



**Die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente  
in der Untertitelung**

**Diplomarbeit**

Vorgelegt am Lehrstuhl für Englische Übersetzungswissenschaft  
Studiengang Angewandte Sprachwissenschaft sowie Übersetzen und  
Dolmetschen der Universität des Saarlandes

**12.02.2008**

**Kristina Kreibich**

Geboren in Kiel

Leiter des Fachgebiets und Erstkorrektor: **Prof. Dr. Heidrun Gerzymisch-Arbogast**

Zweitkorrektor:

**Jan Kunold**

## Inhaltsverzeichnis

<b>0</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
0.1	Gegenstand der vorliegenden Arbeit .....	1
0.2	Zielsetzung der Arbeit .....	2
0.3	Aufbau der vorliegenden Arbeit.....	2
<b>1</b>	<b>Problemstellung</b> .....	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>Stand der Forschung</b> .....	<b>6</b>
2.1	Wissenschaftliche Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in Texten .....	6
2.1.1	Einzelproblemorientierte Vorgehensweisen.....	6
2.1.2	Ganzheitliche Vorgehensweisen .....	10
2.2	Wissenschaftliche Ansätze in der Untertitelung .....	13
2.3	Filmspezifische Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung .....	21
2.4	Zusammenfassung .....	34
<b>3</b>	<b>Theoretische Grundlage</b> .....	<b>36</b>
3.1	Die Methodologie Floros' .....	36
3.1.1	Kulturelle Konstellationen .....	36
3.1.2	Zur Übersetzung von kulturellen Konstellationen in Texten .....	42
3.2	Zusammenfassung .....	53
<b>4</b>	<b>Analyse am Beispielfilm 'Good Bye Lenin!'</b> .....	<b>54</b>
4.1	Filmauswahl .....	54
4.2	Kapitelauswahl.....	55
4.3	Inhaltsangabe des Films .....	56
4.4	Die Anwendung .....	56
4.4.1	Die Rezeptionsphase .....	56
4.4.2	Die Transferphase.....	65
4.4.3	Die Reproduktionsphase .....	70
4.5	Ergebnis der Analyse.....	77
<b>5</b>	<b>Schlussbetrachtung</b> .....	<b>80</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>82</b>
	<b>Anhang A</b> .....	<b>87</b>
	<b>Anhang B</b> .....	<b>91</b>
	<b>Eidesstattliche Erklärung</b> .....	<b>92</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: The 'untransferable' ECR (Pedersen 2005: 16).....	34
Abbildung 2: Die Bildung einer kulturellen Konstellation (Floros 2002: 65).....	37
Abbildung 3: 'Offene' und 'verdeckte' kulturelle Konstellationen (Floros 2002: 67) .....	38
Abbildung 4: Kulturelle Konstellationen im Überblick (Floros 2002: 73).....	41
Abbildung 5: Modell der Repräsentation von Kultur in Texten (Floros 2002: 74) .....	42
Abbildung 6: Erkennung eines Kultursystems - Schritt 1 des Verfahrens (Floros 2002: 78) .....	44
Abbildung 7: Konkretisierung eines Kultursystems - Schritt 3 des Verfahrens (Floros 2002: 78) .....	45
Abbildung 8: Erstellen eines zielsprachlichen Kultursystems - Schritt 5 des Verfahrens (Floros 2002: 83) .....	48
Abbildung 9: Kontrastive Betrachtung - Schritt 6 des Verfahrens (Floros 2002: 83) ....	48
Abbildung 10: Kompatibilitätsüberprüfung der kulturellen Konstellation - Schritt 7 des Verfahrens (Floros 2002: 84) .....	49
Abbildung 11: Wechselseitige Bezüge zwischen System- und Textebene für die Neuertextung - Schritt 8 des Verfahrens (Floros 2002: 86) .....	51
Abbildung 12: Konkretisierung des Kultursystems Deutsche Demokratische Republik am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!' .....	62

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Tabellarische Zusammenfassung des Verfahrens zur Übersetzung kultureller Konstellationen (Floros 2002: 88) .....	53
Tabelle 2: Kontrastive Betrachtung .....	67
Tabelle 3: Neuvertextung der expliziten Elemente .....	77

## **Abkürzungsverzeichnis**

DVD Digital Versatile Disc

AVT Audiovisual Translation (audiovisuelle Translation)

AS Ausgangssprache bzw. ausgangsprachlich

ZS Zielsprache bzw. zielsprachlich

KS Kultursystem

LB Lebensbereich

ECR Extralinguistic Culture-bound Reference

SL Source Language

ST Source Text

TT Target Text

SC Source Culture

TC Target Culture

## 0 Einleitung

### 0.1 Gegenstand der vorliegenden Arbeit

Die Einführung der DVD (Digital Versatile Disc) war für die Untertitelung, einer Art der audiovisuellen Translation (AVT), unumstritten einer der größten Fortschritte. Eine DVD kann bis zu 32 verschiedene Untertitelfassungen speichern. Laut Díaz Cintas hat die Untertitelung die schnellste und beste Entwicklung in der AVT erlebt und kann zudem einige Vorteile aufweisen. Er bezeichnet die Untertitelung als die schnellste, billigste und flexibelste Übersetzungsart:

Of the various AVT modes, subtitling has experienced the fastest and greatest growth in the market and it will continue along these lines for the foreseeable future. It has many advantages to make it the preferred mode in the AVT world, but three are crucial: it is the fastest, the most economical and the most flexible as it can be used for the translation of almost all types of audiovisual programs (Díaz Cintas 2005: 14).

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist somit die Untertitelung und konkreter die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente bei dieser Art der AVT. Dies bedeutet, dass die Informationen über mehrere Kanäle an den Zuschauer weitergegeben werden. Zum einen über das Bild und zum anderen über den Ton. Diese Übertragungswege bilden in der Untertitelung eine feste Einheit, sie ergänzen sich gegenseitig.

Zudem wird sich die vorliegende Arbeit auf die interlinguale Untertitelung beschränken. Bei dieser Art der Untertitelung findet ein Transfer von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache statt. Neben der interlingualen gibt es ferner die intralinguale und intersemiotische Untertitelung (vgl. Kapitel 2.2), welche im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht thematisiert werden.

Die Untertitelung stellt noch eine relativ junge Forschungsdisziplin dar. Laut Delabastita wird der Medienübersetzung viel zu wenig Bedeutung geschenkt: “There is a blatant discrepancy between the obvious importance of translation in the media and the limited attention it has so far been thought worthy of” (Delabastita 1990: 97). Auch

nach Gambier stellt die Untertitelung eine bisher wenig erforschte Form der Übersetzungswissenschaft dar: “In short, the audio-visual translation in the media is a *new genre*, still largely unexplored in the field of translation studies” (Gambier 1993: 277). Demnach wurde auch die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente bisher nur am Rande thematisiert (vgl. exemplarisch Delabastita 1994, Díaz Cintas 2005, Pedersen 2005).

## **0.2 Zielsetzung der Arbeit**

Ziel der vorliegenden Arbeit soll es sein, die spezielle Problematik des Kulturtransfers innerhalb der Untertitelübersetzung, zu beleuchten. Neben einer Verbindung von Theorie und Praxis soll eine Verknüpfung von klassischen Übersetzungstheorien mit der 'filmspezifischen' Perspektive hergestellt werden. Am praktischen Beispiel einer englischen Untertitelung für einen deutschsprachigen Film (“Good Bye, Lenin!”) wird die Frage verfolgt, ob und welche Ansätze es in diesem Bereich der Untertitelung gibt, inwiefern klassische übersetzungswissenschaftliche Ansätze zum Kulturtransfer auf die Untertitelung anwendbar sind und in welcher Form die, durch das Medium Film gegebenen Parameter, die Übertragung kultureller Merkmale beeinflussen. Hinsichtlich der erheblichen technischen Zwänge, die der Untertitelung auferlegt sind, stellt sich die Frage, ob man sprachlich-stilistischen bzw. kulturellen Äquivalenz-Ansprüchen gerecht werden kann.

## **0.3 Aufbau der vorliegenden Arbeit**

Die zentrale Problemstellung bildet den Anfang und Einstieg in die vorliegende Arbeit. Sie soll Aufschluss darüber geben, wodurch bei der Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung Probleme auftreten. Anhand der Problemstellung wird in einem nächsten Kapitel, der Stand der Forschung dargelegt. Zunächst werden dabei verschiedene Ansätze zur Übertragung von Kultur in Texten erörtert, wobei zwischen mikro- und makrostruktureller Ebene unterschieden wird. In einem weiteren Schritt werden generelle Forschungsansätze in der Untertitelung beleuchtet, bevor dann Ansätze präsentiert werden, die die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung behandeln.

Um eine Lösung zu den in der Problemstellung dargestellten Schwierigkeiten zu liefern, bewährt es sich zunächst eine Theorie zugrundelegen, auf die sich die spätere Analyse stützen wird. Die theoretische Grundlage wird demnach im dritten Kapitel der Arbeit dargestellt. Dabei werden Begrifflichkeiten geklärt und eine methodische Schrittfolge eingeführt.

Im vierten Kapitel folgt schließlich die Analyse, der praktische Teil der Arbeit. Dabei wird die zuvor zugrundegelegte methodologische Schrittfolge auf ein ausgewähltes Kapitel des Beispielfilms 'Good Bye, Lenin!' angewandt. Hierbei sollen die kulturspezifischen Elemente erfasst und ihre Übertragung durch den Untertitler unter Berücksichtigung aller untertitelspezifischen Beschränkungen analysiert werden.

## 1 Problemstellung

Die Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung stellt für den Untertitler<sup>1</sup> kein einfaches Unterfangen dar. Zum einen wird er mit den Problemen konfrontiert, die sich aus der Übertragung kulturspezifischer Elemente von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache ergeben. Zum anderen besteht seine Aufgabe darin, die Übertragung dieser Kulturspezifika mit den Beschränkungen, die der Untertitelung auferlegt sind, in Einklang zu bringen. Beschränkungen sind beispielsweise die Raum- und Zeitbeschränkungen, die sich daraus ergeben, dass der Dialogtext in einem viel schnelleren Tempo wiedergegeben werden kann als Zeit zum Lesen für die Untertitel bleibt. Diese werden parallel am unteren Bildschirmrand eingeblendet. Die Raum- und Zeitbeschränkungen sind es, die den Übersetzer nicht selten dazu zwingen Textverkürzungsstrategien anzuwenden. Dies kann dann wiederum mit der Übertragung kulturspezifischer Elemente korrelieren, da diese beispielsweise an manchen Stellen Umschreibungen oder zusätzliche Erklärungen benötigen.

Bei dem Medium Film, um das es sich bei der Untertitelung handelt, kommen verglichen mit Texten, zusätzliche Faktoren zum Tragen, die die Übertragung der kulturellen Elemente beeinflussen. Hierbei handelt es sich um die polysemiotische Gestalt eines Filmes. Mehrere Kanäle dienen hier der Informationsübermittlung. Gottlieb spricht von vier verschiedenen Kanälen: dem verbalen Tonkanal (Dialog, Hintergrundgeräusche; manchmal Liedtexte), dem nicht-verbalen Tonkanal (Musik und Soundeffekte), dem verbalen visuellen Kanal (Überschriften und geschriebene Zeichen auf dem Bildschirm) und dem nicht-verbalen visuellen Kanal (Bildkomposition und -fluß) (vgl. Gottlieb 1993: 265). Der Film sollte aufgrund dieser verschiedenen Kanäle als ganzes Kulturspezifikum betrachtet werden, innerhalb dessen die Übertragung einzelner kulturspezifischer Elemente immer im Hinblick auf das Ganze ausgerichtet werden sollte. Die Bedeutung ergibt sich nämlich oftmals erst aus der Verbindung von Text und Bild. Dies kann dem Untertitler eine Hilfe sein, weil die Informationsübermittlung schon durch das Bild übernommen wurde und keine bzw. nur

---

<sup>1</sup> Untertitler und Übersetzer werden in der vorliegenden Arbeit als Synonyme verwendet.

eine kurze Untertitelung nötig ist. An anderer Stelle kann es den Untertitler aber auch vor scheinbar unlösbare Probleme stellen, weil das kulturspezifische Element, das auf dem Bildschirm visuell dargestellt wird, nicht in der Zielsprache existiert. Über den nicht-verbale visuellen Kanal können im Film beispielsweise auch Plakate und Schilder wiedergegeben werden, die für das zielsprachliche Publikum zusätzlich untertitelt werden sollten wenn sie für das Verstehen der Handlung notwendig sind. Geschehen kann dies aber wiederum nur, wenn dies die technischen Beschränkungen der Untertitelung zulassen und genügend Zeit und Raum für den Untertitel bleibt.

Die Probleme, die bei der Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung zustande kommen, sollen anhand eines geeigneten Ansatzes aus der Übersetzungswissenschaft in der Analyse dieser Arbeit am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!' aufgezeigt und untersucht werden.

