenzen oder Hypothesen- das für das Textverständnis vorauszusetzende Hintergrund- bzw. Weltwissen zur Herstellung von Textkohärenz. Wichtig bei der Anwendung der Methode Relatra ist demnach, dass sowohl Einzelbestandteile des Netzes (z.B. Argumente) wie auch die Beschaffenheit des Gesamtnetzes (Konnexität, thematische Dichte) einer Analyse unterzogen werden können. Daher sollen nach der Erstellung des synchronoptischen Netzes bei der Kohärenzbetrachtung der Konnexitätsgrad sowie die Inseln und Hypothesen sowohl des Ausgangs- als auch des Zieltextes numerisch erfasst werden, um diese anschließend miteinander ver-

⁴⁵Der komplette Dialog zwischen Archie, Wendy und Portia befindet sich im Original auf Englisch und als Untertitel in deutscher Sprache im Anhang (vgl. Anhang A.1).

gleichen zu können. Um den Konnexitätsgrad zu ermitteln, müssen die Relationen, die das zentrale Argument des Hauptnetzes an sich bindet, und die Anzahl der Teilnetze erfasst werden. Der Quotient aus diesen beiden Größen ergibt den Konnexitätsgrad. Des Weiteren wird numerisch ausgewertet, wie viele Inseln die zu analysierende Szene aufweist, und welche Art von Hypothesen der Leser bzw. der Übersetzer aufstellen muss, um diese Inseln mit dem Hauptnetz zu verbinden.

5.2.1 Die Relatra- Schrittfolge

1. Schritt: Relationale Gestaltung der Äußerung

Erster Schritt der Relatra- Analyse ist die Umsetzung von Äußerungen bzw. Aussagen in Relationen: Zu einer Aussage im Text wird eine semantische Relation gebildet. Eine Aussage ist dabei „eine Einheit, die eine relational formulierbare Information aus der Gesamtheit der Textinformationen umfasst.“ (Mudersbach/Schönherr 1996: 205). Es wird davon ausgegangen, dass eine Information nicht notwendigerweise den gesamten Satz umfassen muss, sondern sich auch lediglich auf Satzteile beziehen oder satzübergreifend formuliert sein kann. Letzteres gilt gerade für Dialoge. Hierzu soll ein Beispiel aus der analysierten Szene angeführt werden: Archie fragt Wendy: „Would you like some tea?“ Wendy antwortet „Yes.“ Die hieraus zu gewinnende Information lautet: „I would like some tea.“ Ein weiteres Beispiel aus der analysierten Szene lautet: „I thought you were making tea.“ Archie antwortet auf Wendys Frage ebenfalls mit einer Kurzantwort: „I am.“ Die aus diesem Beispiel zu gewinnende Information lautet: „I am making tea.“ In diesem Schritt müssen also vom Rezipienten Hypothesen gebildet werden, die erforderlich sind, um unvollständige Sätze wie diesen zu ergänzen, oder auch um implizite Beziehungen zwischen Teilsätzen explizit zu machen.

Bei dem ersten Schritt der Relatra Methode wird folgendermaßen vorgegangen: Jeder Satz bzw. jede geeignete Texteinheit wird unter dem Ge-

sichtspunkt betrachtet, welche Ausdrücke Relatorcharakter haben, d.h. ergänzungsbedürftig sind, wie beispielsweise Verben oder Satzklammern, und welche Ausdrücke Argumentcharakter haben, d.h. als Ergänzung der Relatoren dienen können. Durch die Umsetzung von Aussagen in Relationen ergibt sich demnach, welche Wörter oder Wortgruppen zu den Kategorien Argumente bzw. Relatoren gehören. Dabei ist zu berücksichtigen, dass dabei keine Annahmen über die Bedeutung der Ausdrücke gemacht werden. Man betrachtet die Ausdrücke bei der Analyse als bloße Ausdruckseinheiten, deren Bedeutung sich erst aus der relationalen Umgebung im Text ergibt. Der Grund dafür, dass keine Annahmen gemacht werden sollen, liegt darin, dass solche Annahmen erst methodisch über die Hypothesen erfasst werden, um das individuelle Textverständnis des Rezipienten für Dritte transparent zu machen. In diesem ersten Schritt der Analyse muss der Analysierende lediglich die Fähigkeit besitzen, die syntaktische Struktur der Sätze zu erkennen, um das Textmaterial in Aussagen segmentieren und anschließend diese Aussagen in Relationen umwandeln zu können. Des Weiteren ist bei diesem Schritt die Wortfolge nach Möglichkeit beizubehalten.

Das Ergebnis dieses ersten Schrittes ist die Aufstellung aller Relationen im Text. Man erhält eine Liste von Relationen⁴⁶, die bestimmten Textstellen zugeordnet sind.

2. Schritt: Aufstellen der Relationen und Hypothesen in linearer Abfolge

In diesem Schritt werden alle Äußerungen bzw. Relationen in ihrer linearen Abfolge angeordnet. Dieses lineare Netz zeigt die zu Relationen verbundenen Relatoren und Argumente in ihrer zeitlichen Abfolge, d.h. die Aussagen werden in ihrem linearen Status im Rahmen der Textprogression erfasst. Dieses Netz dient als Grundlage für die Darstellung des

⁴⁶Vgl. Anhang A.2 Äußerungstabellen

synchron-optischen Netzes.

Das Ergebnis dieses zweiten Schrittes ist die Repräsentation der natürlich-sprachlichen Aussagen des Textes als Relationen in ihrer linearen Abfolge.

3. Schritt: Integration der Hypothesen und Bündelung der Relationen zu einem synchron-optischen Netz

Aus dem linearen Netz werden nun die Relationen nach ihrem Bezug zu bestimmten Argumenten umgeordnet. So stehen die Argumente im Zentrum der Graphik, die am häufigsten vorkommen bzw. diejenigen Argumente, die die meisten Relationen an sich binden.⁴⁷ In diesem Zusammenhang spricht man von der Bindungsfähigkeit eines Arguments, d.h. es wird die Anzahl der Relationen ermittelt, die ein Argument an sich bindet. Durch diese Umstrukturierung der Relationen entsteht graphisch ein Netz, das den Text synchron-optisch darstellt. Dieses Netz zeigt alle Informationen gleichzeitig.

Das synchron-optische Netz kann eventuell Inseln aufweisen. Unter einer Insel wird hier ein isoliertes Teilnetz verstanden, das nicht durch im Text verbalisierte Informationen an das Gesamtnetz bzw. Hauptnetz angeschlossen werden kann. Es handelt sich also um Relationen oder Relationsnetze, die weder durch eine semantische Verknüpfung der Relatoren (zu einer komplexen Relation) noch über gemeinsame Argumente miteinander verbunden sind. In der Regel bedürfen Inseln der Interpretation bzw. individueller und kohärenzstiftender Hypothesen, um in das Gesamtnetz integriert werden zu können. Der Rezipient muss also, um diese Textstelle kohärent interpretieren zu können, eine Verknüpfung über sein eigenes Weltwissen bzw. Hintergrundwissen herstellen. Es gibt zwei Arten von Hypothesen: textinterne und textexterne Hypothesen. Textinterne Hypothesen stellen Bezüge innerhalb des Textes her. Textexterne Hypothesen hingegen werden mit Hilfe des Welt- bzw. Kulturwissens des Le-

⁴⁷Relational am stärksten gewichtetes Argument = thematisches Zentrum

sers gebildet. Diese Bildung von textexternen Hypothesen kann deshalb je nach Vorwissen des Lesers unterschiedlich ausfallen.

Anzahl und Größe von Inseln geben Aufschluss über die gedankliche Einheitlichkeit (Kohärenz) des Textes. Ergeben sich Inseln im Textnetz, so ist der Rezipient auf Hypothesen angewiesen, durch die semantische Bezüge hergestellt werden, die im Text nicht explizit gegeben sind, um so eventuelle Kohärenzlücken schließen und den Text als zusammenhängende Einheit rezipieren zu können. Je weniger Inseln ein Text aufweist, desto einheitlicher und 'eindeutiger' ist der Text strukturiert. Je mehr Hypothesen ein Text verlangt, desto 'offener' ist er für Interpretationen. Über die Kenntlichmachung von Hypothesen werden also individuell ablaufende Verstehensprozesse transparent und intersubjektiv überprüfbar gemacht. Anhand dieser Hypothesen ist es möglich zu rekonstruieren, in welchem Maße der Rezipient explizite Textinformationen durch eigene Kenntnisse über die Welt ergänzt hat. Ist der Anschluss an das Hauptnetz über Hypothesen nicht möglich, liegt die Annahme nahe, dass es sich an dieser Stelle um eine Lücke in der Kohärenz handelt.

Inseln sind erst bei der Erstellung des synchron-optischen Netzes sichtbar. Bei der Formulierung von Hypothesen muss immer klar erkennbar bleiben, welche Relationen aus dem Text stammen und welche in Form von Hypothesen dem Text hinzugefügt wurden, um den Text- aus der individuellen Sicht des Rezipienten- kohärent zu machen.

Das Ergebnis dieses dritten Schrittes ist die Repräsentation des Ausgangstextes als synchron-optisches Netz.

4. Schritt: Gewichtung der Relationen

In diesem Schritt werden die im synchron-optischen Netz zentral erscheinenden Argumente und Relatoren bzw. Relationen nach ihrer Relevanz für den Ausgangstext gewichtet. Diese Gewichtung ergibt sich im Rahmen der relationalen Analyse direkt aus den Proportionen der (Teil-) Netze.

Das Ergebnis dieses vierten Schrittes ist eine Gewichtung der für den Ausgangstext relevanten Argumente und Relatoren bzw. Relationen.

5.2.2 Graphische Konventionen

Um die aus dem Text gewonnenen Relationen graphisch zu veranschaulichen, wurden Zeichenkonventionen entwickelt, mit deren Hilfe auch sehr komplexe natürlich-sprachliche Textstellen in relationale Gefüge umgesetzt werden können. Wie bereits erwähnt, werden bei der Erstellung eines semantischen Netzes nach der Relatra-Methode zunächst die Äußerungen des Textes in Relationen umgewandelt. Unter einer Relation wird die Verbindung von wenigstens einem Argument mit mindestens einem Relator verstanden, wobei als Relator in der Regel das in einer Aussage erscheinende Prädikat fungiert, während die dem Verb zugeordneten (nominalen) Konzepte (Subjekte, Objekte und/oder adverbiale Bestimmungen) als Argumente betrachtet werden.⁴⁸ Argumente werden zeichnerisch als Quadrate, Relatoren als Kreise dargestellt. Die semantische Beziehung zwischen einem Argument und einem Relator wird durch einen Pfeil kenntlich gemacht. Dieser wird 'gerichtet' gezeichnet: Der Pfeil geht vom Argument in Subjekt-Position (Agens) aus, erreicht den Relator und vom Relator aus alle restlichen Argumente, die der Relator an sich bindet. Unter einer Agens-Rolle (in der Terminologie Fillmore 1968: 24f.) wird die semantische Rolle der die Handlung ausführenden Person, die durch das Verb bezeichnet wird, verstanden (die 'wer'-Position).

⁴⁸Die Extraktion von Relationen aus Äußerungen zum Aufbau eines semantischen Netzes aus einem aufbereiteten Beispiel kann manuell oder computergestützt mit dem auf dem lexsemantischen Bedeutungsbegriff basierten Computerprogramm RELATAN (Schönherr 1990) durchgeführt werden.

Beispiel für die Erstellung einer Relation:

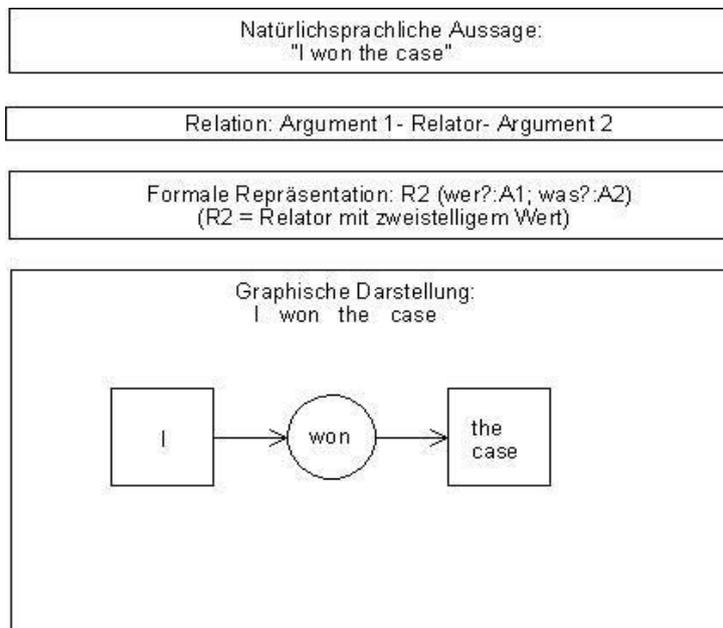


Abbildung 5.2: Bsp. für die Erstellung einer Relation: „I won the case“

Beispiel für die Erstellung einer Relation in Tabellenform:

„I have to play three rubbers with Phillipa Hunter.“

Diese Relation wird als eine Relation mit dreistelligem Relator und drei Argumenten aufgefasst. Als Relator wird, wie bereits erwähnt, das Verb angesehen, hier also 'have to play'. Dieser Relator bindet drei Argumente an sich, die durch die semantischen Rollen festgelegt werden: die WER?-Rolle wird durch 'I' (Wendy) ausgefüllt, die WAS?-Rolle durch 'three rubbers', die (mit) WEM?-Rolle durch 'Phillipa Hunter'.