Der Inhalt des Films beschäftigt sich mit der damaligen Lebensweise und Kultur der Deutschen Demokratischen Republik und ihrem Beitritt zur Bundesrepublik Deutschland. Die Thematik des Films lässt darauf schließen, dass der Film in seiner Ganzheit eine sehr hohe Dichte an kulturspezifischen Elementen aufweist, die es so auch nur in diesem Kulturkreis gibt. Sie können entweder an einzelnen kulturspezifischen Wörtern oder an größeren Einheiten (Sätze, ganze Dialogabschnitte, usw.) festgemacht werden. Letztere Einheiten betreffen die Gesamtheit der DDR-Kultur im Film. Bei der Übertragung des ausgangssprachlichen Dialogs in die zielsprachlichen Untertitel tritt nun das Problem auf, dass es das Kultursystem Deutsche Demokratische Republik in keiner anderen Kultur gibt.

## **2 Stand der Forschung**

### **2.1 Wissenschaftliche Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in Texten**

In der übersetzungswissenschaftlichen Literatur haben sich verschiedene Ansätze zur Übertragung von Kultur in Texten etabliert. Die Ansätze lassen sich dabei in zwei verschiedene Kategorien einteilen. Auf der einen Seite stehen die Ansätze, die sich auf die mikrostrukturelle Ebene beziehen, d.h. am einzelnen Wort ansetzen. Auf der anderen Seite gibt es Ansätze, die sich mit der makrostrukturellen Ebene befassen. Sie betrachten den Text in seiner Ganzheit. Im Folgenden werden nun beide Ansatzweisen näher beleuchtet. Da im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht die ganze Vielzahl an wissenschaftlichen Ansätzen betrachtet werden kann, wird der Literaturüberblick auf folgende Ansätze beschränkt: einzelproblemorientierte Vorgehensweisen (vgl. Kade 1964, Reiß 1969, 1971, 1991, Koller 1979, 2004 und Hönig/Kußmaul 2003), ganzheitliche Vorgehensweisen (vgl. Fillmore 1977, Mudersbach 1997, 1999, 2002, Snell-Hornby/Vannerem 1986 und Witte/Vermeer 1990).

#### **2.1.1 Einzelproblemorientierte Vorgehensweisen**

Diejenigen Ansätze, die sich mit der Übertragung von Kultur in Texten auf der mikrostrukturellen Ebene befassen, betrachten die kulturellen Elemente in einem Text als einzelne Probleme. Meistens handelt es sich dabei um Kulturspezifika auf der Wortebene.

Reiß nimmt eine Klassifikation nach Texttypen vor (vgl. Reiß 1969, 1991). Ihr erscheint es als sinnvoll Textarten zu isolieren, da die verschiedenen Textarten „keineswegs die gleichen Probleme stellen, nicht die gleichen Methoden der Übersetzung dulden oder fordern und demnach auch unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten unterliegen“ (Reiß 1969: 76). Sie unterscheidet dabei zunächst drei Typen von Texten, die mit Hilfe einer Textanalyse festzustellen sind:

der informative Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung; der expressive Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung und der künstlerischen Organisation; der operative Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung und der Überredung/Überzeugung (u.U. zusätzlich auf der Ebene der künstlerischen Organisation) (Reiß 1991: 206).

Zu den drei Grundtypen fügt sie noch einen vierten Texttyp hinzu, den 'multi-medialen' Texttyp. Zu diesem Texttyp gehören Texte, die erst in Verbindung mit bildlichen Darstellungen oder Musik die vollständige Information übertragen können. Darunter fallen auch „Texte für Ansprachen und Vorträge, für Rundfunk- und Fernsehsendungen, Filme und Dramen“ (Reiß 1991: 211). Sie nennt diesen vierten Texttyp auch 'subsidiären' Typ (vgl. Reiß 1969: 78):

Subsidiäre Texte leben nicht vom Sprachgeschehen allein; sie sind vielmehr Elemente eines größeren Ganzen. Dabei kommt ihnen in unterschiedlich großem Maße eine Hilfsfunktion für die Realisierung literarischer Mischformen zu (Reiß 1969: 78).

Reiß unterscheidet vier Strategien zur Überwindung kulturbedingter Übersetzungsprobleme:

1. Die Entlehnung, d.h. „die Übernahme nicht nur der begrifflichen Vorstellung, sondern auch der ausgangssprachlichen Bezeichnung für eine sozial-ökonomische oder kulturelle Einrichtung oder Erscheinung aus dem ausgangssprachlichen Bereich“ [...];
2. Die Lehnübersetzung, d.h. die Bildung neuer lexikalischer Einheiten in der Zielsprache [...];
3. Übernahme des fremdsprachigen Ausdrucks unter Hinzufügung einer Fußnote;
4. eine erklärende Übersetzung [...] (Reiß 1971: 79).

Laut Reiß handelt es sich dabei um die Übersetzung von Realia und Eigenarten. Unter Realia sind dabei Gegenstände und Einrichtungen, Sitten und Gebräuche, die nur im Land der Ausgangssprache bekannt sind, gemeint (vgl. Reiß 1971: 78). Reiß stützt sich dabei auf Kade, der Realia als „sozial-ökonomische und kulturelle (im weitesten Sinne) Erscheinungen und Einrichtungen, die in einer bestimmten sozial-ökonomischen Ordnung, bzw. einer bestimmten Kultur eigen sind“ (Kade 1964: 99). Er schlägt bereits 1964 folgende Lösungsverfahren vor:

1. „[...] Aufwendung lexikalischer Mittel der ZS, deren semantischer Wert in einer bestimmten Kombination den zu bezeichnenden Begriff abdeckt.“
2. „Bedeutungserweiterung vorhandener

Zeichen.“ [...] 3. „Bildung neuer ZS-Zeichen (als Ergebnis einer Lehnübersetzung)“ (Kade 1964: 96 f).

Koller bezeichnet diese kulturbedingten Übersetzungsprobleme als Lücken, die es insbesondere bei „*Realia*-Bezeichnungen (sog. *landeskonventionellen*, in einem weiteren Sinne: *kulturspezifischen* Elementen), d.h. Ausdrücken und Namen für Sachverhalte politischer, institutioneller, sozio-kultureller, geographischer Art“ (Koller 2004: 232), gibt. Er betrachtet sie als spezifisch für bestimmte Länder und bezeichnet sie als „*Eins-zu-Null-Entsprechungen*“ und somit als „*echte Lücken*“ (Koller 2004: 232) im lexikalischen System der Zielsprache. Nach Koller sind dies in Bezug auf den Übersetzungsauftrag aber nur vorläufige Lücken, die vom Übersetzer geschlossen werden sollen. Zur Schließung solcher lexikalischer Lücken schlägt er fünf Übersetzungsverfahren vor:

1. Übernahme des AS-Ausdrucks in die ZS (ggf. in Anführungszeichen): (a) unverändert als *Zitatwort* (Fremdwort) [...]; (b) vollständige oder teilweise *Anpassung* an die phonetischen, graphemischen und/oder morphologischen Normen der ZS (Lehnwort) [...];
2. *Lehnübersetzung*: der AS-Ausdruck wird wörtlich (Glied für Glied) in die ZS übersetzt (...);
3. Als Entsprechung zum AS-Ausdruck wird in der ZS ein bereits in ähnlicher Bedeutung verwendeter Ausdruck gebraucht (Wahl der *am nächsten liegenden Entsprechung*) [...];
4. Der AS-Ausdruck wird in der ZS umschrieben, kommentiert oder definiert (*Explikation* oder *definitiorische Umschreibung*) [...];
5. *Adaptation*: Unter diesem Verfahren versteht die *Stylistique comparée* [...] die Ersetzung des mit einem AS-Ausdrucks erfaßten Sachverhalts durch einen Sachverhalt, der im kommunikativen Zusammenhang der ZS eine vergleichbare Funktion bzw. einen vergleichbaren Stellenwert hat [...] (Koller 2004: 232 ff).

Koller versucht in seinem Ansatz, die Problematik der Übertragung einzelner kultureller Wörter auf den Text als Gesamtheit zu beziehen:

Die These der prinzipiellen Unübersetzbarkeit wird häufig an einzelnen, sog. *unübersetzbaren Wörtern* demonstriert. Es sind Wörter, von denen [...] gesagt wird, daß sie nur adäquat verstehen kann, wer den kulturellen Zusammenhang, in dem sie gebraucht werden, genauestens kennt – Wörter also, deren Sinngehalt und deren Verwendungsregeln sich erst in der Lebenspraxis der Sprecher der betreffenden Sprache erschließen (dt. *Gemüt*, *gemütlich*, frz. *Charme*, *esprit*, engl. *gentleman*). In der Tat gibt es für diese Wörter in anderen Sprachen nur Teilentsprechungen [...]. Immerhin ist in Betracht zu ziehen, daß auch diese unübersetzbarsten der kulturgebundenen

Wörter kaum isoliert, sondern meistens in *Textzusammenhängen* vorkommen: Kommunikation geschieht im Allgemeinen in Texten, nicht in einzelnen Wörtern [...]. Ein isoliertes Wort oder einen isolierten Satz nicht, ungenau oder falsch verstehen, heißt keineswegs, daß man das gleiche Wort und den gleichen Satz im Textzusammenhang nicht versteht (Koller 1979: 146 f).

Trotz der Vergegenwärtigung des Zusammenhangs von einzelnen Wörtern mit dem Textganzen bietet die methodische Behandlung keine andere Methode als lediglich die der Übertragung von Einzelproblemen. Das Problem wird demnach erkannt, aber nicht behoben.

Hönig/Kußmaul räumen der zielsprachlichen Textfunktion im Rahmen der Kulturproblematik einen hohen Stellenwert ein:

Übersetzung ist möglich, weil die jeweils zu bestimmende Textfunktion in der ZS angibt, bis zu welcher Grenze hin die soziokulturellen Determinanten aus der AS zu übertragen sind (Hönig/Kußmaul 2003: 53).

Gemäß Hönig/Kußmaul ist „eine Übersetzung ohne Beachtung der Textfunktion nicht möglich“ (Hönig/Kußmaul 2003: 53). Im Speziellen sprechen sie bei kulturellen Elementen von sogenannten „*Unika* im soziokulturellen Bereich, also Einrichtungen, Objekte und Institutionen, die es nur im Bereich *einer* Soziokultur gibt“ (Hönig/Kußmaul 2003: 53). Sie zeigen dies am Beispiel „*public school*“ (vgl. Hönig/Kußmaul 2003: 53 ff). Dieses Beispiel zieht einen ganzen Themenkomplex nach sich, der in der englischen Soziokultur eingebettet ist. Um das Beispiel nun sinngemäß in die Zielsprache zu übertragen ziehen Hönig/Kußmaul den notwendigen Grad der Differenzierung heran. Aufgabe des Übersetzers ist es: „Das Verhältnis zwischen soziokulturellem Hintergrund und Verbalisierung so zu gestalten, daß genau der notwendige Grad an Differenziertheit zustande kommt“ (Hönig/Kußmaul 2003: 58). Sie veranschaulichen dies an vier verschiedenen Übersetzungen am Beispiel „*public school*“:

- (1) Im Parlament kämpfte er für die Chancengleichheit, aber seinen eigenen Sohn schickte er auf eine der englischen Eliteschulen.
- (2) Als sein Vater starb, konnte seine Mutter es sich nicht mehr leisten, ihn auf eine der teuren Privatschulen zu schicken.
- (3) ... schickte er auf die Schule in Winchester

(4) ... konnte es sich seine Mutter nicht mehr leisten, ihn nach Eton zu schicken, jene teure englische Privatschule, aus deren Absolventen auch heute noch ein Großteil des politischen und wirtschaftlichen Führungsnachwuchses hervorgeht (vgl. Hönig/Kußmaul 2003: 53 ff).

In den Beispielen (1) und (2) ist nur ein kleiner Teil dessen verbalisiert was sich über den Komplex „*public school*“ sagen lässt. In Beispiel (3) wäre der Grad der Differenzierung geringer als notwendig, in (4) aber größer als notwendig. Demnach lässt sich gemäß Hönig/Kußmaul der notwendige Grad der Differenzierung immer nur für den jeweils zu übersetzenden Text festlegen. „Er ist abhängig von der ersten strategischen Entscheidung des Übersetzers, nämlich der Definition des Übersetzungszwecks, also der Funktion des ZS-Textes“ (Hönig/Kußmaul 2003: 58).

Wie am Anfang dieses Kapitels bereits erwähnt wurde, greifen diese Ansätze alle am einzelnen Wort an. Gemeinsames Problem dabei ist, dass sie vielfach die makrostrukturelle Perspektive außer Acht lassen. Sie vernachlässigen die Verbindung dieser einzelnen Wörter mit dem kulturellen Umfeld des Textes und es wird keine Beziehung der Kulturspezifika untereinander im Text erkennbar. Im nächsten Kapitel werden demnach die ganzheitlichen Ansätze dargestellt, die die Übersetzung von Kultur in Texten auf makrostruktureller Ebene behandeln.

### 2.1.2 Ganzheitliche Vorgehensweisen

Im Folgenden werden nun wissenschaftliche Ansätze präsentiert, die den Text in seiner Ganzheit betrachten und kulturelle Elemente nicht nur auf der Wortebene behandeln.

Snell-Hornby/Vannerem (1986) entwickeln auf der Basis der „scenes-and-frames“-Semantik von Fillmore (vgl. Fillmore 1977) ein Konzept für das Übersetzen. Als 'scenes' fasst Fillmore die erlebten Situationen auf und definiert sie wie folgt:

(...) familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings (Fillmore 1977: 63).

Unter 'frames' versteht er die linguistische Form/Kodierung und definiert sie folgendermaßen:

(...) for referring to any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes (Fillmore 1977: 63).

Scenes und frames aktivieren sich dabei gegenseitig. Das heißt, dass eine bestimmte linguistische Form (frame) beispielsweise in einem Text, Assoziationen (scenes) hervorruft, die wiederum andere linguistische Formen (frames) oder weitere Assoziationen (scenes) hervorrufen (vgl. Snell-Hornby/Vannerem 1986: 186).

Der Bezug zur Kulturspezifität wird bei Witte/Vermeer (1990) deutlich:

[...] Zur frame-Ebene: Es gibt (kulturspezifisch) Lücken, weil etwas nicht ausgedrückt werden soll oder (aktuell oder generell) nicht ausgedrückt werden kann oder auch nicht ausgedrückt werden darf (vgl. das Tabu). Gerade das, was nicht ausgedrückt wird, regt zur Imagination an [...] (Witte/Vermeer 1990: 54 f).

Ein Defizit liegt laut Floros im methodischen Bereich. „Das ‚scenes-and-frames‘-Konzept scheint intuitiv abzulaufen und stellt für den Übersetzer keine systematisch zu handhabende Methode dar“ (Floros 2002: 47).

Mudersbach teilt die Auffassung der ganzheitlichen Betrachtung des Textes bezüglich seiner Kultur. Dabei fasst er jedoch Kultur nicht als geschlossenes Ganzes auf, sondern als Gesamtheit einzelner Teilbereiche, bzw. Kultursysteme. Sein Kultursystem baut dabei auf der folgenden Definition auf:

Die *Kultur einer Gemeinschaft* ist die gemeinsame invariante Funktion aller Kultursysteme in einer Gemeinschaft hinsichtlich der *Sinnbewahrung* und *Sinn-Einheitlichkeit* (Mudersbach 2002: 186).

Charakteristisch für diesen Kulturbegriff ist die Bindung von Kultur an eine Gemeinschaft, die bei Mudersbach an Lebensbereiche gebunden ist, wobei ein Lebensbereich einen bestimmten Zweck im Leben der Gemeinschaft erfüllt. Innerhalb einer Gemeinschaft gehöre dabei zu jedem Lebensbereich genau ein Kultursystem. Das Kultursystem zu dem Lebensbereich ist eine Konvention für den Lebensbereich innerhalb der Gemeinschaft, die der einheitlichen, reglementierten Durchführung

bestimmter Handlungen dient (vgl. Mudersbach 2002: 170 ff). Eine Konvention definiert Mudersbach folgendermaßen:

Eine Konvention für einen Lebensbereich ist eine Festlegung von Handlungsabläufen, zusätzlich mit Rollen von Gegenständen und Personen (Mudersbach 2002: 171).

Die Handlungsabläufe dürfen dabei weder außergewöhnliche Fähigkeiten erfordern, noch dürfen sie in einem physikalisch oder biologisch unzugänglichen Bereich sein.

Die holistische Komponente des Kulturbegriffs ergibt sich aus der Tatsache, dass ein „Kultursystem zwar bzgl. jedes Lebensbereichs ein eigenes Handlungsmuster anbieten kann, aber hinsichtlich der allgemeinen Aufgabe der Sinnbewahrung einheitlich und invariant bleibt“ (Mudersbach 2002: 186).

Ein Kultursystem wird von einem Holon<sup>2</sup> repräsentiert, dessen Interessenzusammenhang ein Lebensbereich in einer Gemeinschaft darstellt. Zweck des Lebensbereiches und Zweck des Holons, d.h. des Kultursystems sind dabei identisch. Das Holon besteht aus funktionalen Teilen, welche Holeme genannt werden und wiederum einen Zweck haben, der einen Teilzweck im Gesamtzweck abdeckt. Eventuell kann eine Strukturierung in Subholeme hinzukommen, die als „*Subholeme* wieder Holemstruktur haben“ (Mudersbach 2002: 174). Auf diese Weise entsteht ein systematisch strukturiertes Kultursystem, das dann in Bezug auf den gleichen Zweck mit dem Kultursystem der zweiten Kultur verglichen werden kann. An den Stellen, an denen es kein entsprechendes funktionales Teil, (Sub-) Holem in der anderen Kultur gibt, erschließen sich die potentiellen Übersetzungsprobleme. Mudersbach definiert ein Kultursystem demnach wie folgt:

Ein Kultursystem wird aufgefasst als ein konventionelles holistisches System mit statischen und kinematischen KS-Holemen, die insgesamt das Handlungsmuster aufspannen, das im Lebensbereich LB benötigt wird, um vom defizitären Istzustand zum befriedigenderen Sollzustand zu gelangen (Mudersbach 2002: 175).

---

<sup>2</sup> Für eine ausführliche Definition des 'Holons' bzw. 'Holistisches System' vgl. Mudersbach 1997 und 1999

Floros entwickelt auf der Basis der Kultursysteme Mudersbachs eine Methodologie zur Übersetzung von kulturellen Konstellationen in Texten (vgl. Floros 2002: 65 ff). Da die Methodologie gleichzeitig als theoretische Grundlage zur Analyse in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit dient und in Kapitel 3 ausführlich behandelt wird, wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen.

## 2.2 Wissenschaftliche Ansätze in der Untertitelung

Jakobson (1966) unterscheidet in der klassischen Übersetzungstheorie drei Übersetzungen:

1. Die intra-linguale Übersetzung innerhalb einer Nationalsprache
2. Die inter-linguale Übersetzung zwischen verschiedenen nationalen Einzelsprachen und Kulturen und
3. die inter-semiotische Übersetzung (traditionell die Übersetzung, die verschiedene Zeichensysteme überschreitet, z.B. die Übersetzung von Shakespeares Bühnenstück Macbeth in Verdis Oper Macbeth).

Gottlieb bezieht dies direkt auf die Untertitelung und unterscheidet zwischen der interlingualen und der intralingualen Untertitelung (vgl. Gottlieb 1998: 247). Im Falle der intralingualen Untertitelung liegt keine Übersetzung vor, wohingegen bei der interlingualen Untertitelung ein Sprachtransfer stattfindet.

Das Übersetzen und Dolmetschen, die traditionellen Arten interlingualer Kommunikation, sind horizontale, bzw. eindimensionale Arten verbaler Kommunikation. Sprache bleibt in diesem Fall Sprache und Text bleibt Text (vgl. Gottlieb 1994: 104). Bei der Untertitelung hingegen unterscheidet Gottlieb zwischen der vertikalen und der diagonalen Untertitelung. Die vertikale Untertitelung überträgt Sprache in Text, die diagonale Untertitelung (zweidimensional) springt von der Ausgangssprache in den Zielsprachentext:

Vertical subtitling takes speech down in writing, whereas diagonal subtitling, being *two-dimensional*, 'jaywalks' (crosses over) from source-language speech to target-language writing (Gottlieb 1994: 104).

Die vertikale und diagonale Untertitelung können beide als intrasemiotisch angesehen werden:

However, subtitling – vertical or diagonal – is intrasemiotic; it operates within the confines of the film and TV media, and stays within the code of verbal language. The subtitler does not even alter the original (Gottlieb 1994: 105).

Die Untertitel werden zum Bild hinzugefügt, der audiovisuelle Kanal bleibt vollständig erhalten. Den diasemiotischen Status erhält die Untertitelung durch die Hinzufügung von geschriebenem Text zur Sprache: “In adding written text to speech, subtitling earns its diasemiotic status” (Gottlieb 1993: 270). Zudem stellt die Untertitelung eine polysemiotische Gestalt dar. Gottlieb unterscheidet hier zwischen dem verbalen Tonkanal (Dialog, Hintergrundgeräusche; manchmal Liedtexte), dem nicht-verbalen Tonkanal (Musik und Soundeffekte), dem verbalen visuellen Kanal (Überschriften und geschriebene Zeichen im Bild) und dem nicht-verbalen visuellen Kanal (Bildkomposition und Bildfluss):

Film and TV, being of a polysemiotic nature, force the translator to consider four such simultaneous channels:

- 1) The verbal audio channel: dialog, background voices; sometimes lyrics
- 2) The non-verbal audio channel: music and sound effects
- 3) The verbal visual channel: captions and written signs in the image
- 4) The non-verbal visual channel: picture composition and flow (Gottlieb 1993: 265)

Gottlieb ist der Meinung, dass trotz der Tatsache, dass die Untertitelung den Originaldialog beibehält, die dadurch gewonnene Authentizität bei der Rekonstruktion des polysemantischen Gefüges auch teilweise wieder verloren geht:

Although subtitling retains the original dialog, with the target audience thus enjoying the voice quality and intonation of the original, the authenticity gained this way is partly lost when it comes to reconstructing the polysemantic puzzle (Gottlieb 1993: 266).

Aber er betont auch wiederum die positive Seite durch die Erhaltung des Originaldialogs. Den Zuschauern liegt der Film im Original vor und trotzdem haben sie

auf der anderen Seite die Möglichkeit sich durch die Untertitel in ihrer Sprache abzusichern. Er bezieht sich dabei vor allem auf Zuschauer in Ländern, in denen nur selten fremdsprachige Filme gezeigt werden:

A key issue to those fascinated by subtitling – especially people based in major speech communities rarely exposed to foreign-language imports – is the additive nature of subtitling, giving viewers total access to the exotic original while being semantically safeguarded by captions in the domestic language (Gottlieb 2005: 21).

Gambier betont, dass die Untertitelung dabei keineswegs auf die reine Kondensierung des Originals reduziert werden darf:

This being the case, it is too limited to view subtitling as a mere 'condensation' of a so-called 'original'. To regard subtitling as reducing the number of words is not applicable as a method of comparative analysis of intercultural communication (Gambier 1993: 278).

Nach Gambier ist die Untertitelung eine Sprachumwandlung von längeren Einheiten in kürzere, eine Übertragung von gesprochener Sprache in geschriebenen Text, eine Übertragung von einer Sprache in eine andere und eine Interpretation der verbalen Sprache in Verbindung mit zahlreichen anderen kulturellen und sozio-symbolischen Zeichen oder mit anderen Arten von semiotischen Systemen:

Subtitling comprises:

- language conversion from longer units to shorter ones,
- transfer from spoken language to written text,
- transfer from one language to another, and
- interpretation of verbal speech combined with numerous other cultural and socio-symbolic signs or with other types of semiotic systems (Gambier 1993: 281).

Auch Delabastita ist davon überzeugt, dass das Medium Film über mehrere Kanäle übertragen wird. Er spricht in diesem Zusammenhang von einem visuellen und einem akustischen Kanal:

It is a well-known fact that film establishes a multi-channel and multi-code type of communication. As opposed to radio communication or communication through books, for

instance, film communication takes place through two channels rather than one: both the visual channel (light waves) and the acoustic channel (air vibrations) are simultaneously made use of (Delabastita 1994: 4).

Knauer bezeichnet 'Untertitel' als die meist gekürzte Übersetzung eines Filmdialogs bzw. -textes, „die als schriftlicher Text synchron mit dem entsprechenden Teil des Originaldialogs bzw. -textes auf dem Bildschirm oder auf der Leinwand erscheint“ (Knauer 1998: 106).

Gottlieb definiert die Untertitelung als geschriebene, zusätzliche, unmittelbare, synchrone und polymediale Übersetzung:

Subtitling can be defined as a (1) written, (2) additive, (3) immediate, (4) synchronous and (5) polymedial translation.

1. *Being of a written – as opposed to a spoken – nature, subtitling differs from all other types of screen translation.*
2. *The label additive indicates that in subtitling, verbal material is added to the original, maintaining the source language discourse.*
3. *The label immediate refers to the fact that in filmic media all discourse is presented in a flowing manner, beyond the control of the listener-viewer-reader.*
4. *The label synchronous refers to the fact that the original film (at least its non-verbal part) and the translated dialog are presented simultaneously unlike 'simultaneous' interpreting.*
5. *The term polymedial states the fact that at least two parallel channels are used to convey the total message of the original (Gottlieb 1992: 162).*

Die Untertitelung unterliegt gewissen Beschränkungen. Diese Beschränkungen beziehen sich zum einen auf den Raum und zum anderen auf die Zeit. Das Raumproblem ergibt sich aus dem Grund, dass „Untertitel Platz an der unteren Bildhälfte einnehmen und wichtige Bildinformationen dadurch verloren gehen können“ (Gerzymisch-Arbogast 2003b: 188). Desweiteren kann es zur Beeinträchtigung der Aufmerksamkeit kommen, da der Zuschauer ständig zwischen Handlung und Schrift hin- und herwandern muss. Das Zeitproblem resultiert daraus, dass „das Lesen eines geschriebenen Textes mehr Zeit als das Hören eines gesprochenen Textes erfordert“ (Gerzymisch-Arbogast 2003b: 188).