Argument 1: I
 Relator: have to play
 Argument 2: three rubbers
 Argument 3: with Phillipa Hunter

Hier wird also von der starren Argumentenfolge der Prädikatenlogik abgesehen, da sich durch die Angabe von semantischen Rollen eine sinnvollere Vorgehensweise ergeben hat (vgl. Storrer 1992). Durch die Reihenfolge der Argumente wird die semantische Rolle des Agens zum Ausdruck gebracht: Argument 1 belegt die Agensrolle. Die graphische Darstellung dieser Äußerung sieht folgendermaßen aus:

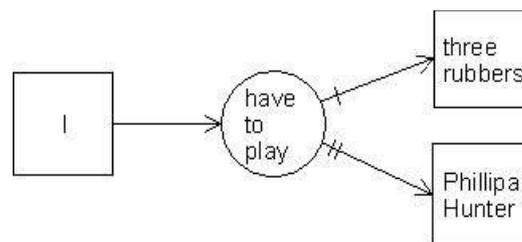


Abbildung 5.3: Relation mit dreistelligem Relator

Die 'wer' bzw. Agens-Rolle ergibt sich zeichnerisch aus der Richtung des Pfeils (vgl. Schönherr 1990: 1.1(2,3)). Die Reihenfolge der erreichten Argumente wird durch Querstriche auf den Pfeilen gekennzeichnet. Komplexe Relationen, d.h. solche Relationen, die zwei Relationen miteinander verbinden (Konjunktionen, Relativpronomina etc.), werden in einfachere Teilsätze zerlegt und über einen Sachverhaltsrelator miteinander verbunden. Sachverhaltsrelatoren stellen 'Relatoren zwischen Relatoren' dar und werden von regulären Relatoren durch einen kleinen Kreis unterschieden (vgl. hierzu auch Mudersbach/Schönherr 1996: 209f.). Auf diese Weise können bis zu achtstellige Relationen (d.h. Sätze mit bis zu sieben Nebensätzen) miteinander verbunden bzw. abgebildet werden.

Beispiel: Sachverhaltsrelator als Relator zwischen Relatoren

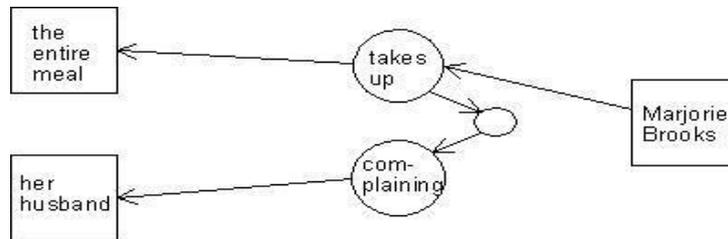


Abbildung 5.4: Sachverhaltsrelator

Alle (benennungs)gleichen Argumente können zu einem Argument-Knoten zusammengefasst werden, d.h. sie werden in der Regel nur einmal gezeichnet. An diesen Argument-Knoten sind alle Relationen, die dieses Argument an sich bindet, angeschlossen. Dabei handelt es sich bei dem Argument, das die größte Anzahl von Relationen an sich bindet, um das Textthema, dem Argument mit der höchsten Bindungsfähigkeit.⁴⁹

Um ein Argument, das mit anderen Argumenten Relationen eingeht, werden zwei konzentrische Kreise gezogen, von denen der äußere Kreis den doppelten Radius des inneren hat.⁵⁰ Alle von diesem Argument aus erreichten Argumente werden auf dem äußeren Kreis abgebildet, alle Relatoren auf dem inneren:

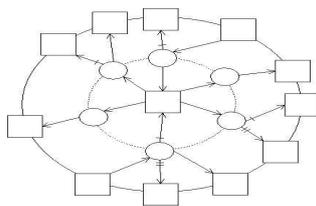


Abbildung 5.5: Relationsnetz

⁴⁹Textthema/Hauptargument/thematisches Zentrum werden synonym verwendet. Je mehr Relationen ein Argument also mit anderen Argumenten eingeht, umso höher ist dessen Bindungsfähigkeit, bzw. umso differenzierter wird der jeweilige Ausdruck im entsprechenden Text verwendet.

⁵⁰Eine grundlegende Eigenschaft der Netzgefüge ist demnach deren Kreisförmigkeit.

Die Eigenschaft der Kreisförmigkeit rührt daher, dass nach dem Grundgedanken der Relatra-Methode dasselbe Argument nur einmal abgebildet wird. Kommt dieses in mehreren Relationen vor, wird es zum Zentrum eines Netzes oder Teilnetzes. Ein Argument, das selbst zum Ausgangspunkt weiterer Vernetzungsschritte wird, wird soweit aus dem Kreis heraus gezeichnet, dass es selbst im Zentrum eines Kreises steht. Dabei wird der Relator auf den zum Subjekt gehörenden Relatorkreis gezeichnet. In den meisten natürlich-sprachlichen Texten gibt es mehrere thematische Zentren, also mehrere Argumente, die eine gewisse Anzahl von Relationen eingehen. Der Radius eines Kreises, der um ein solches Argument gezeichnet wird, verringert sich mit der Zahl der 'nachfolgenden' Vernetzungsstufen. Vom Zentrum des Netzes gesehen nehmen die Radien mit jeder nachfolgenden Vernetzungsstufe ab. Auf diese Weise kann auf den ersten Blick festgestellt werden, wie viele thematische Zentren ein Text aufweist bzw. wie stark diese im Verhältnis zu den anderen thematisiert werden.

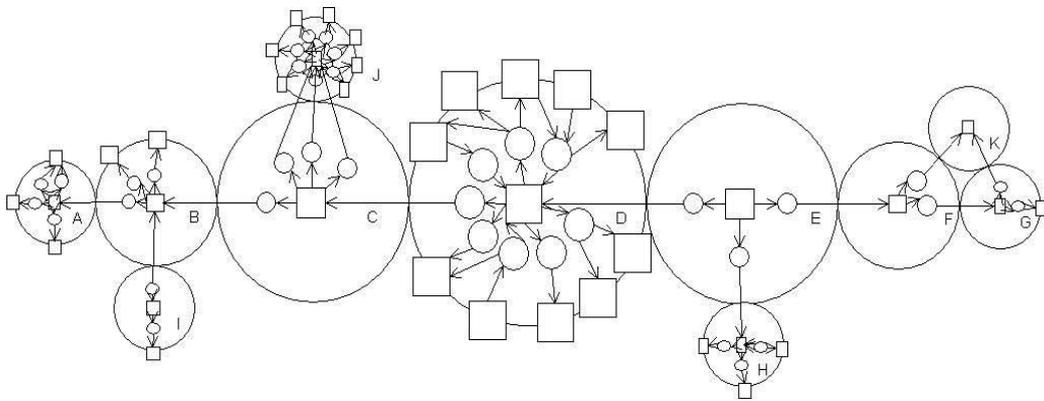


Abbildung 5.6: Vernetzungsstufen

Überschriften und Zwischenüberschriften werden als Argumente dargestellt und durch große Anfangsbuchstaben gekennzeichnet. Der zu einer (Zwischen-) Überschrift gehörende Text gilt als Teiltex.

Vom Rezipienten individuell hergestellte Hypothesen werden durch eine entsprechende Markierung (hier durch unterbrochene Linienführung)

gekennzeichnet, um sie damit von den Textrelationen zu unterscheiden. Die unterbrochene Linienführung kennzeichnet also die Anbindung an das implizierte Wissenssystem. Hypothesen werden in der Regel nur zur Herstellung von Bezügen zwischen Argumenten, nicht zwischen Relatoren angesetzt. Eine Hypothese erstellt den Bezug zwischen Textstellen, der nicht direkt über explizit im Text verbalisierte Informationen entsteht, sondern über individuelles Hintergrundwissen dem Text hinzugefügt wird.

Eine Leerstelle wird graphisch als Kreis dargestellt, welcher einerseits über einen Sachverhaltsrelator mit dem restlichen Teil der Relation verbunden ist und von dem andererseits ein Pfeil in Richtung Argument ausgeht, an welches die Äußerung gerichtet ist.

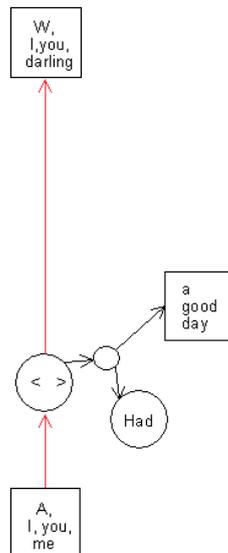


Abbildung 5.7: Leerstelle

5.3 Durchführung der Analyse

Schritt 1: Umsetzung der Äußerung in Relationen

Äußerungstabelle des Originaldialogs

Zunächst wird der Ausgangstext also in Äußerungen segmentiert. Diese Äußerungen werden anschließend in eine Tabelle übertragen. Die so genannte Äußerungstabelle befindet sich in Anhang A.2 (A.2.1). Die Äußerungstabellen sind gegliedert in 1. Reihenfolge der Äußerungen, 2. Argument (Agens), 3. Relator, 4. Argument und 5. Indikator. Die Äußerungstabelle des Originaldialogs enthält 22 Äußerungen. Die Äußerungen 1, 3, 7, 10, 12, 14, 16, 17 und 19 enthalten Leerstellen ([]). Wofür diese Leerstellen stehen ist aus der Tabelle abzulesen: In Äußerung 1 beispielsweise ersetzt die Leerstelle das Pronomen 'you' bzw. den Namen 'Wendy'. Dies rührt daher, dass es sich um eine Frage in elliptischer Form handelt: „[You] Had a good day [Wendy]?“ und durch diese Leerstellen der Bezug hergestellt wird, d.h. explizit gemacht wird, an wen die Frage gerichtet ist. Alle Fragen des Dialogs enthalten eine Leerstelle, da bei einer Frage im Gegensatz zu einer Aussage eine Inversion erfolgt. Aufgrund dieser Inversion müsste das Subjekt eigentlich nach dem Verb folgen. Dies ist aber nach der Reihenfolge, in der die Tabelle (bzw. eine Relation) angeordnet ist, nicht möglich. Die Leerstelle soll zeigen, wo das Subjekt eigentlich stehen müsste (vgl. Äußerung 7 und 14). Bei Äußerung 10 handelt es sich ebenfalls um eine Frage; die Leerstelle steht hier für das Fragewort 'How'. Dieses Fragewort besitzt weder Argument- noch Relatorcharakter. In Äußerung 12 steht die Leerstelle für das Pronomen 'you'; gleiches gilt für Äußerung 16. Bei Äußerung 17 handelt es sich um eine Kurzantwort, die charakteristisch für Dialoge ist (vgl. Kapitel 5.2.1; 1. Schritt). Die vollständige Aussage würde wohl folgendermaßen lauten: „I am making tea“: Die Leerstelle ersetzt demnach [making tea]. Auffällig bei der Be-

trachtung der 2. Spalte ist, dass das Argument 'I' in der Mehrzahl der Äußerungen vorkommt (vgl. Äußerungen 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20 und 21) und ausschließlich in Agensposition auftritt. Hierdurch wird die thematische Position des Arguments 'I' deutlich. Bei Äußerung 1 steht das Argument 'you' als Proform von Wendy in Agensposition; in Äußerung 3 (neben dem Argument 'I') das Argument 'who', welches als Proform von Marjorie Brooks aufgegriffen wird. In Äußerung 6 steht das Argument 'Sandersons' in Agensposition. In den Äußerungen 9 und 22 übernimmt 'this' die Agensrolle; in Äußerung 13 ist es das Argument 'He', welches als Proform von Phantom fungiert. In Äußerung 15 schließlich übernimmt das Argument 'It' die Agensposition, wodurch das Umtauschen des Pferdes wieder aufgegriffen wird. Bei den Wörtern in der vierten Spalte handelt es sich ebenfalls um Argumente; diese haben jedoch keinen Agens-Charakter, werden also nicht selbst zum Ausgangspunkt weiterer Relationen. Eine Ausnahme stellt diesbezüglich Äußerung 3 dar: Das Argument 'Marjorie Brooks' wird zwar zum Ausgangspunkt einer weiteren Relation; diese wird jedoch durch dessen Proform 'who' eingeleitet und erscheint folglich in Spalte 2. Die Spalte fünf enthält die Indikatoren: In den Äußerungen 1, 7, 10, 19 und 20 tauchen Sprecherindikatoren auf. Die Äußerung 5 enthält einen Indikator des Ortes, Äußerung 9 einen Indikator der Zeit und Äußerung 12 einen rhematischen Indikator.⁵¹

⁵¹Indikatoren finden lediglich in der Äußerungstabelle Berücksichtigung, nicht jedoch in den Folgeschritten, d.h. bei der Erstellung der Netze. Satzzeichen finden in der Äußerungstabelle und auch in der späteren Durchführung der Analyse keine Anwendung.