Um eine gute Lesbarkeit zu gewährleisten, muss der Untertitel nicht nur graphisch deutlich lesbar sein, sondern auch lange genug (auch bei Ein-Wort-Untertitelungen mindestens 1,5 Sekunden) auf dem Bildschirm verbleiben, und die Dauer der Untertitel sollte möglichst gleich lang und konstant gehalten werden (Gerzymisch-Arbogast 2003b: 188).

Aus den Raum- und Zeitbeschränkungen ergibt sich der Zwang zur Textverkürzung. Dafür stehen verschiedene Techniken zur Verfügung.<sup>3</sup> Die Kondensierung, die Dezimierung oder Auslassung, die Paraphrasierung und Vereinfachung sowie die Zusammenfassung:

Unter **Kondensierung** versteht man die Reduzierung eines Textes unter Wahrung des semantischen Gehalts der Aussage. Dies wird i.d.R. erreicht mit der Tilgung intra- und intersemiotischer Redundanzen.

Unter **Dezimierung** oder **Auslassung** versteht man eine Textverkürzung über die Weglassung von Äußerungsteilen, die aus dem Kontext heraus erschließbar sind. Diese Strategie geht über die Tilgung intra- und intersemiotischer Redundanzen hinaus und ist in der Regel mit semantischen, also inhaltlichen Einbußen verbunden.

Die **Paraphrasierung** erfolgt i.d.R. über eine verkürzende Umformulierung von Dialogelementen, z.B.

**Original:** - Hier haben wir etwas, das Sie noch nie gesehen haben.

**Untertitel:** - Hier haben wir etwas Neues.

Dabei wird häufig eine vereinfachte Syntax und ein einfaches Vokabular eingesetzt, z.B.

**Original:** - Ich weiß nicht, was ich tun soll.

**Untertitel:** - Was soll ich nur tun?

Schließlich kann eine Verkürzung über die **Zusammenfassung** mehrerer Kurzdialoge erreicht werden.

**Original:** - Wohnst du in Köln?

- Ja.

- Arbeitest du auch in der Bank?

- Ja.

---

<sup>3</sup> Ausführlich dokumentiert auch in Ivarsson/Carroll 1998 und Gottlieb 1992.

- Gefällt dir die Arbeit?
- Nein.

**Untertitel:** - Du bist Bankangestellter in Köln. Gefällt dir die Arbeit?  
- Nein.

(Gerzymisch-Arbogast 2003b: 190 f)

Die Textverkürzung, die mit der Untertitelung einhergeht, wirft nun allerdings die Frage auf, ob bei der Untertitelung noch von einer Übersetzung im eigentlichen Sinne gesprochen werden kann. Gambier merkt dazu an, dass die Untertitelung auch dann noch als Übersetzung angesehen werden kann, wenn sie nicht als reine Wort-für-Wort-Übertragung angesehen wird, sondern auch die bereits erwähnten Strategien zur Textreduzierung zum Tragen kommen. Auch erwähnt er in diesem Zusammenhang die holistische, ganzheitliche Betrachtungsweise der Untertitelung:

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 (...) and the multimodality of audiovisual communication (language, images, sound) (Gambier 2003: 178).

Aufgrund des polysemiotischen Charakters der Untertitelung kann es auch zu Informationsüberlappungen zwischen auditivem und visuellem Kanal kommen. Gottlieb spricht dabei von der intersemiotischen und intrasemiotischen Redundanz:

Not only does the immediate nature of subtitling – controlled by speech tempo and cutting – press for brevity. Two other, less obvious, factors are at work:

- 1) Intersemiotic redundancy, which enables the viewer to supplement the semiotic content of the subtitles with information from other audiovisual channels – notably the image, and prosodic features in the dialog
- 2) Intrasemiotic redundancy in the dialog. Especially with *spontaneous speech*, not only the informative content, but also the verbal style and characterization of the speaker are better served with some reduction in the subtitles (Gottlieb 1993: 273).

Bei Informationen, die sowohl im gesprochenen Dialog als auch im Bildkontext erscheinen, handelt es sich um intersemiotische Redundanzen. Bei der Textverkürzung

können solche Wiederholungen weggelassen werden, ohne dass es zu Informationsverlusten kommen muss. Der visuelle und der auditive Kanal gleichen eventuelle Verluste aus (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2003b: 189).

Unter intrasemiotischer Redundanz werden typische Merkmale gesprochener Sprache (Standardbegrüßungen, Anreden, Routinefloskeln, Füllwörter, Ausrufe und Interjektionen [...], Wiederholungen) verstanden (Gerzymisch-Arbogast 2003b: 189).

Die intrasemiotischen Redundanzen geben den Darstellern ihren Charakter, u.a. durch individuelle Färbungen wie Slang, Regional- oder Soziolekte, Sprachregister, Intonation und/oder Pausen. Durch den Zwang zur Textverkürzung bei der Untertitelung werden intrasemiotische Redundanzen in der Regel weggelassen, da kein semantischer Verlust vorliegt. Aus diesem Grund kommt es in der Untertitelung zu einer gewissen „Neutralisierung der Sprache“ (Gerzymisch-Arbogast 2003b: 190).

Auch Gambier befasst sich mit der Tatsache, dass die linguistischen Eigenschaften, die die Hauptdarsteller ausmachen, oft neutralisiert werden. Ein Untertitler hat die Aufgabe, die gesprochenen Wörter in Schriftzeichen wiederzugeben. Zur gleichen Zeit muss er dabei aber auch die technischen Beschränkungen und die allgemeinen Bestimmungen der geschriebenen Sprache befolgen (vgl. Gambier 1993: 280). Während der Untertitler manchmal gewisse thematische oder stilistische Tabus überschreiten soll, sollte er auf der anderen Seite aber auch Normen der geschriebenen Sprache einhalten. Dazu gehören beispielsweise die Vermeidung anstößiger und ordinärer Elemente und die Lesbarkeit. Sie bezieht sich auf die textuelle Kohärenz, die u.a. von Elementen wie Wortfolge, Redundanz und Füllwörtern abhängig ist (vgl. Gambier 1993: 280). Dies sind gemäß Gambier Gründe dafür "why strong sociolinguistic variation or particular linguistic features typically characterizing the protagonists are often neutralized, making them unrecognisable and unmarked" (Gambier 1993: 280).

Untertitel können lediglich als gelungen betrachtet werden wenn der Zuschauer sie beim ersten Lesen ohne Probleme verstehen kann. Ein Untertitel erscheint lediglich für ein paar Sekunden auf dem Bildschirm:

Each subtitle appears on the screen for no more than a few seconds before it vanishes never to be seen again. Or even if it can be seen again, viewers are much less willing to wind back a

videotape than they would be to re-read the previous sentence or paragraph in a book. In other words, subtitles work only when the viewers or audience can understand them without difficulty first time round (Smith 1998: 139 f).

Aus diesem Grund empfiehlt sich eine einfache Satzstruktur; Verschachtelungen sollten weitestgehend vermieden werden. Jeder Untertitel sollte eine in sich geschlossene logische Einheit bilden: "Subtitlers should start a new line not when they come to the end of the previous one, but when logical and semantic considerations allow" (Smith 1998: 140). Wichtig ist jedoch nicht nur eine einfache Syntax, auch die Wortwahl spielt ein bedeutender Faktor in der Untertitelung, insbesondere im Hinblick auf das zielsprachliche Publikum. Smith unterscheidet hier zwischen den Untertiteln für einen Lehrfilm für Medizinstudenten und den Untertiteln für Zuschauer einer Seifenoper. Während die Studenten den Begriff "myocardial infarction" verstehen sollten, kann dies von dem Publikum der Seifenoper nicht zwingend verlangt werden (vgl. Smith 1998: 142).

Schwierigkeiten kann auch der Wechsel der gesprochenen Sprache in die Schriftsprache implizieren. Gesprochene Sprache ist in der Regel weniger formell als die Schriftsprache. Gesprochene Sprache kann Bedeutungen durch Intonation hervorheben. Ausrufezeichen, Kursivschrift, usw. können dies nur bedingt wiedergeben. In der Tat können gleiche Wörter dazu benutzt werden, komplett entgegengesetzte Bedeutungen zu überliefern. Smith zeigt dies an folgendem Beispiel: "I was thrilled' might mean exactly what it says, though it could just as easily be that the speaker was anything but thrilled" (Smith 1998: 145). Zweideutige Aussagen sollten demnach in Untertiteln vermieden werden. Es sei denn das Original verlangt eine Doppeldeutigkeit.

Ivarsson/Carroll betonen, dass auch die Wörter übersetzt werden müssen, die nicht im Originaldialog versprachlicht werden. Hierbei handelt es sich um Text, der auf dem Bildschirm erscheint und für das Verstehen einer Szene bedeutend ist. Dazu gehören beispielsweise Plakate, die von Demonstranten gehalten werden, Zeitungsschlagzeilen, Briefe, Graffiti usw. Ivarsson/Carroll verwenden den Begriff 'displays' für diese Art von Schriftzeichen auf dem Bildschirm:

We use the word 'displays' for text in e.g. placards held by demonstrators, newspaper headlines, letters, graffiti and any other writing that has been recorded by the camera and has significance for the plot (Ivarsson/Carroll 1998: 97).

Als 'captions' bezeichnen sie den Text, der Zeit und Ort einer bestimmten Szene angibt:

'Captions' are texts that have been added to the film or tape after shooting, texts that tell the audience when and/or where a scene is taking place or, in programmes of a mere documentary nature, the name of a speaker and perhaps his position and title (Ivarsson/Carroll 1998: 97).

'Displays' und 'captions' sollten gleichzeitig mit dem Original eingeblendet und auch wieder ausgeblendet werden. Sie sollten lediglich dann übersetzt werden, wenn sie für das Verstehen der Handlung notwendig sind (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 97).

### **2.3 Filmspezifische Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung**

Wesentliche Beiträge zur Behandlung von Kulturspezifika in der Untertitelung liefert Delabastita (1988, 1990, 1994). Er spezialisiert sich dabei auf zwei bestimmte Bereiche der Massenkommunikation: Film und Fernsehen. Seine Beiträge beinhalten eine Zusammenstellung von Fragen und Hypothesen, die auf dem dreiteiligen Modell von Gideon Toury basieren (vgl. Toury 1980).

Delabastita ist der Meinung, dass es unmöglich ist Filmübersetzung ohne den kulturellen Kontext in den sie eingebettet ist, zu studieren. Er befürwortet eine interdisziplinäre Herangehensweise, bei der die Übersetzungswissenschaften und andere Disziplinen einander ergänzen:

It becomes impossible to maintain that translation studies can legitimately refuse to enter into dialogue with a broad range of other disciplines. It becomes equally impossible to think that a researcher can study film translation (or any other kind of translation, for that matter) in isolation from the cultural contexts in which it is practised – and vice versa (Delabastita 1990: 105).

Laut Delabastita spielt der Übersetzungsprozess in der Massenkommunikation eine wesentliche Rolle in der Gestaltung von Kultur und in den Beziehungen zwischen diesen Kulturen:

It is safe to assume that translation processes in mass communication play a very effective part in both the shaping of cultures and the relations between them (Delabastita 1990: 97).

Delabastita untersucht zunächst, zu welcher Sorte von „Text“ ein Film zuzuordnen ist. Er stellt fest, dass Filme einen „multi-channel and multi-code type of communication“ darstellen (Delabastita 1994: 4). Dabei wird bei der Filmkommunikation von zwei Kanälen, nämlich dem visuellen und dem akustischen Kanal ausgegangen. „The acoustic and the visual channels are the means by which the film message reaches its audience“ (Delabastita 1994: 5). Was die verschiedenen Kanäle angeht, die bei der Untertitelung zum Tragen kommen, herrscht, wie bereits im vorangegangenen Kapitel (2.2) ausgeführt wurde, ein breiter Konsens zwischen den Wissenschaftlern, die sich speziell mit der Untertitelung beschäftigen.

Laut Delabastita können untertitelte Filme nicht allein von quantitativen Faktoren bestimmt werden, sondern werden genauso von qualitativen Faktoren, wie beispielsweise linguistischer, stilistischer und kultureller Art, bestimmt. Wird der Übersetzer nun mit diesen speziellen Übersetzungsproblemen bei der Übertragung der Ausgangssprache in die Zielsprache konfrontiert, wird seine Handlungsfreiheit von den der Untertitelung auferlegten Beschränkungen bestimmt (vgl. Delabastita 1994: 6). Aufgrund dessen entwickelt Delabastita einen Fragenkatalog („checklist of questions“), auf den sich Untertitler bei ihrer Entscheidungsfindung berufen können. Da sich die vorliegende Arbeit lediglich auf Kulturspezifika konzentriert, wird in Bezug auf den Fragenkatalog auch nur auf die kulturelle Komponente eingegangen. In einem ersten Teil seiner Methodologie untersucht er die Zielkultur, in den der Film übertragen werden soll. Danach werden die Prinzipien festgelegt, die die Auslassung oder Übertragung von Filmmaterial im zu erstellenden Kultursystem bestimmt.

Einige generelle qualitative Aspekte (Liste bezieht sich auf individuelle Filmübersetzungen):

- Haben Syntax und Stil fremdsprachlichen Charakter?
- Wie wird beispielsweise mit Versmaßen umgegangen?
- Wie werden fremdsprachliche Redewendungen und andere kulturelle Elemente behandelt? Werden sie beibehalten, weggelassen oder neutralisiert?
- Wie wurde mit tabuisierten Elementen umgegangen?

- Wie ist der Übersetzer mit polemischen Äußerungen gegenüber der Zielkultur umgegangen?
- Gibt es sogenannte 'genre-markers'? Wurde die Übersetzung also eher originalgetreu wiedergegeben oder wurde die Übersetzung mit konventionellen oder sogar stereotypischen Elementen dem Zielpublikum angepasst? (vgl. Delabastita 1994: 17 f)

Im Folgenden werden verschiedene Zielkulturen miteinander verglichen:

- Welches ist die Zielsprache und -kultur? Gibt es Dialekte?
- Wie ist die Zielkultur genau definiert? Relevant bei Sprachen, die in mehreren Ländern gesprochen werden (vergleiche amerikanische, britische und australische Kultur).
- Steht die Zielkultur in regelmäßigem Kontakt zur Ausgangskultur? Genießt letztere hohes Ansehen in der Zielkultur oder ist die Ausgangskultur eher uninteressant?
- Zu welchem Genre gehört der Ausgangsfilm? Dokumentation, Interview, Reportage, Western, Serien usw.
- Wird ein bestimmtes Publikum angesprochen?
- Wie sieht es mit dem kulturellen Status des Genres aus?
- Hat der Ausgangsfilm einen gewissen Status innerhalb seines Genres?
- Existiert dieses Genre zu dem der Ausgangsfilm gehört in der Zielkultur? Finden linguistische, stilistische, kulturelle und filmische Aspekte ihre Entsprechung in der Zielkultur? (vgl. Delabastita 1994: 18 f)

In manchen Fällen haben die Normen nichts mit der Übersetzung oder mit Film und Fernsehen an sich zu tun. Dies ist allerdings nicht überraschend "since we accept that cultures are complexly structured phenomena (or "systems")" (Delabastita 1994: 20).

So entstehen weitere Normen:

- Wie sieht die linguistische Organisation der Zielkultur aus? Welche Varietäten, Register und Stile weist die Zielsprache auf? In welchem Verhältnis stehen gesprochene und geschriebene Sprache zueinander? Wie ist die Haltung gegenüber

benachbarten oder 'exotischen' Sprachen und welche Verfahrensweisen zur Erlernung von Fremdsprachen gibt es?

- Wie sieht die literarische Organisation der Zielkultur aus? Welches sind die literarischen Kategorien und Textmodelle, die die Zielkultur benutzt um Erfahrungswerte zu organisieren?
- Wie offen ist die Zielkultur gegenüber anderen Kulturen? Ist die Beziehung eher dominierend, unterwerfend, konkurrierend? Oder gibt es keine Beziehung? Wie ist das internationale Ansehen der Zielkultur? Gilt es als stabiles System oder befindet es sich in einer Periode von ständigen Veränderungen? (vgl. Delabastita 1994: 20)

Delabastita sieht seinen Fragenkatalog dabei als Versuch, eine komplexe und interagierende Gruppe von Normen zu identifizieren:

There is of course no point in looking for one single norm which supposedly governs *the* translation of films in general. Rather, it seems that we have to attempt to identify a complex interactive group of related norms (Delabastita 1988: 15).

Er hofft mit diesem Ansatz die weitere Forschung in der Untertitelung angetrieben zu haben:

It is not a report on extensive previous or ongoing research but it is to be seen as an organized inventory of questions and hypotheses that should direct any future research (Delabastita 1994: 2).

Der detaillierte Fragenkatalog hilft dabei filmspezifisches Hintergrund- und Kulturwissen zu aktivieren und kann bei der Erstellung von Kultursystemen als Orientierung herangezogen werden. Durch empirische Untersuchungen können kulturelle Auffälligkeiten im Film gefunden werden und Ausgangs- und Zielkultur miteinander verglichen werden. Eine Methodik, die eventuell auf diesem Fragenkatalog aufbaut, wäre für die audiovisuelle Übersetzung in Bezug auf kulturspezifische Problemfälle allerdings noch zu leisten.

Auch Díaz Cintas beschäftigt sich mit dem Umgang kultureller Elemente in der Untertitelung. In seinem Beitrag "Back to the Future in Subtitling" (2005), begründet

Jorge Díaz Cintas die schnelle Weiterentwicklung der Untertitelung mit dem Wechsel zur digitalen Technologie und der Etablierung der DVD. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem der Teil der "metatextual information" (Díaz Cintas 2005: 11) von besonderem Interesse. Die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen denen die Untertitelung unterliegt, haben bisher die Möglichkeit von Fußnoten, Vor- und Nachworten unmöglich gemacht:

The space and time limitations to which subtitling is subjected have frequently been invoked to foreground its specificity as a translation mode, and to explain why subtitlers cannot resort to metalinguistic devices such as footnotes, prologues or afterwords in order to justify their solutions. Even if they have fully understood the punning in the original or the obscure cultural reference, if the constraints imposed by the medium are too stringent, they cannot pass on their knowledge to the viewers or justify their personal approach to the translation (Díaz Cintas 2005: 11).

Die große Speicherkapazität der DVD macht es nun jedoch möglich "metafilmic information" (Díaz Cintas 2005: 11) hinzuzufügen. Die Hinzufügung von Informationen zur Übersetzung in Form von Bonusmaterial wäre technisch also möglich. Es könnte dahingehend argumentiert werden, dass nur wenige Zuschauer diesen Teil des Bonusmaterials anschauen würden. Allerdings ist auch anzunehmen, dass beispielsweise Filmtheoretiker, Filmübersetzer und Menschen, die ein generelles Interesse an Filmen zeigen, sich dieses Zusatzmaterial anschauen (vgl. Díaz Cintas 2005: 11).

In seinem Beitrag zeigt Díaz Cintas Beispiele auf, in denen kulturelle Referenzen in Form von, wie er sie möglicherweise nennen würde, "headnotes" oder "topnotes" (Díaz Cintas 2005: 14), dargestellt werden. Solche Hinzufügungen erfolgten in diesen Beispielen durch Erklärungen in Klammern, in manchen Fällen gab es zwei Zeilen am oberen Bildrand und zwei am unteren in verschiedenen Farben. Diese Art von Untertiteln stellt eine besondere Herausforderung für den Zuschauer dar. Er hat wenig Zeit die Untertitel zu lesen und ist außerdem mit einer neuen Art von Untertiteln konfrontiert: "this way of presenting the information becomes a real challenge for the viewer because of the short time it appears on screen and its innovative nature" (Díaz Cintas 2005: 14). Seine Beispiele, die er im Beitrag präsentiert, beziehen sich aber eher auf 'exotische' Filme und die Annahme, dass die Anzahl der Zuschauer dieser Filme

nicht allzu groß sein wird. Der Gebrauch einer anderen Filmsprache und die Tatsache, dass die kulturellen Elemente teilweise kryptisch sind, rechtfertigt laut Díaz Cintas diese Annahme:

The use of a different film language, based on aesthetics and plot conventions that diverge from the Hollywood canon, as well as the fact that the dialog exchanges are in Japanese/Greek and the cultural references may be somewhat cryptic, justifies this assumption (Díaz Cintas 2005: 14).

Das Profil dieser Zuschauer muss sich entsprechend von dem des 'normalen' Zuschauers unterscheiden. Diese speziellen Zuschauer, die an der japanischen Art zu leben interessiert sind und diese Art von Filmen schauen, um ihr Wissen über die japanische Kultur und Sprache zu erweitern, sind es, die den Gebrauch von "metatextual notes" legitimieren würden (vgl. Díaz Cintas 2005: 14).

Aktuell erscheinen diese zwei Untertiteleinheiten zur gleichen Zeit auf dem Bildschirm. Díaz Cintas merkt jedoch an, dass es möglich wäre die DVD so zu konzipieren, dass diese beiden Untertiteleinheiten separat voneinander gehandhabt werden könnten und dass die Zuschauer selbst entscheiden könnten, ob sie lediglich die einen Untertitel aktivieren möchten oder doch beide, also Untertitel und Anmerkung.

In den Beispielen, die Díaz Cintas in seinem Beitrag angeführt hat, scheint das Augenmerk eher auf der richtigen Übertragung der kulturellen Information zu liegen als auf korrekter Übersetzung: "more importance seems to be given to the actual cultural referent than to a "correct" translation" (Díaz Cintas 2005: 15).

Er betont allerdings, dass diese Konventionen keineswegs neu sind, sondern dass sie vielmehr aus anderen Bereichen übernommen wurden. Die Übersetzungen sind in dem Fall von Fans und begeisterten Videospielern kostenlos erstellt worden und sind gratis im Internet zu erhalten.

Despite their apparent innovative nature, these conventions are not so much "new" as "borrowed" from other instances where subtitles are also used, notably video games and *fansubs* (Díaz Cintas 2005: 15).

Bisher ist diese Art der Untertitelung vornehmlich in Untertitelungen vom Japanischen ins Englische zu sehen. Es wird sich noch zeigen, ob dies eher eine kurzlebige Mode ist, oder der Beginn einer neuen Form der Untertitelung:

We seem to be witnessing a process of hybridization where different subtitling approaches and strategies are competing. Subtitling conventions are not set in stone and only time will tell whether these conventions are just a mere fleeting fashion or whether they are the seed of a new type of subtitling for a new distribution format (Díaz Cintas 2005: 16).

Jan Pedersen thematisiert in seinem Beitrag "How is Culture Rendered in Subtitles", der "MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings", die Vorgehensweise der Übertragung kultureller Elemente in der Untertitelung. Er präsentiert ein Modell, das die verschiedenen Strategien, die einem Untertitler bei der Übertragung kultureller Elemente zur Verfügung stehen, darstellt. Problematisch dabei ist die Tatsache, dass er sich, obwohl zur Übersetzung kultureller Elemente bereits wissenschaftlich fundierte Ansätze vorliegen, nicht auf diese bezieht. Zu erwähnen wäre hier beispielsweise der Ansatz von Koller, der bereits seit 1979 fest in der Wissenschaft etabliert ist.

Die kulturellen Elemente, die bei der Übertragung in der Untertitelung Probleme bereiten, bezeichnet Pedersen als "Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR)" und definiert sie folgendermaßen:

Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience (Pedersen 2005: 2).

ECR's können als Realia und kulturelle Elemente bezeichnet werden, die keinen Teil eines Sprachsystems darstellen. Um diese Elemente aus einem Ausgangstext in einen Zieltext zu übertragen, präsentiert er in seinem Modell folgende Strategien: "Retention, Specification, Direct Translation, Generalization, Substitution, Omission or the use of an Official Equivalent" (Pedersen 2005: 1).

“Retention is the most SL-oriented strategy, as it allows an element from the SL to enter the TT“ (Pedersen 2005: 4). Unter 'Retention' wird die Übernahme des ausgangssprachlichen Elements in die Zielsprache verstanden. Dies geschieht teilweise in Form von Zitaten oder Kursivschrift. Manchmal wird das Element auch an die Konventionen der Zielsprache angepasst indem beispielsweise die Schreibweise verändert oder ein Artikel weggelassen wird.

Eine 'Specification' bedeutet in dem Fall eine unübersetzte Beibehaltung des ECR, zu dem Informationen, die nicht im Ausgangstext vorhanden sind, hinzugefügt werden. Das ZIELTEXT-ECR wird somit spezifischer als das Ausgangstext-ECR. Nachteil dieser Strategie ist der Platzverbrauch.

Die Strategie der 'Direct Translation' funktioniert nicht bei Eigennamen, ist jedoch nicht selten bei der Übertragung von Firmennamen, offiziellen Einrichtungen, technischen Gerätschaften usw. Im Gegensatz zur 'Specification' und 'Generalization' wird die Semantik des Ausgangstext-ECR's nicht verändert: es wird nichts hinzugefügt und auch nichts weggelassen.

Die Strategie der 'Generalization' stellt die Ersetzung eines spezifischen ECR's durch ein allgemeineres dar. Bei dieser Strategie wird oft ein Hyperonym, also ein Oberbegriff verwendet. Als Beispiel führt Pedersen an dieser Stelle die Ersetzung des Namens eines speziellen Café's in der Ausgangssprache durch das Hyperonym 'ein Café' in der Zielsprache an.

Die Strategie der 'Substitution' beinhaltet die Ersetzung des Ausgangstext-ECR entweder mit einem anderen ECR oder einer Art Paraphrase, die nicht notwendigerweise ein ECR beinhaltet.

Die Strategie der 'Omission' bedeutet die vollständige Entfernung des Ausgangstext-ECR's.