Äußerungstabelle der Untertitel

Die Äußerungstabelle der deutschen Untertitel (vgl. Anhang A.2.2) enthält ebenfalls 22 Äußerungen. Leerstellen befinden sich in folgenden Äußerungen: 1, 4, 5, 7, 10, 14, 16, 17 und 19. Äußerung 3 enthält im Gegensatz zur Originaläußerung keine Leerstelle, da in der Übersetzung das Argument 'ich' explizit erscheint. In Äußerung 4 ist eine Leerstelle erforderlich, da die Übersetzung vom Originaltext abweicht: Anstelle von „Ich musste drei Runden Rommé ... spielen“ wählt der Übersetzer folgende Formulierung: „... dann kamen drei Runden Rommé ...“ Die Leerstelle fungiert hier als Ergänzung. Auch in Äußerung 12 entfernt sich der Übersetzer von dem Ausgangssatz. Die Übersetzung lautet nicht „Ich dachte, du mochtest Phantom“, sondern lediglich „Aber du mochtest Phantom.“⁵² Die deutsche Äußerung bedarf daher keiner Leerstelle. Auch in der deutschen Tabelle tritt das Argument 'ich' am häufigsten auf. Allerdings wird die thematische Position dieses Arguments in den Äußerungen 4 und 12 nicht gewahrt. Die Indikatoren sind in der deutschen Übersetzung gleich. Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass sich die beiden Äußerungstabellen sehr ähnlich sind.

Aus den Äußerungstabellen ist nicht explizit zu entnehmen, welcher der Schauspieler welche Äußerung macht und an wen die Äußerung gerichtet ist. Die Äußerungstabelle ist zudem vollkommen wertungsfrei. Es werden lediglich Argumente (in Agensposition), Relatoren, weitere Argumente und Indikatoren voneinander abgegrenzt. Vergleicht man die Tabellen mit den Dialogen des Films bzw. mit den Untertiteln (vgl. Anhang A.1&A.2), so stellt man fest, dass nicht alle Wörter bzw. Äußerungen der Dialogpartner in den Äußerungstabellen erscheinen. 'Hello' (bzw. 'Hallo'), 'awfull' (bzw. 'schrecklich'), 'sorry' (bzw. „Es tut mir leid.“), 'please' (erscheint nicht in der Übersetzung) etc. sind beispielsweise nicht in der

⁵²Die verkürzte Übersetzung wurde möglicherweise aufgrund der in Kapitel 3.3.3 aufgeführten Beschränkungen vorgenommen.

Tabelle enthalten, weil sie weder Argument- noch Relator-Charakter besitzen und somit für die Durchführung der Analyse nicht von Belang sind. Gleiches gilt für Präpositionen. Diese werden jedoch aus Gründen der Veranschaulichung in die Tabelle mit aufgenommen (vgl. Spalte 4 Äußerung 3, (with bzw. mit), (about bzw. über)).

Nach der Gliederung der Textsegmente in Argumente, Relatoren und Indikatoren werden die Aussagen nun in Relationen umgesetzt.⁵³

⁵³Die Umsetzung der Aussagen in Relationen erfolgt nach der in Kapitel 5.2.2 erläuterten Vorgehensweise.

Schritt 2: Aufstellen der Relationen in linearer Abfolge

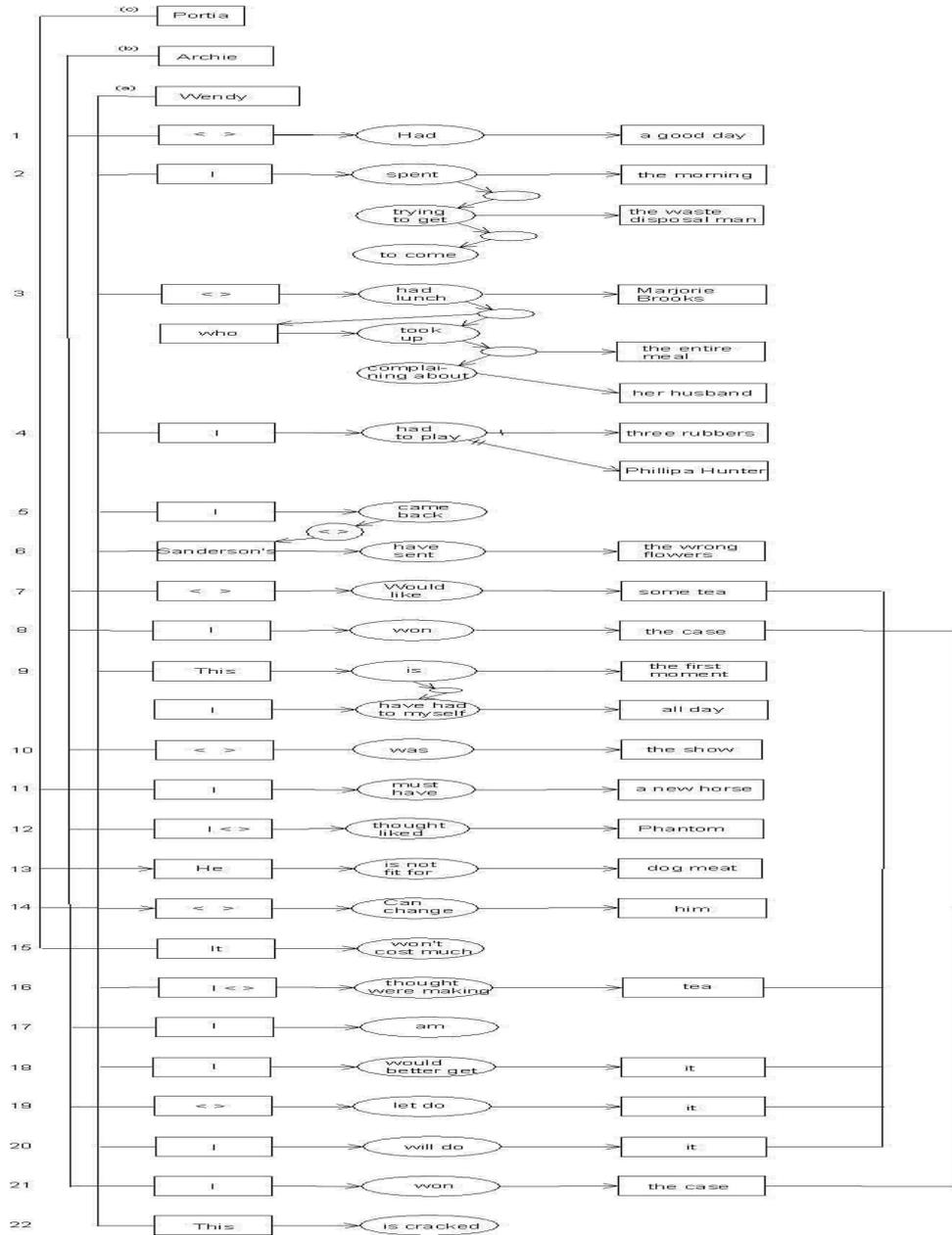


Abbildung 5.8: Lineare Netzdarstellung des Originaldialogs

Die lineare Netzdarstellung des Originaldialogs enthält 22 Relationen. Sie weist neun Leerstellen auf (vgl. Relationen 1, 3, 5, 7, 10, 12, 14, 16 und 19). Die Leerstellen implizieren, dass es sich um eine Frage handelt (Inversion von S+V/Fragewort; vgl. Relationen 1, 7, 10, 14) oder dienen dazu, Bezüge herzustellen bzw. diese explizit zu machen (vgl. Relationen 1, 3, 5). In der Regel ersetzen diese Leerstellen Pronomen (vgl. Anhang A.2 Äußerungstabellen). Die Relationen 2, 3 und 9 stellen komplexe Relationen dar. Die thematische Position des Pronomens 'I' in Agensposition geht deutlich aus der linearen Netzdarstellung hervor (vgl. Relationen 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20 und 21). In sieben von dreizehn Fällen ersetzt das Pronomen 'I' das Argument 'Wendy', wodurch sich die Ich-Bezogenheit Wendys feststellen lässt (Isotopielinie). Rekurrent auftretende Argumente (nicht in Agensposition) sind im linearen Netz miteinander verbunden (durchgezogene Linienführung): Das Argument 'tea' ist in den Relationen 7 und 16 enthalten und zudem als Proform 'it' in den Relationen 18, 19 und 20. Das Argument 'the case' taucht zweimal auf: in den Relationen 8 und 21.

Der Vorteil der linearen Netzdarstellung gegenüber der Äußerungstabelle besteht darin, dass aus ihr hervorgeht, von welcher Person die jeweiligen Äußerungen stammen (vgl. (a) Wendy, (b) Archie und (c) Portia). Elf Äußerungen stammen von Wendy, acht von Archie und vier Äußerungen von Portia.