Die von Pedersen vorgestellten Strategien entsprechen in der Übersetzungswissenschaft folgenden Verfahren: 'Retention' entspricht der Übernahme des ausgangssprachlichen Ausdrucks in die Zielsprache bei Koller. Dies geschieht entweder unverändert als Zitatwort oder als vollständige oder teilweise Anpassung an die phonetischen, graphemischen und/oder morphologischen Normen der Zielsprache (vgl. Koller 2004: 232 f). 'Specification' entspricht wiederum einer Übernahme des zielsprachlichen

Ausdrucks bei Koller. Hier wird jedoch am ausgangssprachlichen Ausdruck nichts verändert. Zusätzlich werden jedoch Informationen in der Zielsprache hinzugefügt, um das Element in der Zielsprache zu präzisieren. Dies würde dem „Notwendigen Grad der Differenzierung“ bei Hönig/Kußmaul gleichkommen (vgl. Hönig/Kußmaul 2003). 'Direct Translation' entspricht der Lehnübersetzung bei Koller (vgl. Koller 2004: 233). 'Generalization' bedeutet eine Verallgemeinerung des kulturellen Elements und entspricht der Adaptation bei Koller (vgl. Koller 2004: 234). Auch 'Substitution' weist Gemeinsamkeiten mit Kollers Verfahren der Adaptation auf. Hier wird das betreffende kulturelle Element mit etwas ersetzt, das in der Zielsprache eine vergleichbare Funktion bzw. einen vergleichbaren Stellenwert hat (vgl. Koller 2004: 234).

Pedersen betont, dass die Entscheidung des Untertitlers darüber, welche der Strategien für die Übertragung eines ECR's des Ausgangstextes in einen Zieltext gewählt wird, oft teilweise unbewusst und automatisch getroffen wird. Dies geschieht insbesondere, wenn sich mehrere Strategien verbinden:

It does not necessarily mean that the subtitlers themselves are consciously aware of what choices they make, as part of the process may be internalized and subconscious. This is probably particularly true in the case where strategies combine (Pedersen 2005: 9).

Desweiteren spricht Pedersen in seinem Beitrag über verschiedene Parameter, die die Entscheidungen der Untertitler bezüglich der Strategien beeinflussen. Er spricht dabei von sieben verschiedenen Faktoren, die jedoch in hohem Maße miteinander in Verbindung stehen und einander beeinflussen: 'Transculturality', 'Extratextuality', 'Centrality of reference', 'Intersemiotic redundancy', 'Co-text', 'Media-specific constraints' und 'Paratextual considerations' (vgl. Pedersen 2005: 10 ff).

Das Modell von Pedersen zur 'Transculturality' besteht aus mehreren Ebenen. Auf der obersten Ebene befinden sich die 'Transcultural ECRs', auf mittlerer die 'Monocultural ECRs' und auf der untersten Ebene die 'Microcultural ECRs'. Sie geben den Grad der Bekanntheit des ECR's des Ausgangs- und Zieltextpublikums an.

Ein 'Transcultural ECR' ist nicht in die Ausgangskultur verankert, sollte allerdings vom Ausgangs- als auch vom Zielpublikum durch Allgemeinwissen abrufbar sein. Es wird davon ausgegangen, dass es in beiden Kulturen bekannt sein dürfte und/oder einer dritten Kultur angehört:

A Transcultural ECR is an ECR which is not bound to the Source Culture, but which should be retrievable from common encyclopedic knowledge of the ST and the TT audiences, as it could be assumed to be known in both the SC and the TC [...] and/or belongs to a third culture [...] (Pedersen 2005: 11).

Ein 'Monocultural ECR' geht mit Übersetzungsschwierigkeiten einher, da die Entsprechung des ECR's für die Mehrheit des Zieltextpublikums weniger bekannt ist als für das Publikum des Ausgangstextes. Dies ist auf Unterschiede im Allgemeinwissen zurückzuführen:

A Monocultural ECR causes a translation crisis point, which arises when the referent of an ECR can be assumed to be less identifiable to the majority of the relevant TT audience than it is to the relevant ST audience, due to differences in encyclopedic knowledge (Pedersen 2005: 11).

Ein 'Microcultural ECR' ist in die Ausgangskultur eingebunden, es kann allerdings angenommen werden, dass es weder zum Allgemeinwissen des Publikums des Ausgangstextes noch des Zieltextes gehört, da es entweder zu speziell oder zu generell ist. Selbst die Mehrheit des Ausgangstextpublikums hätte Probleme es zu verstehen. In diesen Fällen muss der Bezug durch den Kontext/co-text (Dialog) hergestellt werden:

A Microcultural ECR *is* bound to the Source Culture, but it could *not* be assumed to be within the encyclopedic knowledge of neither the ST nor the TT audience, as it is too specialized or too local to be known even by the majority of the relevant ST audience [...]. In these cases, reference must instead be achieved through the context or the co-text (Pedersen 2005: 11).

Der Level der 'Transculturality' eines bestimmten ECR variiert in Bezug auf andere Parameter wie beispielsweise das Hintergrundwissen des Zielpublikums. Dies bedeutet, dass ein 'Transcultural ECR' in dem einen Text ebensogut ein 'Monocultural ECR' in einem anderen Text sein kann.

Der Parameter 'Extratextuality' gibt Auskunft darüber, ob ein ECR außerhalb des Ausgangstextes existiert. Ist dies der Fall, so ist es 'Text External'; ist dem nicht so, ist es 'Text Internal' (vgl. Pedersen 2005: 11). Ein 'Text External ECR' ist also ein ECR, das in einer Kultur existiert, aber unabhängig von dem Text ist um den es sich handelt. 'Transcultural', 'Microcultural' und 'Monocultural ECRs' sind immer 'Text External'. Dem gegenüber ist ein ECR 'Text Internal', wenn es speziell für den Text um den es

sich handelt, konstruiert wurde. Pedersen veranschaulicht dies an folgendem Beispiel: 'James Bond' ist 'Text Internal' wenn er sich im Film *Goldfinger* vorstellt, aber 'Text External' (und 'Transcultural') wenn ein Charakter sich beispielsweise im Film *Notting Hill* mit Bond vergleicht. In diesem Beispiel ist ein 'Text Internal ECR' sogar zu einem 'Transcultural ECR' geworden:

An originally Text Internal ECR may become a Transcultural ECR through the process of intertextuality, if it is very successful (Pedersen 2005: 11).

'Centrality of reference' ist laut Pedersen einer der wichtigsten und einflussreichsten Parameter. Hierbei muss das betreffende ECR auf mindestens zwei Ebenen betrachtet werden: auf Makro- und auf Mikroebene. Ist ein ECR zentral auf der Makroebene angesiedelt, ist es normalerweise Hauptthema oder zumindest eines der zentralen Themen des Films oder TV Programms. Aufgrund dessen ist es fast unmöglich dieses ECR mit einer anderen Strategie als der 'Retention' oder dem 'Official Equivalent' zu übertragen. Wird ein ECR lediglich ein paar Mal im Film erwähnt, ist es auf der Makroebene von geringerer Bedeutung. Seine Behandlung hängt nun davon ab, wie zentral es auf der Mikroebene ist. Hat es dort eine ähnlich geringe Bedeutung, ist es nur eines von vielen ECR's und könnte eventuell auch weggelassen werden. Ist das ECR aber später im Film wieder erwähnt oder ist es der Auslöser eines Witzes, ist dieses ECR zentral auf der Mikroebene (vgl. Pedersen 2005: 12).

Durch die Übertragung über verschiedene Kanäle (vgl. Gottlieb 1993: 265 und Kapitel 2.2), kommt es in der Untertitelung nicht selten zu Informationsüberlappungen zwischen Bild und Dialog. Diese Informationsüberlappungen werden von Gottlieb 'Intersemiotic Redundancy' genannt (vgl. Gottlieb 1993: 273 und Kapitel 2.2). Auch Pedersen bezieht sich an dieser Stelle seines Beitrags auf Gottlieb. Für die Untertitelung gilt, je höher die intersemiotische Redundanz, desto weniger muss der Untertitler dem zielsprachlichen Publikum mit Untertiteln helfen. Wird beispielsweise etwas im Dialog erwähnt, was auch gleichzeitig im Bild deutlich zu erkennen ist, wäre es möglicherweise ausreichend in den Untertiteln lediglich ein Pronomen zu verwenden: "if something is referred to in the dialogue and at the same time clearly visible in the picture, it may be enough to refer to it by using a pronoun in the subtitles (Generalization)" (Pedersen 2005: 13).

Auch im 'co-text (the dialog)' (vgl. Pedersen 2005: 13) kann es zu Informationsüberlappungen kommen. Ist ein ECR eindeutig oder schon an anderer Stelle im Dialog erklärt, muss der Untertitler es nicht an jeder Stelle erwähnen (vgl. Pedersen 2005: 13).

Anschließend bezieht sich Pedersen auf die 'media-specific constraints', die in Bezug auf die Übertragung von ECR's von Interesse sind (vgl. Pedersen 2005: 14). Er spricht dabei den Wechsel vom gesprochenen zum geschriebenen Wort an, was laut Pedersen oft dazu führt, dass in den Untertiteln explizitere Angaben gemacht werden müssen: "this constraint often leads to Explicitation being used on ECRs in subtitles" (Pedersen 2005: 14). Desweiteren erwähnt er diesbezüglich die Beschränkungen der Untertitelung, die dem Untertitler oft nur wenig Spielraum lassen. Szenen, die durch schnellen Dialog gekennzeichnet sind, lassen oftmals nur eine Auslassung des ECR's zu. Ist jedoch genug Zeit und Raum vorhanden (in Szenen mit wenig Dialog), kann der Untertitler aber auch Informationen hinzufügen oder umschreiben:

Omission is sometimes the only viable strategy for rendering (or rather not rendering) ECRs in subtitling of rapid dialogue. On the other hand, the media-specific constraints can be low (in slow dialogue), and the subtitler may have ample time and space to use space-consuming strategies like Addition or Paraphrase (Pedersen 2005: 14).

Der letzte Parameter Pedersens ist nicht *im* Text zu finden, sondern handelt vielmehr *über* den Text. Er nennt diesen Parameter 'paratextual considerations'. Er bezieht sich auf die Übersetzungssituation, wobei einzelne Überlegungen zu Übersetzungszielen oder Übersetzungsstrategien, die sich auf den gesamten Text beziehen, führen sollen. Antworten zu paratextuellen Fragen müssen dabei oft bei anderen Untertitlern, in Richtlinien, bei Untertitelfirmen, Broadcastern, im Internet und sogar in TV-Führern gesucht werden. Trotzdem sollte laut Pedersen dieser Parameter Berücksichtigung finden, da darin oftmals Erklärungen des Untertitelverhaltens zu finden sind:

This means that the answers to the paratextual questions often have to be sought elsewhere: from subtitlers, guidelines, subtitling companies, broadcasters, the Internet and even TV-guides. Nevertheless, it is crucial to take the paratextual factors into consideration, because in very many cases, pivotal explanations of subtitling behavior lie here (Pedersen 2005: 14).

Pedersen führt in seinem Beitrag dazu eine Liste von Fragen auf (vgl. Pedersen 2005: 14). Zusammenfassend erklärt Pedersen, dass die Auswertung seiner Analyse an 100 Filmen und TV Programmen und ihren Untertiteln eine Tendenz für die Übertragung von Kultur in Untertiteln zeigt. Falls alle oben angeführten sieben Parameter gegen einen Untertitler arbeiten, bietet keine der sieben Strategien eine Lösung und es liegt ein unübertragbares ECR vor:

If all seven parameters work against a subtitler: i.e. if you have a Text External and Monocultural ECR, which is central to the film, the Intersemiotic Redundancy is low, the Co-Text offers no guidance, the media-specific Constraints are high and the Paratextual Considerations has shown you e.g. that you are dealing with a general audience without particular knowledge of the subject matter of the film at hand, then none of the seven strategies may offer a solution and you may have an untransferable ECR on your hands (Pedersen 2005: 16).

Pedersen betont allerdings, dass ihm ein solches ECR nach der Auswertung von über 100.000 Untertiteln noch nicht vorlag und kommt zu dem Schluss, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass ein unlösbares kulturelles Übersetzungsproblem existiert (vgl. Pedersen 2005: 16). Abbildung 1 zeigt ein 'untransferable' ECR:

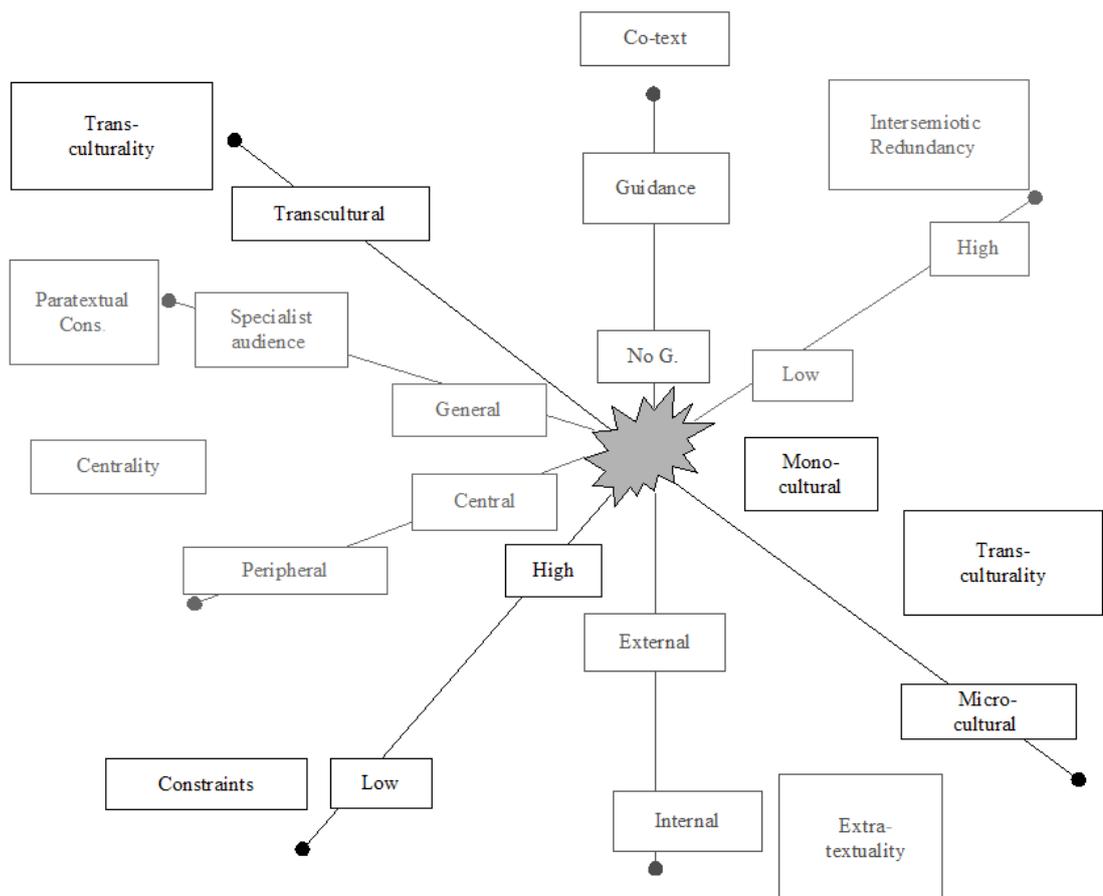


Abbildung 1: The 'untransferable' ECR (Pedersen 2005: 16)

## 2.4 Zusammenfassung

Um dem Forschungsstand des Themas der vorliegenden Arbeit gerecht zu werden, erwies es sich als sinnvoll, eine Unterteilung der wissenschaftlichen Ansätze vorzunehmen. Somit wurde zunächst auf die wissenschaftlichen Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in Texten eingegangen, um daraufhin die wissenschaftlichen Ansätze in der Untertitelung näher zu betrachten. Schließlich wurden filmspezifische Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung dargestellt.

Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in Texten können in einzelproblemorientierte und ganzheitliche Vorgehensweisen unterteilt werden. Beide Perspektiven liefern allerdings Defizite in ihrer Anwendung. Den

einzelproblemorientierten Ansätzen ist gemeinsam, dass sie lediglich am Wort ansetzen und den Text in seiner Ganzheit aus den Augen verlieren. Das Defizit der ganzheitlichen Vorgehensweisen liegt im methodischen Bereich. Dem Übersetzer fehlt eine systematisch zu handhabende Methode.

Die wissenschaftlichen Ansätze in der Untertitelung, die daraufhin dargestellt wurden, dienen dazu, die Untertitelung in die Übersetzungswissenschaft einzubetten, sie aus der Perspektive mehrerer Wissenschaftler zu definieren und letztendlich die ihr auferlegten technischen Beschränkungen zu erläutern.

In einem letzten Abschnitt wurde dann eine Auswahl an filmspezifischen Ansätzen zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung präsentiert. Auch hier liegt wiederum ein Defizit im methodischen Bereich vor. Weitere Forschungsarbeit wäre in diesem Bereich wünschenswert. Delabastita hält in diesem Bereich auch eine interdisziplinäre Forschung für sinnvoll:

The study of film translation appears to require an interdisciplinary effort, including specific contributions by film and TV professionals, psychologists and psycholinguists, mass-communications experts, phoneticians, sociolinguists, film semioticians and translation scholars (Delabastita 1990: 99).

### **3 Theoretische Grundlage**

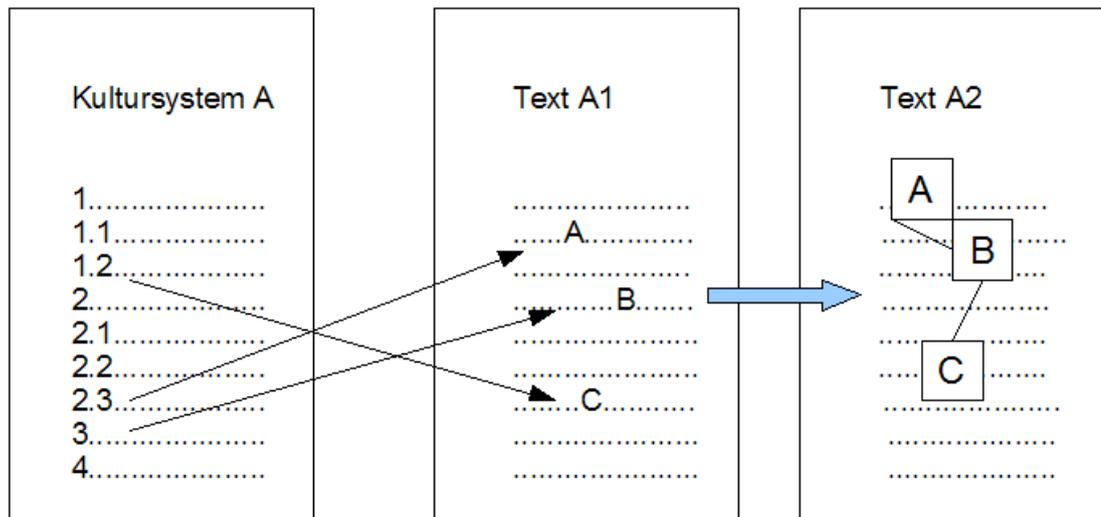
Gerade weil die Kulturproblematik einen unentbehrlichen Aspekt der Übersetzungswissenschaft darstellt (vgl. Kapitel 1 dieser Arbeit), ist es wichtig, geeignete Lösungsansätze zu diesem Problem zu finden. Eine mögliche Herangehensweise bietet das Verfahren zur „Übersetzung von kulturellen Konstellationen in Texten“ von Floros (2002: 65 ff). Die methodische Schrittfolge wird demnach in diesem Kapitel zugrundegelegt, um dann in Kapitel 4 der Analyse am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!' zu dienen.

Im Folgenden werden zunächst die kulturellen Konstellationen betrachtet, um dann das Verfahren von Floros zur Übersetzung dieser Konstellationen vorzustellen. Das Verfahren besteht aus neun Schritten, die sich über die drei Phasen der Übersetzung (Rezeptions-, Transfer- und Reproduktionsphase) verteilen. Das Kapitel wird mit einer Zusammenfassung abgeschlossen.

#### **3.1 Die Methodologie Floros'**

##### **3.1.1 Kulturelle Konstellationen**

Die Repräsentation von Kultur in Texten lässt sich über das Konzept der kulturellen Konstellationen beschreiben. Sie stellen die Konkretisierungen des Kultursystems im Text dar. Diese Konkretisierungen sind allerdings nicht einzeln zu betrachten, sondern können als Gefüge zusammengeführt repräsentiert werden. Abbildung 2 veranschaulicht dies.



Kultursystem A = Systemebene

Text A1 und A2 = Textebene

**Abbildung 2: Die Bildung einer kulturellen Konstellation (Floros 2002: 65)**

Eine kulturelle Konstellation ist demnach wie folgt definiert:

**Definition 1:**

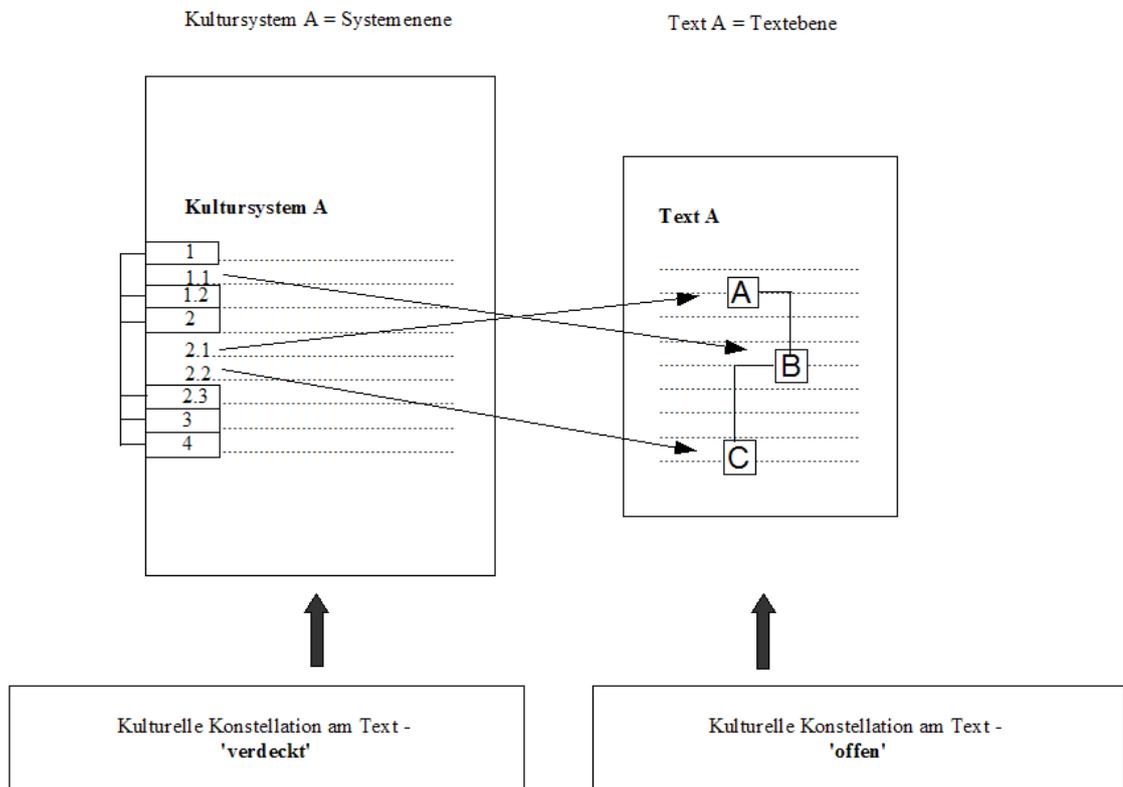
*Eine kulturelle Konstellation im Text ist ein Gefüge von Textsegmenten, das die Summe aller Konkretisierungen eines außertextuell angelegten Kultursystems darstellt (Floros 2002: 65).*

Die in dieser Definition erfassten kulturellen Konstellationen erscheinen 'offen' *im* Text. Jedoch spielen bei der Erschließung der kulturellen Elemente im Text auch die Elemente eine wichtige Rolle, die nicht im Text aktualisiert werden. Sie sind *am* Text angelegt. Gerade diese nicht aktualisierten Elemente können u.a. Aufschluss über die Funktion geben, die die aktualisierten Elemente innerhalb einer Kultur haben. Auch sie sind demnach zu einer Konstellation zusammenzuführen. Sie erscheinen nicht *im* Text (also 'offen'), sondern *am* Text (also 'verdeckt'). Zu Definition 1 ('offene' kulturelle Konstellationen) kann nun eine 'verdeckte' kulturelle Konstellation wie folgt definiert werden:

**Definition 2:**

*Eine kulturelle Konstellation am Text ist ein Gefüge, das die Summe aller nicht konkretisierten Elemente eines an einem Text angelegten Kultursystems darstellt (Floros 2002: 66).*

Definition 1 und 2 geben Aufschluss darüber, dass 'offene' Konstellationen im Text demnach immer auf der Textebene aktualisiert, 'verdeckte' Konstellationen am Text dagegen immer auf der Systemebene aktualisiert werden. Obige Auffassung lässt sich modellhaft wie in Abbildung 3 darstellen.



**Abbildung 3: 'Offene' und 'verdeckte' kulturelle Konstellationen (Floros 2002: 67)**

Für die Problematik der Repräsentation von Kultur in Texten steht für Floros der Typ der 'offenen' kulturellen Konstellationen im Vordergrund. Dabei betont er jedoch, dass 'verdeckte' kulturelle Konstellationen am Text jedoch nicht außer Acht gelassen werden dürfen, da sie bei der Verständnissicherung des Textes (Rezeptionsphase) eine sehr wichtige Rolle spielen. Erst durch den Vergleich zwischen aktualisierten und nicht aktualisierten Informationen im Rahmen des gesamten kulturellen Kontextes wird die Gewichtung der kulturellen Konstellationen im Text möglich. Im Folgenden werden demnach die 'offenen' kulturellen Konstellationen im Text erläutert.

Kultursysteme können sowohl Informationen über die Form eines Textes als auch über dessen Inhalt enthalten. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass auch

kulturelle Konstellationen im Text in zwei Typen unterteilt werden können: kulturelle Konstellationen der *Form* und kulturelle Konstellationen des *Inhalts*.