Lineare Netzdarstellung der Untertitel

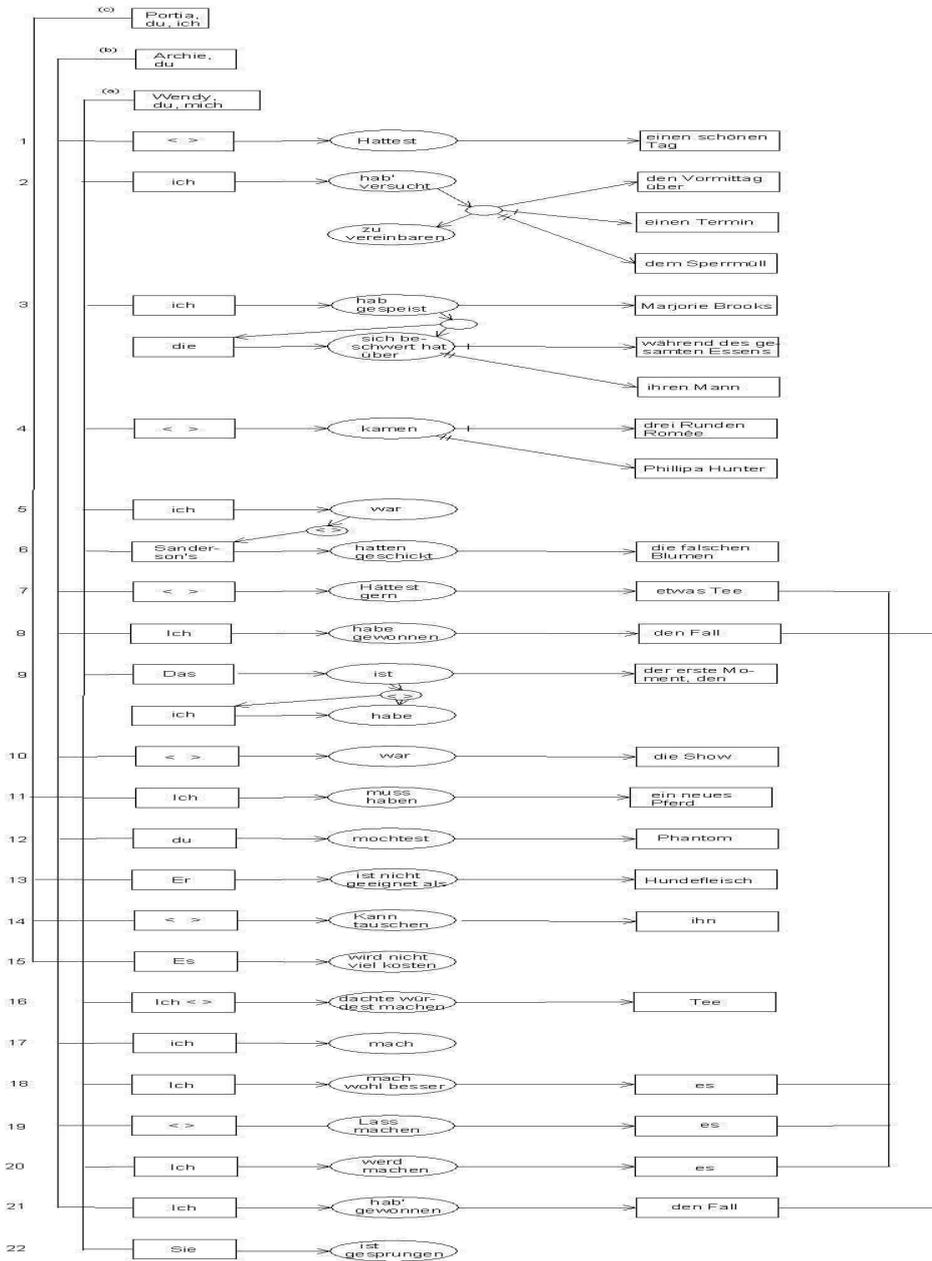


Abbildung 5.9: Lineare Netzdarstellung der Untertitel

Die lineare Netzdarstellung der Untertitel enthält 22 Relationen. Sie weist 9 Leerstellen auf (vgl. Relationen 1, 4, 5, 7, 10, 12, 14, 16 und 19). Bei der Leerstelle in Relation 4 handelt es sich um eine Ergänzung. Der vollständige Untertitel lautet: „... und dann kamen drei Runden Rommé mit Phillipa Hunter“. Da der Satzteil 'und dann' weder Argument- noch Relatorcharakter aufweist, muss dieser Teil durch eine Leerstelle ergänzt werden. Die Relationen 3 und 12 enthalten im Gegensatz zum Originaldialog keine Leerstelle; ansonsten unterscheiden sich die restlichen Leerstellen nicht von denen des Originals. Die Relationen 2, 3 und 9 stellen komplexe Relationen dar. Die thematische Position der Proform 'ich' in Agensposition wurde in der Übersetzung nahezu ausschließlich beibehalten. Ausnahmen stellen die Relationen 4 und 12 dar. In Relation 4 wurde diese thematische Position durch die Verwendung einer Passivkonstruktion aufgehoben. Relation 12 ist gegenüber dem Original etwas kürzer formuliert: „Aber du mochtest Phantom“ (Original: „I thought you liked Phantom“). Auch hier entfällt die Proform 'ich'. Im Gegensatz zum Original ist diese Proform jedoch in Relation 3 enthalten. In sieben von zwölf Fällen steht die Proform 'ich' für das Argument 'Wendy'; auch in der Übersetzung kommt die Ich-Bezogenheit Wendys deutlich zum Ausdruck. Das Argument 'Tee' (vgl. Relation 7) tritt als Rekurrenz in Relation 16 auf und wird in den Relationen 18, 19 und 20 als Proform wieder aufgegriffen. Das Argument 'den Fall' (vgl. Relation 8) taucht als Rekurrenz in Relation 21 auf.

Das synchron-optische Netz des Originaldialogs weist insgesamt 10 thematische Zentren auf. Es handelt sich dabei um die Teilnetze um folgende Argumente:

1. Wendy ('I', 'you', 'darling')
2. Archie ('I', 'you', 'me', 'Dad')
3. Portia ('I', 'you')
4. Phantom ('he', 'him')
5. Marjorie Brooks ('who')
6. Sanderson's
7. This
8. tea⁵⁴
9. this
10. it

Das Hauptargument stellt das Argument 'Wendy' dar; es bindet die meisten Relationen an sich. Dieses Argument ist mit seinen Proformen (vgl. 1.) zu einem Argumentknoten zusammengefasst. Gleiches gilt für das zweitgrößte Argument 'Archie' (vgl. 2.) und das drittgrößte Argument 'tea' (vgl. 8) sowie für 'Portia' (vgl. 3.) als viertgrößtes Argument, usw. Wie aus der synchron-optischen Netzdarstellung sichtbar wird, unterscheidet sich das Hauptargument 'Wendy' in seiner Größe von den restlichen, nachfolgenden Argumenten; das Teilnetz um 'Wendy' ist größer

⁵⁴'tea' stellt kein thematisches Zentrum dar, da es nicht im Mittelpunkt eines Kreises steht und nicht selbst zum Ausgangspunkt von Relationen wird; da es aber 6 Relationen an sich bindet, wird es in diesem Fall doch als solches bezeichnet.

als beispielsweise das der Argumente 'Portia' und 'Marjorie Brooks'.⁵⁵ Das zentrale Argument 'Wendy' ist direkt mit den Teilnetzen um 'Archie', 'Marjorie Brooks', und 'This' verbunden. Eine Verbindung mit den Teilnetzen um 'Sanderson's' und 'this' erfolgt jeweils über eine Leerstelle. Das Teilnetz um 'Archie' geht eine direkte Verbindung mit den Netzen 'Wendy' und 'Portia' ein; es ist über eine Leerstelle mit den Netzen um 'it' und 'Phantom' verbunden. Zwischen dem Teilnetz um 'Portia' und dem um 'Archie' besteht eine direkte Verbindung; 'Portia' ist mit 'Phantom' und 'it' über eine Leerstelle verbunden. Aus dem synchron-optischen Netz wird sichtbar, dass 'Wendy' und 'Portia' nicht miteinander kommunizieren; es besteht keine direkte Verbindung zwischen ihren Teilnetzen. 'Archie' ist mit 'Wendy' und mit 'Portia' direkt verbunden, es wird sofort deutlich, dass er mit beiden Personen kommuniziert.

In der synchron-optischen Netzdarstellung wird zwischen zwei Arten von Leerstellen unterschieden: Es gibt Leerstellen, die eine Frage implizieren (rote Pfeile) und es gibt welche, die lediglich eine Verbindung bzw. einen Bezug zwischen Satzteilen herstellen (grüne Pfeile).⁵⁶ Das synchron-optische Netz weist drei Inseln auf, die nicht explizit an das Hauptnetz angeschlossen werden können. Es handelt sich dabei um folgende Teilnetze:

1. Teilnetz um 'Sanderson's'
2. Teilnetz um 'this'
3. Teilnetz um 'it'

⁵⁵Die Größe der Teilnetze gibt Aufschluss über die Gewichtung der einzelnen Argumente (vgl. 5.2.1 Schritt 4).

⁵⁶Die Fragen sind für den Dialog von Bedeutung und werden daher im synchron-optischen Netz farblich hervorgehoben. Es handelt sich dabei um folgende Äußerungen: „Had a good day?“, „Would you like some tea?“, „How was the show?“, „Can I change him?“. Für diese Fragen wird ein Relator verwendet (< asks > bzw. < says >), um den Bezug im Netz herzustellen. Der Pfeil geht dann von dem 'fragenden' Argument zum einen in Richtung eines solchen Relators, der über einen Sachverhaltsrelator mit dem eigentlichen Relator verbunden ist, und zum anderen geht ein Pfeil in Richtung Argument, an welches die Äußerung gerichtet ist.

Diese Teilnetze müssen mittels Hypothesen an das Hauptnetz angeschlossen werden. Der Anschluss des 2. Teilnetzes erfolgt über eine Verbindung mit dem Argument 'tea', da es sich um eine Teetasse handelt, die gesprungen ist. Der Anschluss an das Hauptnetz der beiden anderen Netze gestaltet sich etwas schwieriger. Das Teilnetz um 'it' könnte mit einer Relation aus dem Netz um 'Portia' ('Can I change him') verbunden werden. Somit wäre dieses über einen Umweg (dem Netz um 'Archie') mit dem Hauptnetz verbunden. Bei dem Teilnetz um 'Sandersons' besteht die Möglichkeit, dieses an eine Relation aus dem Netz um 'Archie' ('Had a good day') anzubinden, womit dieses Teilnetz ebenfalls über einen Umweg (dem Netz um 'Archie') an das zentrale Netz angebunden wäre.

Synchron-optische Netzdarstellung der Untertitel

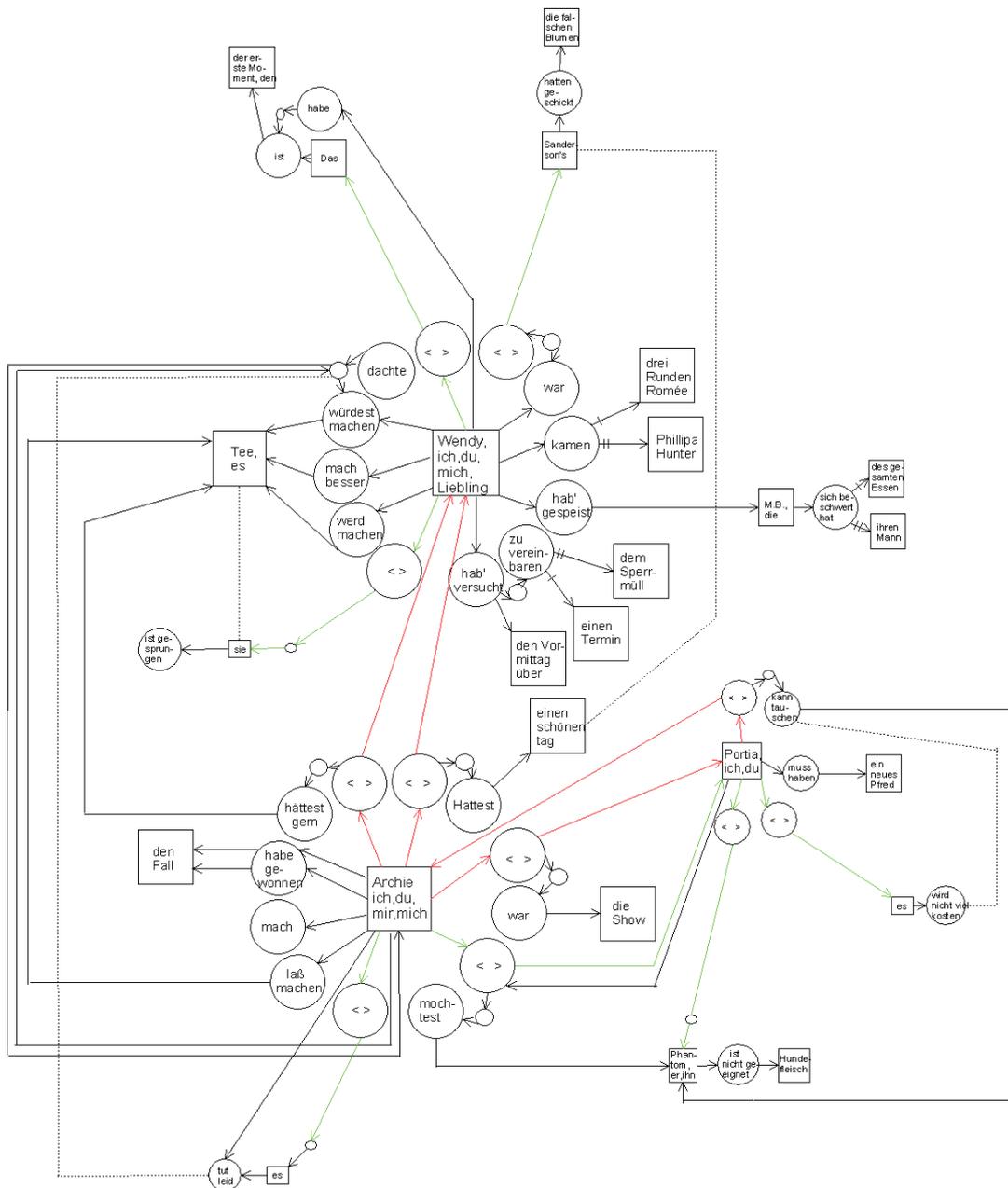


Abbildung 5.11: Synchron-optische Netzdarstellung der Untertitel

Die synchron-optische Netzdarstellung der Untertitel weist insgesamt elf thematische Zentren auf:

1. Wendy ('ich', 'du', 'mich', 'Liebling')
2. Archie ('ich', 'du', 'mir', 'mich')
3. Portia ('ich', 'du')
4. Phantom ('er', 'ihn')
5. Marjorie Brooks ('die')
6. Sandersons
7. Das
8. Tee ('es')
9. sie
10. es
11. es

Das Hauptargument stellt das Argument 'Wendy' dar, da es die größte Anzahl an Relationen eingeht. Es ist mit seinen Proformen (vgl. 1.) zu einem Argumentknoten zusammengefasst. Gleiches Verfahren gilt auch für die zweitgrößten Argumente 'Archie' und 'Tee', für das drittgrößte Argument 'Portia', usw. Auch hier unterscheiden die Anzahl der Relationen, die ein Argument eingeht, über die Größe des Teilnetzes. Das zentrale Argument 'Wendy' geht eine direkte Verbindung mit den Teilnetzen um 'Archie', 'Marjorie Brooks' und 'Das' ein. Es ist mit den Netzen um die Argumente 'Sandersons' und 'Sie' über eine Leerstelle verbunden. Das Netz um 'Archie' steht in direkter Verbindung mit den Teilnetzen um 'Wendy' und 'Portia' und ist mit den Netzen um die Argumente 'es' und 'Phantom'

über eine Leerstelle verbunden. Das Teilnetz um das Argument 'Portia' ist auf direktem Wege mit dem Netz um 'Archie' verbunden; die Verbindung zu den Teilnetzen um 'Phantom' und 'es' besteht jeweils über eine Leerstelle. Auch aus dem synchron-optischen Netz der Untertitel wird deutlich, wer mit wem kommuniziert.

Die synchron-optische Netzdarstellung weist vier Inseln auf:

1. Teilnetz um 'Sandersons'
2. Teilnetz um 'Sie'
3. Teilnetz um 'es'
4. Teilnetz um 'es'

Diese Teilnetze müssen mittels Hypothesen an das Hauptnetz angeschlossen werden. Die Teilnetz 1.-3. werden auf die gleiche Weise angeschlossen, wie dies beim synchron-optischen Netz des Originaldialogs der Fall ist. Die vierte Insel kann über eine Relation um das Netz um 'Wendy' mit dem Hauptnetz verbunden werden.

4. Schritt: Gewichtung der Relationen

Gewichtung der Relationen des Originaldialogs

In diesem Schritt werden die im synchron-optischen Netz zentral erscheinenden Argumente und Relatoren bzw. Relationen nach ihrer Relevanz für den Ausgangstext gewichtet (vgl. Anhang A.3). In der Analyse bildet 'Wendy' ('I', 'you', 'darling') das relationale Zentrum des Textes und bindet elf Relationen an sich. Das Argument 'Archie' ('I', 'you', 'me') bildet

das sekundäre Zentrum mit sieben Relationen, das Argument 'tea' ('it') ist über sechs Relationen mit anderen Argumenten im Text verbunden. Das Argument 'Portia' ('I', 'you') bindet 4 Relationen an sich, das Argument 'Phantom' drei ('he', 'him'). Es kann daher von folgender Gewichtung der Relationen im Ausgangstext ausgegangen werden:

1. **Priorität:** Relationen um 'Wendy' ('I', 'you', 'darling')
2. **Priorität:** Relationen um 'Archie' ('I', 'you', 'me', 'Dad')
3. **Priorität:** Relationen um 'tea' ('it')
4. **Priorität:** Relationen um 'Portia' ('I', 'you')
5. **Priorität:** Relationen um 'Phantom' ('he', 'him')

Gewichtung der Relationen der Untertitel

Bei der Gewichtung der Relationen des Zieltextes, also der Untertitelung, kann folgendes festgestellt werden:

1. **Priorität:** Relationen um 'Wendy' ('Ich', 'du', 'mich', 'Liebling')
2. **Priorität:** Relationen um 'Archie' ('ich', 'du', 'mir', 'mich')
Relationen um 'Tee' ('es')
3. **Priorität:** Relationen um 'Portia' ('Ich', 'du')
4. **Priorität:** Relationen um 'Phantom' ('er', 'ihn')

Die Prioritäten des Untertitelungstextes unterscheiden sich geringfügig von denen des Ausgangsdialogs. Das Argument 'Wendy' bildet das thematische Zentrum und bindet zehn Relationen an sich. Im Gegensatz zum Ausgangstext ist die Anzahl der Relationen um die Argumente 'Archie' und 'Tee' gleich groß (fünf Relationen). Da diese Argumente gleich viele Relationen an sich binden, variiert die Anzahl der Prioritäten im Zieltext.

Sie liegt bei vier im Gegensatz zu fünf Prioritäten beim Ausgangsdialog. Die Anzahl der Relationen, die die zentralen Argumente des Zieltextes an sich binden, ist überwiegend geringer: das Argument 'Wendy' ('Ich', 'du') bindet im Gegensatz zum Original lediglich zehn Relationen an sich, da in der Übersetzung die thematische Position des Arguments 'ich' aufgehoben wird: anstelle von „... ich musste drei Runden Rommé mit Phillipa Hunter spielen“ lautet die deutsche Version „... und dann kamen drei Runden Rommé ...“. Die Argumente 'Archie' ('ich', 'du', 'mir' 'mich') und 'Tee' ('es') binden jeweils fünf Relationen an sich. Auch hier weicht der Zieltext vom Ausgangstext ab: Aus „But I thought you liked Phantom“ wird „Aber du mochtest Phantom“ (anstelle von „Ich dachte, du mochtest Phantom“). Aus diesem Grund bindet das Argument 'Archie' lediglich fünf Relationen an sich, im Gegensatz zu sechs Relationen im Originaldialog. Die Anzahl der Relationen um 'Portia' ('Ich', 'du') liegt bei vier, genau wie im Ausgangstext. Gleiches gilt für das Argument 'Phantom' ('er', 'ihn') mit jeweils drei Relationen.

5.4 Ergebnisse der Analyse

5.4.1 Analyseergebnisse des Netzes des Originaldialogs

Auf der Basis der Netzdarstellung zu dem englischen Originaldialog kann Folgendes festgestellt werden:

Das Argument 'Wendy' stellt sich als zentrales Argument dar: Es bindet die größte Anzahl an Relationen an sich (elf Relationen). Neben dem zentralen Argument existieren weitere thematische Zentren. Es handelt sich dabei um die Argumente 'Archie', 'tea', 'Portia' und 'Phantom'. Im Folgenden werden alle Argumente des Originaltextes angegeben, die in mindestens zwei Relationen vorkommen (eine ausführliche Darstellung erfolgt in Anhang A.3.):

Argument	Anzahl der Relationen, in denen das Argument vorkommt
Wendy; I, you, darling	11
Archie; I, you, me, Dad	7
tea; it	6
Portia; I, you	4
Phantom; he, him	3

Tabelle 5.1: Relationen des Originaldialogs

Alle anderen Argumente werden nur einmal explizit im Dialog formuliert. Eine Ausnahme bildet das Argument 'the case' (bzw. die Relation „I won the case“). Nach dem Grundgedanken der Relatra-Methode wird dasselbe Argument nur einmal abgebildet. Die Relation „I won the case“ wird daher mit einem Doppelpfeil im synchron-optischen Netz dargestellt. Diese Relation ist also besonders hervorgehoben, wodurch ihre Bedeutung für den Dialog bzw. die Kommunikation zum Ausdruck gebracht wird: Archie erzählt Wendy (Beginn der Szene), dass er den Fall gewonnen hat (Archie: „I won the case“).



Abbildung 5.12: Szene 2: 'Archie und Wendy' - „I won the case.“ (1)

Wendy zeigt jedoch keinerlei Interesse und reagiert nicht auf Archies Äußerung; sie ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt und möchte in Ruhe gelassen werden (Wendy: „This ist he first moment I’ve had to myself all day“). Im späteren Verlauf des Gesprächs zwischen Archie und Wendy versucht Archie noch einmal die Aufmerksamkeit auf den gewonnenen Fall zu lenken.



Abbildung 5.13: Szene 2: 'Archie und Wendy' - „I won the case.“ (2)

Aber auch diesmal ohne Erfolg. Wendy ärgert sich mehr darüber, dass der Tee noch nicht gekocht ist (Wendy: „I thought you were making tea“) und dass eine Tasse gesprungen ist (Wendy: „Now this is cracked“). Die Aussage „I won the case“ wird also bewusst im synchron-optischen Netz hervorgehoben, um die misslungene Kommunikation zwischen dem Rechtsanwaltshepaar zu veranschaulichen.

Neben den thematischen Zentren gibt es weitere Argumente, die selbst zu Zentren von Teilnetzen werden. Es handelt sich dabei um folgende Argumente: 'Marjorie Brooks' ('who'), 'Sandersons', 'this (2x)' und 'it'. Sie gehen selbst Relationen ein und werden daher aus dem Netz um das Argument 'Wendy' bzw. 'Portia' herausgezogen.

Das semantische Netz des Originaldialogs weist insgesamt 10 Teilnet-

ze auf, wovon drei Teilnetze nicht durch explizite semantische Beziehungen mit dem Hauptnetz verbunden sind. Sie werden über Hypothesen an das Hauptnetz angeschlossen. Die Netze um die Argumente 'Archie' und 'Portia' sind größer abgebildet als die restlichen Teilnetze, da es sich bei den Argumenten um die Protagonisten der Szene handelt. Das Netz um 'Archie' ist wiederum größer als das Netz um 'Portia', da Archie direkt mit dem Hauptnetz verbunden ist, d.h. mit Wendy kommuniziert. Portia hingegen spricht nicht mit Wendy, nur mit Archie; sie ist daher auch nicht explizit mit dem Hauptnetz verbunden.

Bei einem Teilnetz, welches nicht direkt an das Hauptnetz angeschlossen ist, handelt es sich um die Äußerung von Wendy: „Now this is cracked.“



Abbildung 5.14: Szene 2: 'Archie und Wendy' - „Now this is cracked.“

In Bezug auf diese Stelle ist der Text nicht konnex und im Hinblick auf die textinhärente Information auch nicht kohärent: Der Rezipient muss die Kohärenz mit Hilfe seines Weltwissens (Situationswissen aus dem vorangegangenen Dialog) bzw. durch das Bildes herstellen. Bei Betrachtung des Films kann festgestellt werden, dass diese Kohärenzlücke tatsächlich mit Hilfe der Bildinformation geschlossen werden kann.

Der Konnexitätsgrad (vgl. Kapitel 5.2) des Originalnetzes beträgt 3,6

(zentrales Argument: 11 Relationen; Inseln: 3). Dieser Wert erhält erst im Vergleich zu dem Wert der Untertitelung seine Aussagekraft.

5.4.2 Analyseergebnisse des Netzes der Untertitelung

Auf der Basis der Netzdarstellung der Untertitelung kann Folgendes festgestellt werden:

Das Argument 'Wendy' ('ich', 'du', 'mich', 'Liebling') stellt auch bei dem Netz der Untertitelung das zentrale Argument dar. Im Gegensatz zur Netzdarstellung des Originaldialogs bindet es jedoch nur 10 Relationen an sich. Wendys Äußerung 'I have to play three rubbers with Phillipa Hunter' wird folgendermaßen ins Deutsche übersetzt: „... danach kamen drei Runden Rommé mit Phillipa Hunter.“ Würde die Übersetzung wie folgt lauten: „... danach habe ich drei Runden mit Phillipa Hunter gespielt“, würde das zentrale Argument 'Wendy' ebenfalls wie das Original 11 Relationen an sich binden. Die Argumente 'Archie' ('Ich', 'du', 'mir', 'mich') und 'Portia' ('ich', 'du') sind weitere thematische Zentren. Im Folgenden werden alle Relationen der Untertitelung angegeben, die in mindestens zwei Relationen vorkommen:

Argument	Anzahl der Relationen, in denen das Argument vorkommt
Wendy; ich, du, mich, Liebling	10
Archie; ich, du, mir, mich	5
Tee; es	5
Portia; ich, du	4
Phantom; er, ihn	3

Tabelle 5.2: Relationen der Untertitel

Alle anderen Argumente werden nur einmal explizit genannt. Auch im Netz der Übersetzung wird die Äußerung von Archie („Ich habe den Fall gewonnen“) mit einem Doppelpfeil im Netz dargestellt. Dies geschieht aus den bereits erwähnten Gründen.

Wie im Netz des Originaldialogs werden auch die Argumente 'Marjorie Brooks', 'Sandersons', 'das', 'sie' und 'es' zum Zentrum weiterer Netze.

Das semantische Netz der Untertitelung weist insgesamt 11 Teilnetze auf: Das Hauptnetz um das Argument 'Wendy', zwei Netze um die beiden Protagonisten des Dialogs 'Archie' und 'Portia', sowie acht weitere Teilnetze, wobei vier davon nicht an das Hauptnetz angeschlossen werden können. Drei von diesen Inseln sind die gleichen wie im Ausgangsnetz. Bei der deutschen Übersetzung kommt noch eine weitere Insel hinzu: das Teilnetz um das Argument 'es'. Diese Insel lässt sich mit Hilfe einer Hypothese an das Hauptnetz anschließen.

Der Konnexitätsgrad des Netzes der Übersetzung beträgt 2,5 (zentrales Argument: 10 Relationen; Inseln:4). In Bezug auf das Original kann festgestellt werden, dass die Übersetzung sehr ähnlich ist. Das zentrale Argument, thematische Zentren und nahezu alle Inseln sind identisch. Die Übersetzung weicht also nur geringfügig vom Original ab. In beiden synchron-optischen Netzdarstellungen wird die misslungene Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern deutlich.

Kapitel 6

Schlussbetrachtung

Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Arbeit vorgetragen werden. Ziel der vorliegenden Arbeit war es, das Problem der Kohärenz bei der Untertitelung zu erörtern. Nach einer kurzen Darstellung des Problems, welches aufgrund von verschiedenen Beschränkungen durch die polysemiotische Struktur des Mediums Film bei der Untertitelung zu Tage treten kann, erfolgte eine Erläuterung der Begriffe Kohärenz und Untertitelung. Dabei stellte sich unter Betrachtung verschiedener Ansätze zum Begriff der Kohärenz heraus, dass die Differenzierung von 'Kohäsion' (sprachliche bzw. grammatische Oberflächenstruktur) und 'Kohärenz' (Textzusammenhang) heute dem am weitesten verbreiteten Verständnis des Kohärenzbegriffs entspricht. Darüber hinaus wurde der Frage nachgegangen, wie Kohärenz hergestellt und abbildbar und so für Dritte nachvollziehbar gemacht werden kann. Es stellte sich heraus, dass sich semantische Netze zur graphischen Darstellung von Kohärenz als geeignet erweisen.

Aufgrund der bisherigen Ausführungen ist deutlich geworden, dass die Untertitelung eine besondere Art der Übersetzung darstellt, die sowohl im intra- und interlingualen als auch im intersemiotischen Bereich anzusiedeln ist und im Gegensatz zur traditionellen Übersetzung meist in stark komprimierter Form präsentiert wird. Die Textkomprimierung kommt dadurch zustande, dass beim audiovisuellen Medium Film die Übertragung von Bedeutung über mehrere Kanäle erfolgt. Von daher spricht

man in diesem Zusammenhang auch vom Film als Mehrkanal- bzw. Multicode-Kommunikationsmittel, bei dem jeder Kanal Bedeutung überträgt und aus deren Zusammenspiel sich erst eine semantisch vollständige Aussage ergibt. Diesbezüglich wurde festgestellt, dass die semiotische Struktur des Films großen Einfluss auf die Übersetzung hat: Der Ausgangstext muss aus Zeit- und Platzgründen, die sich in erster Linie aus der Lesegeschwindigkeit der Zuschauer, dem Wechsel von gesprochener (Dialog) zu geschriebener Sprache (Untertitel) und der Größe des Fernsehbildschirmes bzw. der Kinoleinwand ergeben, teilweise stark gekürzt werden. Aufgrund dieser Beschränkungen sind bestimmte Textverkürzungsstrategien von Seiten des Untertitlers erforderlich. Im Rahmen der Textkondensierung ist darauf zu achten, dass der semantische Gehalt der Aussage gewahrt bleibt. Dabei stellten sich Auslassung, inter- und intrasemiotischer Redundanzen, Simplifizierung von Wortschatz und Syntax, Paraphrasierung sowie die Zusammenfassung mehrerer Kurzdialoge als geeignete Strategien heraus, um dem Zeit- und Platzproblem bei der Untertitelung gerecht zu werden.

Nachdem die Begriffe Kohärenz und Untertitelung im Einzelnen näher betrachtet wurden, wurde der Blick auf die Kohärenzforschung bei der Untertitelung gerichtet. Dabei ergab sich, dass in diesem Bereich bisher wenig Forschung betrieben wurde: de Linde (1999) untersuchte die Funktion von kohäsiven Elementen in Texten und hob die Relevanz solcher Elemente für die Erstellung kohärenter Untertitel hervor. Gerzymisch-Arbogast (2004) analysierte und betonte deren Bedeutung bei der Übertragung vom gesprochenen Filmdialog in den schriftlichen Untertitel.

Ziel dieser Arbeit war es, die Untertitel dahingehend zu untersuchen, wie durch erwähnte Einschränkungen entstandene oder bereits vorhandene Lücken in der Kohärenz geschlossen werden können. Anhand einer ausgewählten Szene aus dem Film 'Ein Fisch namens Wanda', welche eine solche Lücke in der Kohärenz aufweist, sollte dies demonstriert werden. An dieser Stelle ist der Untertitel ohne die Ergänzung durch die visuelle Information nicht verständlich. Selbst wenn der Zuschauer sein Weltwissen mit einbringt, kann er die Bedeutung nicht eindeutig erfassen. Die Sze-

ne wurde anhand der Relatra-Methode von Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998) analysiert. Ziel dieser Methode ist die Erstellung eines semantischen Netzes, anhand dessen die Kohärenz des Dialogtextes graphisch dargestellt und mit der der Übersetzung verglichen werden konnte. Die Methode Relatra erwies sich auch daher als geeignet, da sie die thematische Struktur sowie die Isotopielinien des Dialogs aufzeigte. Des Weiteren war es mittels der Erstellung von Hypothesen möglich, das individuelle Textverständnis des Rezipienten abzubilden, d.h. für Dritte nachvollziehbar zu machen.

Literatur

AGOST, R. (1997): „Diversitat tipològica i traducció audiovisual,“ in Burdeus, M.D., M. Garcia Grau and J. Peraire (eds.): *La diversitat discursiva*. Castelló, Universitat Jaume I. Col. Summa / Filologia (7). 289-305.

AGOST, R. (1999a): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, Ariel.

AGOST, R. (1999b): „Serialitat i traducció,“ in Benet, V. and E. Nos (eds.): *Cuerpos en serie*. Castelló, Universitat Jaume I. Col. Estudis sobre la Traducció, 6. 91-106.

BAKER, M. (1992): *In other words. A coursebook on translation*. London- New York: Routledge.

BAKER, M. & HOCHERL, B. (1998): „Dubbing“ . In: Baker, M. (ed.): *Routledge encyclopedia of translation studies*. 74-76.

BALLSTAEDT, S. P. (1997): *Wissensvermittlung. Die Gestaltung von Lernmaterial*. Weinheim: Beltz. Psychologische Verlags Union.

DE BEAUGRANDE, R.-A. (1980): *Text, Discourse and Process: Towards a Multidisciplinary Science of Texts*. Norwood, New Jersey: Ablex.

DE BEAUGRANDE, R.-A. & DRESSLER, W. U. (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer (=Konzepte der Sprach- und Literatur-

wissenschaft; 28).

BELLERT, I. (1970): „On a Condition of the Coherence of Texts“. In: *Semiotica 2*, The Hague. 334-363.

BIBER, D. (1988): *Variation across speech and writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRONDEEL, H. (1994): „Teaching subtitling routines.“ In: *Meta, Journal des traducteurs* 39(1): 26-33.

BROWN, G. & YULE, G. (1983): *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

BÜHLER, H. (1990): „Orality and Literacy-theoretical and Didactic Considerations in the Context of Translation Studies.“ In: Amtz, R. & G. Thome (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaftliche Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag*. Narr. Tübingen.

CARROLL, M. (2004): „Subtitling: Changing Standards for New Media.“ In: *The LISA Newsletter: Globalization Insider XIII/3.3*. 2004.

CARROLL, M. (2006): „Subtitling for the Deaf and Hearing-impaired in Germany History and Status Quo.“ *Euroconference 2006. Audiovisual Translation Scenarios*. Copenhagen 01.-05. Mai 2006.

CHAUME VARELA, F. & AGOST, R. (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I.

CLARK, H. H. (1977): „Comprehension and the Given-New Contract.“ In: Li, Ch. N. (ed.): *Subject and Topic*. New York. 25-55.

DANAN, M. (2004): „Captioning and Subtitling: Undervalued Language

Learning Strategies.“ In: *Meta* Vol. 49/1.

DANEŠ, F. (1970): „Zur linguistischen Analyse der Textstruktur.“ In: *Folia Linguistica* 4. 72-78.

DAVISON, A. & GREEN, G. M. (1988): *Linguistic Complexity and Text Comprehension: Readability Issues Reconsidered*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

DELABASTITA, D. (1988): *Translation and Mass-Communication. Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics*. Leuven: KUL Catholic University of Louvain Department Literatuurwetenschap.

DELABASTITA, D. (1989) „Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics.“ In: *Babel* Vol. 35, 4/1989, 193-218

DIAZ CINTAS, J. (2001): *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ed. Almar.

DRESSLER, W. U. (1973): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

EWOLDT, C. (1984): Problems with rewritten materials, as exemplified by To Build a Fire. In: *American Annals of the Deaf*, 129 (1). 23-28.

FILLMORE, C. J. (1968): „The Case of Case.“ In: Bach, E./Harms, R. T. (eds.) (1968): *Universals of Linguistic Theory*. New York: Holt Rinehard & Winston. 1-88.

FLOROS, G. (2001): „Zur Repräsentation von Kultur in Texten.“ In: *Kultur und Übersetzung: Methodologische Probleme des Kulturtransfers; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999*. Narr. Tübingen.

gen. (=Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 2/2001), 75-94.

FLOROS, G. (2003): *Kulturelle Konstellationen. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. Band 3/2003. Narr. Tübingen.

FRANCO, E. (2001): „Inevitable Exoticism: The Translation of Culture-Specific Items in Documentaries.“ In: Agost, R. and F. Chaume (eds.) (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló, Universitat Chaume I. Col. Estudis sobre la Traducció, 7. 177-181.

FRITZ, G. (1982): *Kohärenz. Grundfragen der linguistischen Kommunikationsanalyse*. Tübingen: Narr (= TBL. 164).

GAMBIER, Y. & GOTTLIEB, H. (Hrsg.) (2001): *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*. John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia.

GAMBIER, Y. & GOTTLIEB, H. (2003): „Screen Translation.“ St. Jerome: *The Translator* Vol. 9, 2: Special Issue.

GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (1994): *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen/Basel: Francke (=UTB; 1782).

GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (1996): *Termini im Kontext. Verfahren zur Erschließung und Übersetzung der textspezifischen Bedeutung von fachlichen Ausdrücken*. Tübingen: Narr (=Forum für Fachsprachen-Forschung FFF. 31).

GERZYMISCH-ARBOGAST, H. & MUDERSBACH, K. (1998) *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen/Basel: Francke. (=UTB. 1990).

GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (1999): „Kohärenz und Übersetzung: Wis-

senssysteme, ihre Repräsentation und Konkretisierung in Original und Übersetzung“. In: Gerzymisch-Arbogast, H./Gile, D./House, J./Rothkegel, A. (Hrsg.) (1999): *Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung*. Tübingen: Narr (= Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen; 1/1999). 77-106.

GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (2004): „Subtitling and Information Structuring.“ In: *Translation Studies in the New Millennium. An International Journal of Translation and Interpreting*. Volume 2 (2004).85-103.

GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (2007): „Multidimensional Translation.“ Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra 'Challenges of Multidimensional Translation' - Saarbrücken 2-6 May 2005.

GORIS, O. (1993) : „The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation.“ In: *Target* 5:2, 169-190. John Benjamins B. V. Amsterdam.

GOTTLIEB, H. (1992) : „Subtitling- a New University Discipline.“ In: Dollerup, Cay & Loddegaard, Anne (1992): *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. John Benjamins Publishing & Co. Amsterdam/Philadelphia, 161-170.

GOTTLIEB, H. (1994a): „Subtitling: Diagonal Translation.“ In: *Perspectives: Studies in Translatology*. 1994:1, 101-121. University of Copenhagen.

GOTTLIEB, H. (1994b): „Subtitling: people translating people.“ In: Dollerup, Cay & Lindegaard, Anne (Hrsg.) (1994): *Teaching Translation and Interpreting 2*. John Benjamins Publishing & Co. Amsterdam/Philadelphia. 261-274.

GOTTLIEB, H. (1997): *Subtitles, Translation & Idioms*. PhD Thesis. University of Copenhagen.

GOTTLIEB, H. (1998): „Subtitling.“ In: Baker, M. (ed.): *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge. 244-248.

GOTTLIEB, H. (1999): „Texts, Translation and Subtitling- in Theory, and in Denmark.“ In: *Screen Transaltion. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Center for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen.

GOTTLIEB, H. (2001a): „Untertitel- Authentizität oder Störfaktor.“ In: *Schnitt* Nr. 21, 1/2001, 12-15.

GOTTLIEB, H. (2001b): „Anglicisms and TV Subtitles in an Anglified World.“ In: Gambier, Y. & Gottlieb, H. (Hrsg.) (2001): *(Multi) Media Translation- Concepts, Practices and Research*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia. 249-258.

GOTTLIEB, H. (2005): „Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics.“ EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2005- Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings.

GRICE, H. P. (1975): „Logic and Conversation.“ In: Cole, P. & Morgan, J. L. (eds.): *Syntax and Semantics*. New York: Academic Press. Vol. I. 41-58.

GREIMAS, A. J. (1986/1966) *Semantique Structurale. Recherche de méthode*. Nouvelle ed. Paris : Presses Universitaires de France. (Strukturelle Semantik). Aus dem Französischen übersetzt. Braunschweig : Vieweg.

GROEBEN, N. & CHRISTMANN, U. (1989) : „Textoptimierung unter Verständlichkeitsperspektive.“ In: Antos, Gerd & Krings, Hans P. (Hrsg.) (1989): *Textproduktion*. Tübingen: Niemeyer. 165-196.

HALLIDAY, M. A. K./HASAN, R. (1976): *Cohesion in English*. London: Longman.

HATAKEYAMA, K./PETÖF, J./SÖZER, E. (1989): „Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz.“ In: Conte, M.-E. (Hrsg.) (1989): *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen*. Hamburg: Buske. 1-55.

HOEY, M. (1991): *Patterns of Lexis in Text*. Oxford: Oxford University Press.

IVARSSON, J. (1992): *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Tr. Robert C. Crofts, Stockholm: TransEdit HB

IVARSSON, J. & CARROLL, M. (1998): *Subtitling*. Simrishamn

JAKOBSON, R. (1959): „On Linguistic Aspects of Translation.“ Brower, R. (Hrsg.): *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 232-239.

KARAMITROUGLOU, F. (2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.

KAYAHARA, M. (2005): „The Digital Revolution: DVD Technology and the Possibilities for Audiovisual Translation Studies.“ In: *The Journal of Specialised Translation* 3. 64-74.

KNAUER, G. (1998): *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart Klett-Verlag.

KOVAČIČ, I. (1994): „Relevance as a Factor in Subtitling Reductions.“ In: Dollerup, Cay & Lindegaard, Annette (Hrsg.): *Teaching Translation and Interpreting* 2. John Benjamins Publishing. Amsterdam/Philadelphia. 245-251.

KOVAČIČ, I. (1996): „Reinforcing or Changing Norms in Subtitling.“ In: Dollerup, Cay & Appel, Vibeke (Hrsg.): *Teaching Translation and Interpreting* 3. John Benjamins Publishing. Amsterdam/Philadelphia. 105-110.

KOVAČIČ, I. (1998): „Language in the Media- A New Challenge for Translator Trainers.“ In: Gambier, Yves (1998): *Translating for the Media*. University of Turku. Centre for Translation and Interpreting. 123-129.

KROEBER-RIEL, W. (1996): *Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung*. München: Verlag Franz Vahlen.

KUSZTOR, M. (2000): „Darstellung von Kohärenz in Original und Verdolmetschung.“ In: Kalina, S./Buhl, S./Gerzymisch-Arbogast, H. (Hrsg.) (2000): *Dolmetschen: Theorie- Praxis- Didaktik- mit ausgewählten Beiträgen der Saarbrücker Symposien*. Arbeitsberichte des Advanced Translation Research Center (ATRC) an der Universität des Saarlandes. Bd. 2. St. Ingbert: Röhrig.

LAMBERT, J. (1988): „Language and Social Challenges for Tomorrow: Questions, Strategies, Programs.“ In: Gambier (ed.): *Translating for the Media*. University of Turku. Centre for Translation and Interpreting. 151-181.

DE LINDE, Z. (1999) *The Semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing

LINKE, A. & NUSSBAUMER, M. & PORTMANN, P. (1994): *Studienbuch Linguistik*. 2. Auflage. Tübingen.

LUYKEN, G.-M. & HERBST, T. & LANGHAM-BROWN, J. & REID, H. & SPINHOF, H. (Hrsg.) (1991): *Overcoming Language Barriers in Television*. The European Institute for the Media. Manchester.

MAYORAL, R. & KELLY, D. & GALLARDO, N. (1988): „Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation.“ In: *Meta* 33:3, 356-367.

MINCHINTON, J. (1993): *Sub-titling*. Minchinton J. Hertfordshire, Eng-

land.

MUDERSBACH, K. (1983): „Leksemantik- eine hol-atomistische Bedeutungstheorie.“ In: *Conceptus* XVII, 40/41. 39-151.

MUDERSBACH, K. (1988): „Die Methode der Gesetzesanalyse als Beitrag der Individuallinguistik zur Erfassung von Patienten-Wirklichkeit.“ In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 69, 1988, 84-110.

MUDERSBACH, K. (1991): „Erschließung historischer Texte mithilfe linguistischer Methoden.“ In: Best, H. und Thome, H. (Hrsg.): *Neue Methode der Analyse historischer Daten*. Reihe 'Historisch-Sozialwissenschaftliche Forschungen' Band 23, St. Katharinen, Scripta Mercaturae Verlag, 318-362

MUDERSBACH, K. & SCHÖNHERR, L. (1996): „Der Wertsack. Text-Verstehen mit Hilfe des Analyseverfahren RELATEX unter Anwendung des Computerprogramms RELATAN.“ In: Mudersbach, K. (1996): *Die juristische Vorschrift als holistischer Text (Anhang)*. Speyer: Forschungsinstitut für Öffentliche Verwaltung. 203-267.

MÜLLER, D. (1982): *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche*. Dissertation. Universität Regensburg.

NEVES, J. (2005): *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Diplomarbeit. School of Arts, Roehampton University / University of Surrey.

NIR, R. (1984): „Linguistic and Sociolinguistic Problems in the Translation of Imported Films in Israel.“ In: *International Journal of the Sociology of Language* 48/1984. Mouton Publishers. Amsterdam, 81-97.

NUNAN, D. (1993): „Action research in language education.“ In: Edge, J. & Richards, K. (eds.): *Teachers Develop Teachers Research: Papers on classroom*

research and teacher development. Oxford: Heinemann. 39-50.

PEDERSON, J. (2007): „Subtitles for television: the current Scandinavian situation.“ *Euroconference 2007. LSP Translation Scenarios*. Wien 30.04.-04.05.2007.

PETTIT, Z. (2004): „The Audio-visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres.“ In: *Meta* Vol. 49/1.

REID, H. (1977): „Sub-Titling: The intelligent Solution. Translating, a Profession.“ Proceedings of the 8th World Congress of the International Federation of Translators Montreal, 1977. In: Paris: *Fédération Internationale de Traducteurs*. 1978. 420-428.

REID, H. (1987): „The semiotics of subtitling, or Why don't you translate what it says?.“ In: *EBU Review* 38, 6 (November 1987). 28-30.

REID, H. (1990): „Literature on the Screen: Subtitle Translation for Public Broadcasting.“ In: Westerwheel, B. & d'Haen, T. (Hrsg.) (1990): *Something understood: Studies in Anglo-Dutch Literary Translation*. Amsterdam. 79-109.

REID, H. (2001): „Synchronisation oder Untertitel- ein Überblick.“ In: *Schnitt* Nr. 21, 1/2001.

RICKHEIT, G. (Hrsg.) (1991): *Kohärenzprozesse*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

ROSA, A. A. (2001): „Features of Oral and Written Communication in Subtitling.“ In: *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia. 213-222.

SCHERER, H. (1984): „Audiovisuelle Informationsaufnahme. Eine theoretische Skizze.“ In: Bufe, W. & Deichsel, I. & Dethloff, U. (Hrsg.) (1984):

Fernsehen und Fremdsprachenlernen. Narr. Tübingen.

SCHLENKER-SCHULTE, C. (2004): *Barrierefreie Information und Kommunikation.* Wissenschaftliche Beiträge aus Forschung, Lehre und Praxis zur Rehabilitation von Menschen mit Behinderungen. S. 185-195/209-214.

SCHNOTZ, W. (1987): *Mentale Kohärenzbildung beim Textverstehen: Einflüsse der Textsequenzierung auf die Verstehensstrategien und die subjektiven Verstehenskriterien.* Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen.

SCHÖNHERR, L. (1990): *RELATAN-Benutzerhandbuch.* Fachrichtung 4.6 'Angewandte Sprachwissenschaft sowie Übersetzen und Dolmetschen', Universität des Saarlandes, Saarbrücken.

SCHÖNHERR, L. & MUDERSBACH, K. (1992): „RELATAN- Computer-aided Analysis of Texts based on the Method RELATEX.“ In: Schader, M. (ed.): *Analyzing and Modelling Data and Knowledge. Proceedings of the 15th Annual Conference of the 'Gesellschaft für Klassifikation e.V.,' University of Salzburg, February 25-27, 1991.* Berlin, Heidelberg u.a., Springer-Verlag. 315-326.

SCHWARZ, B. (2002): „Translation in a Confined Space- Film Sub-titling with special reference to Dennis Potter's 'Lipstick on Your Collar'.“ In: *Translation Journal and the Author.* 10/2002 + 01/2003.

SMITH, S. (1998): „The Language of Subtitling.“ Titelbild GmbH. Berlin. In: Gambier, Yves (1998): *Translating for the Media.* University of Turku. Centre for Translation and Interpreting. 139-149.

SOWA, J. F. (1984): *Conceptual Studies: Information Processing in Mind and Machine.* London (u.a.): Addison-Wesley.

SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Relevance. Communication and cognition*. Oxford u.a. : Blackwell.

STORRER, A. (1992): *Verbvalenz: Theoretische und methodische Grundlage ihrer Beschreibung in Grammatikographie und Lexikographie*. Tübingen: Niemeyer. (=Reihe Germanistische Linguistik 126).

STRASSNER, E. (2002): *Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation*. Tübingen: Niemeyer.

STROHNER, H. & RICKHEIT, G. (1985). „Funktionale Vollständigkeit sprachlicher Äußerungen: Probleme, Experimente und Perspektiven.“ In R. Meyer-Hermann & H. Rieser (Eds.): *Ellipsen und fragmentarische Äußerungen*. Tübingen: Niemeyer. 250-268.

THOMÉ, G. (2002b): „Methoden des Kompensierens in der literarischen Übersetzung.“ In: Thomé, G. & Giehl, C. & Gerzymisch-Arbogast, H. (Hrsg.) (2002): *Kultur und Übersetzung: Methodologische Probleme des Kulturtransfers*; mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums 1999. Narr. Tübingen (=Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 2:2001).

TITFORD, C. (1982): „Subtitling- Constrained Translation.“ In: *Lebende Sprachen* 3:1. 113-116.

TOMASZKIEWICZ, T. (1993): *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Thesis. Adam Mickiewicz University, Serbia Jezykoz-nawstwo Stosowane nr 13, Poznan.

TVEIT, J. E. (2006): *Translating for Television- A Hanbook in Screen Translation*. Second edition Bergen: JK Publishing. Norwegen.

VATER, H. (1992): *Einführung in die Textlinguistik*. München: Fink.

VAN DE VELDE, R. G. (1981) : *Interpretation, Kohärenz und Inferenz*. Hamburg: Buske (=Papiere zur Textlinguistik.33).

WAHL, C. (2001): „Die Untertitelung- eine Einführung.“ In: *Schnitt* Nr. 21 1/2001.

Wildblood, Alan (2001): 'A subtitle is not a translation. A day in the life of a subtitler.' In: *Language International* Vol. 14, Nr.2, 4/2002.

WORTH, S. (1981): „A semiotic of ethnographic film.“ In Worth, S. (1981): *Studying visual communication*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press. 74-84.

ZALALBEASCOA, P. (1993): *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and other New Forms of Text Production*. Dissertation an der Facultat de Lletres, Universitat de Lleida.

Untersuchtes Filmmaterial

DVD: 'Ein Fisch namens Wanda' 2005 Sony Pictures Home Entertainment Inc.

Nachschlagewerk

Der Brockhaus Multimedial

Abbildungsverzeichnis

3.1	Kohäsion vs. Kohärenz nach Linke (1994: 226)	9
3.2	Gottlieb (1997: 110) - eindimensionale Translation	16
3.3	Gottlieb (1997: 110) - multidimensionale Translation	16
4.1	Theoretische Grundlagen nach de Beaugrande/Dressler (1981)	38
4.2	Leksemantisches Bedeutungsnetz nach Mudersbach (1983)	39
4.3	Bsp. eines leksemantischen Netzes mit der Bedeutungsstufe 0	40
4.4	Bsp. eines leksemantischen Netzes mit der Bedeutungsstufe 1	41
5.1	DVD-Cover 'Ein Fisch namens Wanda'	45
5.2	Bsp. für die Erstellung einer Relation: „I won the case“ . . .	53
5.3	Relation mit dreistelligem Relator	54
5.4	Sachverhaltsrelator	55
5.5	Relationsnetz	55
5.6	Vernetzungsstufen	56
5.7	Leerstelle	57
5.8	Lineare Netzdarstellung des Originaldialogs	62
5.9	Lineare Netzdarstellung der Untertitel	64
5.10	Synchron-optische Netzdarstellung des Originaldialogs . . .	66
5.11	Synchron-optische Netzdarstellung der Untertitel	70
5.12	Szene 2: 'Archie und Wendy' - „I won the case.“ (1)	75
5.13	Szene 2: 'Archie und Wendy' - „I won the case.“ (2)	76
5.14	Szene 2: 'Archie und Wendy' - „Now this is cracked.“	77

Tabellenverzeichnis

5.1	Relationen des Originaldialogs	75
5.2	Relationen der Untertitel	78

Abkürzungsverzeichnis

DVD	Digital Versatile Disc
TL	Target Language
SL	Source Language

Anhang A

Anhang

A.1 Szene 2: 'Archie und Wendy'

A.1.1 Originaldialog Englisch

Archie	Hello, Wendy. Had a good day?
Wendy	I spent the morning trying to get the waste disposal man to come, and had lunch with Marjorie Brooks who took up the entire meal complaining about her husband, then I had to play three rubbers with Philipa Hunter and I came back here and Sanderson's have sent the wrong flowers...
Archie	Oh no!... Would you like some tea?
Wendy	Yes..
Archie	...I won the case..
Wendy	This is the first moment I've had to myself all day!
Archie	Hello, Portia! How was the show?
Portia	Awful, Daddy. I must have a new horse.
Archie	But I thought you liked Phantom.
Portia	He's not fit for dog meat. Can I change him, please, Dad? It won't cost much.
Archie	Oughtn't we... Satz wurde bewusst weggelassen (unvollständig)
Wendy	I thought you were making tea..
Archie	I am, darling. Sorry..
Wendy	I'd better get it.
Archie	No, no, let me do it.
Wendy	No! I'll do it.
Archie	I won the case.
Wendy	Now this is cracked.

A.1.2 Untertitel Deutsch

Wendy	Hallo, Wendy. Hattest du einen schönen Tag?
Archie	Den Vormittag über hab' ich versucht einen Termin mit dem Sperrmüll zu vereinbaren und dann hab' ich mit Marjorie Brooks gespeist, die sich während des gesamten Essen über ihren Mann beschwert hat. Danach kamen drei Runden Rommé mit Philippa Hunter und als ich wieder hier war, hatten Sandersons die falschen Blumen geschickt...
Wendy	Oh nein. Hättest du gern etwas Tee?
Archie	Ja.
Wendy	Ich habe den Fall gewonnen.
Archie	Das ist der erste Moment, den ich heute für mich habe.
Portia	Hallo, Portia! Wie war die Show?
	Schrecklich, Daddy. Ich muss ein neues Pferd haben.
Archie	- Aber du mochtest Phantom.
Portia	- Er ist nicht mal als Hundefleisch geeignet. Kann ich ihn tauschen? Es wird nicht viel kosten.
Archie	- Sollten wir nicht...
Wendy	- Ich dachte, du würdest Tee machen.
Archie	- Mach ich, Liebling. Es tut mir leid.
Wendy	- Ich mach es wohl besser.
Archie	- Nein, nein, laß mich es machen
Wendy	- Nein! Ich wird's machen.
Archie	Ich hab' den Fall gewonnen.
Wendy	Jetzt ist sie gesprungen.

A.2 Äußerungstabellen

A.2.1 Originaldialog Englisch

Außerung	Argument	Relator	Argument	Indikator
1	[Leerstelle(you/Wendy)]	Had	a good day	I Sprecher Hello
2	I	spent trying to get to come	the morning the waste disposal man	
3	[Leerstelle(I)] who	had lunch took up complaining	(with) Marjorie Brooks the entire meal (about) her husband	
4	I	had to play	three rubbers (with) Phillipa Hunter	
5	I	came back		I Ort here
6	Sanderson's	have sent	the wrong flowers	
7	[Leerstelle] (you)	Would []	some tea	I Sprecher

		like		Oh no!
8	I	won	the case	
9	This I	is have had (to myself)	the first moment	I Zeit all day
10	[Leerstelle] (How)	was	the show	I Sprecher Hello
11	I	must have	a new horse	
12	I [Leerstelle] (you)	thought [] liked	Phantom	I rhematisch But
13	He	is not fit for	dog meat	
14	[Leerstelle] (!)	Can [] change	him	
15	It	won't cost much		
16	I [Leerstelle] (you)	thought [] were making	tea	
17	I [Leerstelle]	am	[...]	
18	I	would get	it	
19	[Leerstelle] (you)	Let do	me it	I Sprecher No,no
20	I	will do	it	I Sprecher No!
21	I	won	the case	
22	This	is cracked		

A.2.2 Untertitel Deutsch

Außerung	Argument	Relator	Argument	Indikator
1	[Leerstelle] (Wendy, du)	Hattest []	einen schönen Tag	I Sprecher Hallo
2	ich	hab versucht zu vereinbaren	Den Vormittag über einen Termin (mit) dem Sperrmüll	
3	ich die	hab gespeist sich beschwert hat	(mit) Marjorie Brooks (während) des gesamten Essens (über) ihren Mann	
4	[Leerstelle]	kamen	drei Runden Romée (mit) Phillipa Hunter	
5	ich	war	[Leerstelle]	I Ort hier
6	Sandersons	hatten geschickt	die falschen Blumen	
7	[Leerstelle] (du)	Hättest [] gern	etwas Tee	I Sprecher Oh nein.
8	Ich	habe gewonnen	den Fall	
9	Das	ist	der erste Moment	

	den, ich	für mich habe		I Zeit heute
10	[Leerstelle] (Wie)	war	die Show	I Sprecher Hallo
11	Ich	muss haben	ein neues Pferd	
12	du	mochtest	Phantom	I rheumatisch Aber
13	Er	ist nicht mal geeignet	(als) Hundefleisch	
14	[Leerstelle] (ich)	Kann [] tauschen	ihn	
15	Es	wird nicht viel kosten		
16	Ich [Leerstelle] (du)	dachte [] würdest machen	Tee	
17	[Leerstelle] (ich)	Mach []	[...]	
18	Ich	mach (wohl) besser	es	
19	[Leerstelle] (du)	Lass machen	mich es	I Sprecher Nein, nein
20	Ich	werd machen	es	I Sprecher Nein!
21	Ich	hab gewonnen	den Fall	
22	Sie	ist gesprungen		

A.3 Relationen

A.3.1 Relationen des Originaldialogs

- Relationen, in denen das Argument 'Wendy' ('I', 'you', 'darling')vorkommt:
 1. **(You)** Had a good day?
 2. I spent the morning
 3. I had lunch with Marjorie Brooks
 4. I had to play three rubbers
 5. I came back here
 6. Would **you** like some tea?
 7. This is the first moment I have had to myself all day.
 8. I thought you were making tea.
 9. I am, **darling**.
 10. **(You)** let me do it.
 11. I'll do it.

- Relationen, in denen das Argument 'Archie' ('I', 'you', 'me', 'Dad')vorkommt:
 1. I won the case.
 2. But I thought **you** liked Phantom.
 3. Can I change him, please, **Dad**?
 4. I thought you were making tea.
 5. I am, darling.
 6. Let **me** do it.
 7. I won the case.

- Relationen, in denen das Argument 'tea' ('it')vorkommt:
 1. Would you like some **tea**?

2. I thought you were making **tea**.
3. I am <>, darling.
4. I'd better get **it**.
5. Let me do **it**.
6. I'll do **it**.

- Relationen, in denen das Argument '**Portia**' ('I', 'you') vorkommt:

1. How was the show (**Portia**)?
2. **I** must have a new horse.
3. But I thought **you** liked Phantom.
4. Can **I** change him, please, Dad?

- Relationen, in denen das Argument '**Phantom**' ('he', 'him') vorkommt:

1. But I thought you liked **Phantom**.
2. **He's** not fit for dog meat.
3. Can I change **him**, please, Dad?

A.3.2 Relationen der Untertitel

- Relationen, in denen das Argument 'Wendy' ('ich', 'du', 'mich' 'Liebling') vorkommt:

1. Hattest **du** einen schönen Tag?
2. Den Vormittag über hab' **ich** versucht einen Termin
3. ... dann hab' **ich** mit Marjorie Brooks gespeist
4. ... und als **ich** wieder hier war
5. Hättest **du** gern etwas Tee?
6. Das ist der erste Moment, den **ich** heute für **mich** habe.

7. **Ich** dachte du würdest Tee machen.
8. Mach ich, **Liebling**.
9. **Ich** mach es wohl besser.
10. **Ich** werd's machen.

- Relationen, in denen das Argument 'Archie' ('ich', 'du', 'mir', 'mich') vorkommt:

1. **Ich** habe den Fall gewonnen.
2. Ich dachte **du** würdest Tee machen.
3. Mach **ich**, Liebling. Es tut **mir** leid.
4. ... laß mich es machen.
5. **Ich** hab' den Fall gewonnen.

- Relationen, in denen das Argument 'Tee' ('es') vorkommt:

1. Hättest du gern etwas **Tee**?
2. Ich dachte, du würdest **Tee** machen.
3. Ich mach **es** wohl besser.
4. ... laß mich **es** machen.
5. Ich werd **es** machen.

- Relationen, in denen das Argument 'Portia' ('ich', 'du') vorkommt:

1. Wie war die Show (**Portia**)?
2. **Ich** muss ein neues Pferd haben.
3. Aber **du** mochtest Phantom.
4. Kann **ich** ihn tauschen?

- Relationen, in denen das Argument 'Phantom' ('er', 'ihn') vorkommt:
 1. Aber du mochtest **Phantom**.
 2. **Er** ist nicht mal als Hundefleisch geeignet.
 3. Kann ich **ihn** tauschen?

A.4 Szene 15: 'Der Brief'

Sprecher	Originaldialog (Englisch)	Untertitel (Deutsch)
Otto	Hello, honey. What happened?	Hallo, Süßer. Was ist passiert?
Ken	N-n-nothing.	N-n-nichts.
Otto	What's that?	Was ist das?
Ken	Er ...	Äh...
Otto	Not Granny?	Nicht die Oma?
Ken	Er, not yet.	Noch nicht.
Otto	Oh, who is it for, then?	Für wen ist es dann?
Ken	A f-f-f	Für einen F-F-F
Otto	A fish? Frenchman? A phone operator?	Einen Fisch? Einen Franzosen? Einen Friseur? Einen Freund?
Ken	Friend.	
Otto	Oh, a four-legged one? Where is my sister?	Oh, einen vierbeinigen? Wo ist meine Schwester?
Ken	She's in the b-b-b	Sie ist im Badezimmer.
Otto	Thank you.	Danke.
Ken	Lavatory.	Toilette.
Otto	Wanda!	Wanda!
Wanda	Anything?	Was raus gefunden?
Otto	What? No.	Was? Noch nichts.
Wanda	Why are you here?	Warum bist du dann hier?
Otto	I'm here because I'm bored (I am) Bored, wandering around this god awful city, shoving George's ugly pic	Ich bin hier, weil ich mich langweile (Ich bin) Gelaugweilt wander' ich durch diese furchtbare Stadt. (Ich) Halt' den Leuten Georges Bild unter die Nase ...

	<p>Talking to a lot of snotty, stuck-up, intellectually inferior British faggots.</p> <p>Jesus, they are tight!</p>	<p>(Ich) Rede mit jeder Menge rotznäsiger, eingebildeter, intellektuell minderwertiger britischer Schwulen.</p>
Otto	<p>They get rigor mortis in the prime of life in this country.</p> <p>(They are) Standing there with their hair clenched</p> <p>just counting the seconds till the weekend,</p> <p>so that they can all dress up like ballerinas and whip themselves into a frenzy</p> <p>at the flat at four</p> <p>2B, Saint...</p> <p>To be honest, I er ...hate them.</p> <p>I mean, pretending they're so fucking lawyer er ... superior</p>	<p>Die kriegen hier Todesstarre in der Blüte ihres Lebens!</p> <p>(Sie) Stehen dort mit ihren angeklatschten Haaren</p> <p>zählen die Sekunden bis zum Wochenende,</p> <p>um Punkt 4 Uhr</p> <p>an dem sie sich dann wie eine Ballerina verkleiden können.</p> <p>2B, Saint ...</p> <p>Um ganz ehrlich zu sein, äh ... ich hasse sie.</p> <p>Ich mein', (sie) spielen vor, so verdammt, Anwalt...</p>

	<p>so fucking superior with those phoney accents.</p> <p>Not you Ken, you've got a beautiful speaking voice</p> <p>When it works</p> <p>Sonofabitch!</p>	<p>... äh, so verdammt überlegen zu sein, mit diesem unechten Akzent.</p> <p>Du natürlich nicht, Ken.</p> <p>Du hast eine wunderschöne Stimme</p> <p>Wenn es mit dem Sprechen funktioniert</p> <p>Hurensohn!</p>
Otto	<p>So, er ... want you to have some lunch?</p> <p>Have you heard from him?</p>	<p>Also äh, ... Möchtest du zum Mittagessen ausgehen?</p> <p>Hast du von ihm gehört?</p>
Wanda Otto	<p>Who?</p> <p>Archie.</p>	<p>- Von wem?</p> <p>- Archie.</p>
Wanda	<p>No, I have to finish my hair.</p> <p>No.</p>	<p>Nein, ich muss warten bis mein Haar fertig ist!</p>
Otto	<p>Nothing?</p> <p>Ok, well, I'm out of here! No plans to see him?</p>	<p>Gar nichts?</p> <p>Ok, ich bin hier weg! Keine Pläne, ihn zu sehen?</p>
Wanda	<p>No.</p> <p>Ok, bye, bro.</p>	<p>Nein.</p> <p>Ok, tschüß, Bruder!</p>
Otto	<p>Bye, Wanda.</p> <p>Oh, Entschuldigung.</p>	<p>Tschüß, Wanda!</p> <p>Oh, sorry.</p>

Danksagung

Ganz besonders bedanken möchte ich mich an dieser Stelle bei Frau Prof. Dr. Heidrun Gerzymisch-Arbogast und Diplom-Übersetzer Herrn Jan Kunold für ihre tatkräftige Unterstützung, ihre wissenschaftliche Beratung und ihre stets motivierenden Worte.

Ein herzlicher Dank gilt auch meinem Freund Tony für die moralische Unterstützung und endlose Geduld, die er in allen Phasen dieser Arbeit für mich aufgebracht hat. Meinen Eltern möchte ich dafür danken, dass sie mir das Studium finanziert haben und mich in allen Lebenslagen unterstützt haben. Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Freunden, die immer ein offenes Ohr für mich hatten.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbstständig und unter ausschließlicher Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel erstellt zu haben.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Saarbrücken, 13. Februar 2008
Diplomand