Die kulturellen Konstellationen der Form betreffen formale Aspekte des Textes, wie beispielsweise Layout, Textgestaltung und Stilelemente. Der Diskurs kann von Kulturgemeinschaft zu Kulturgemeinschaft unterschiedlich sein und manifestiert sich in Texten in Form von unterschiedlichen Textkonventionen, wie beispielsweise Geschäftsbriefen oder wissenschaftlichen Texten.

Die kulturellen Konstellationen des Inhalts betreffen die kulturellen Lebensbereiche und Handlungsmuster einer Gemeinschaft. Es handelt sich um im Text aktualisierte Elemente einer Kultur, wie beispielsweise Institutionen, Sitten, Empfindungen und Glaubensinhalte. Die Art, wie ein kulturelles Element aktualisiert wird, entweder explizit oder implizit, ist besonders wichtig, da davon abhängig ist, wie viel zusätzliches Wissen am Text zur Erschließung dieses Elementes aktiviert werden soll.

Kulturelle Konstellationen lassen sich nach den Merkmalen Quantität, Qualität und Wertigkeit klassifizieren.

Unter dem Merkmal Quantität ist die Anzahl der kulturellen Konstellationen, die in einem Text insgesamt zu erkennen sind, zu verstehen und betreffen sowohl Konstellationen der Form als auch des Inhalts. Je nach Textsorte, Länge und Thematik des Textes kann sowohl die Anzahl der Kultursysteme als auch die Anzahl der Konstellationen als Konkretisierung dieser Kultursysteme variieren, wobei davon ausgegangen wird, dass in einem Text mindestens eine kulturelle Konstellation zu erkennen ist. Kulturelle Konstellationen im Text können sich auch überlappen, wenn ein Element gleichzeitig die Konkretisierung von mehr als einem Kultursystem darstellt.

Das Merkmal Qualität betrifft die Erschließbarkeit der Elemente einer Konstellation aufgrund des dazu benötigten Wissens und unterscheidet zwischen expliziten und impliziten Elementen:

*Explizite Elemente* sind diejenigen, die zwar das relevante Kultursystem aktivieren, jedoch ohne Zugriff auf das ganze Kultursystem erschließbar sind, weil das Wissen, das zu ihrer Erschließung nötig ist, im Text schon aktualisiert ist. Für die Erschließung von *impliziten Elementen* dagegen benötigt der Leser zusätzliches Wissen als das im Text aktualisierte, damit sie als kulturelle Elemente identifiziert werden können (Floros 2002: 70).

Unter dem Merkmal Wertigkeit ist die Anzahl der in einer Konstellation enthaltenen Textsegmente zu verstehen. Damit sind qualitativ explizite oder implizite Elemente gemeint. Eine kulturelle Konstellation muss aus mindestens einem Textsegment bestehen. Der Begriff 'Konstellation' impliziert jedoch die Zugehörigkeit von mehr als einem Element zu einem Gefüge, wodurch es zu einem begrifflichen Konflikt kommt. Infolgedessen sind kulturelle Konstellationen in Bezug auf Qualität weiter differenziert worden in „*einwertige kulturelle Konstellationen*“ und „*mehrwertige kulturelle Konstellationen*“ (Floros 2002: 71).

Kulturelle Konstellationen sind situative, textbezogene und textabhängige Gefüge, weil der Text, der in eine bestimmte Zeit, einen bestimmten Ort und in eine bestimmte Kultur eingebettet ist, immer eine einmalige Erscheinung ist. Sie sind nicht verbindlich für andere Texte, können aber in gleicher oder leicht abgewandelter Form bezüglich der Quantität, der Qualität und der Wertigkeit in mehreren Texten wiederholt werden. Würden bestimmte Konstellationen spezifisch für bestimmte Textgruppen sein, könnte man von der Etablierung eines kulturellen Musters sprechen. Als Beispiel könnte hier der Aufbau eines Geschäftsbriefes herangezogen werden, der interkulturell variiert, in der gleichen Kultur hingegen aber über längere Zeit gleich bleibt und ein Muster bildet. Abbildung 4 zeigt die Zusammenfassung der begrifflichen Unterscheidungen zu den kulturellen Konstellationen.

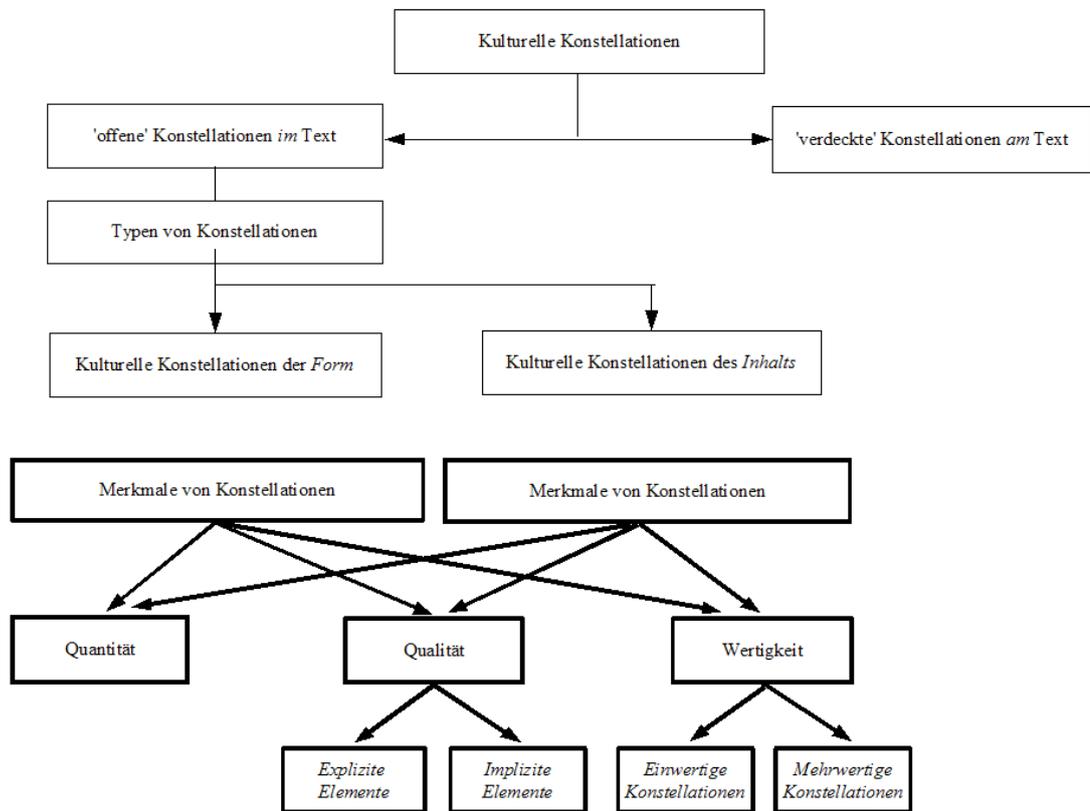


Abbildung 4: Kulturelle Konstellationen im Überblick (Floros 2002: 73)

Abbildung 5 dient zur Veranschaulichung der Repräsentation von Kultur in Texten hinsichtlich der Quantität und Wertigkeit von kulturellen Konstellationen, wobei die Qualität ein Merkmal darstellt, das modellhaft nicht abgebildet werden kann. In diesem Beispiel werden hypothetisch vier Kultursysteme am Text angelegt. Sie werden ganz unterschiedlich im Text konkretisiert und durch Pfeile erkenntlich gemacht. Die Kultursysteme A, B und D werden mit jeweils mehreren Elementen im Text konkretisiert (mehrwertige Konstellationen) wohingegen Kultursystem C lediglich mit einem Element (einwertige Konstellation) konkretisiert wird. Kultursysteme B und D stellen eine Besonderheit dar, da sich ihre Konkretisierung an einer Textstelle überschneidet. Eine Textstelle evoziert somit zwei verschiedene Kulturbereiche (Lebensbereiche einer Kulturgemeinschaft). Die Wertigkeit der kulturellen Konstellationen ist im Modell mit unterschiedlichen Schattierungen markiert.

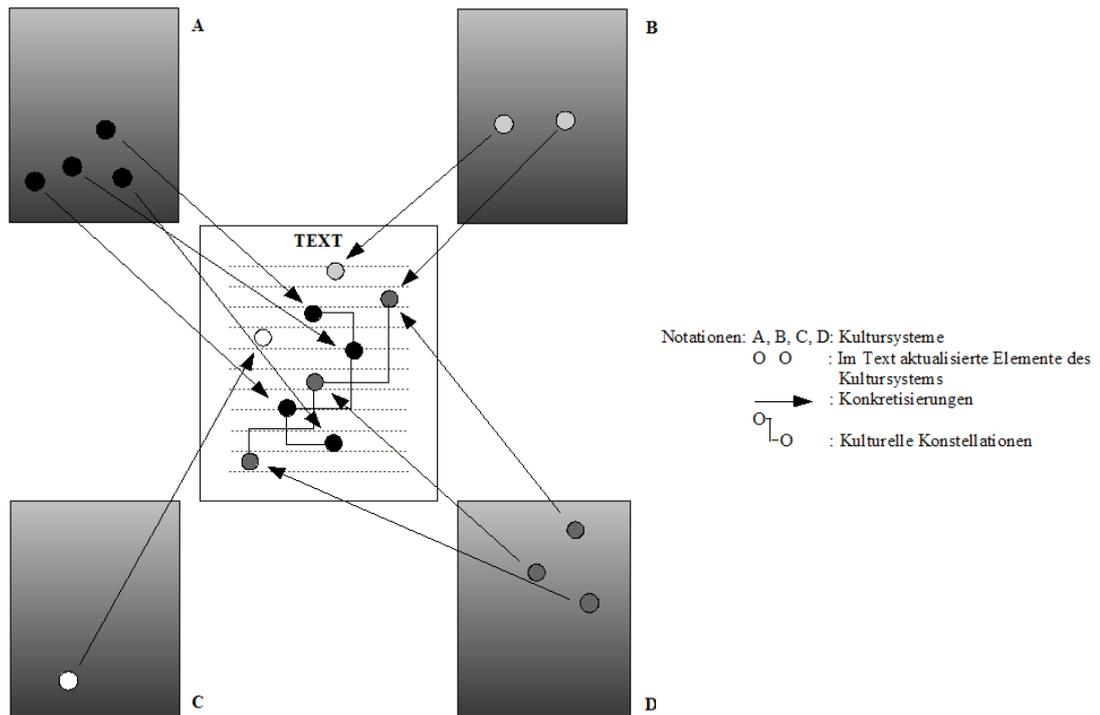


Abbildung 5: Modell der Repräsentation von Kultur in Texten (Floros 2002: 74)

### 3.1.2 Zur Übersetzung von kulturellen Konstellationen in Texten

In diesem Abschnitt wird nun das Verfahren zur Übersetzung von kulturellen Konstellationen in Texten von Floros (2002) vorgestellt. Dabei wird von drei Phasen des Übersetzungsprozesses ausgegangen: die Rezeptions-, die Transfer- und die Reproduktionsphase (vgl. Vermeer 1984).

#### Die Rezeptionsphase

Diese erste Phase dient der Rezeption des Ausgangstextes durch den Übersetzer wodurch die Kulturgebundenheit des Textes erschlossen werden soll. Bezüge, die zwischen Kultur und Text bestehen, d.h. die Identifizierung der kulturellen Konstellationen, werden systematisch erfasst. Die Identifizierung der kulturellen Konstellationen erfolgt dabei über die leicht abgewandelte Form der HOLONTEX-Methode (vgl. Mudersbach 1991), die in den Schritten 1-4 zum Tragen kommt. Die besondere Kompetenz, die dabei dem Übersetzer abverlangt wird, besteht darin, den Text als ein Vorkommnis zu betrachten, welches auch Informationen evoziert, die möglicherweise nicht verbalisiert sind, aber dennoch impliziert werden und wichtig für

dessen Erschließung sind. Dabei ist es wichtig den Text nicht nur nach mikrostrukturellen Einheiten, z.B. Realia zu untersuchen, sondern auch umfangreichere Einheiten des Textes, d.h. Sätze oder größere Textabschnitte in Betracht zu ziehen. Unterschiedlich große Einheiten (Wörter, Phrasen, Sätze, Abschnitte) können demnach als Kulturträger fungieren und erweisen sich eventuell erst mit der Aktivierung des Hintergrundwissens als kulturspezifisch. Zudem ist es wichtig, die Textgestalt nicht außer Acht zu lassen, um kulturspezifische Formen im Text erkennen zu können.

### **Schritt 1:** *Erstlektüre des Textes unter holistischen Gesichtspunkten*

In diesem ersten Schritt versucht der Übersetzer die für den Text relevanten Kultursysteme zu ermitteln. Zur Ermittlung dieser Textstellen werden semantische und pragmatische Aspekte des Textes in Betracht gezogen, die „nicht nur die phonologische, sondern auch die grammatische und lexikalische sowie die makrostrukturelle Ebene (vgl. Kohärenz, Isotopie, Begriffsbeziehungen) des Textes miteinbeziehen“ (Floros 2002: 76). Es gilt, den Text um seine implizite Kulturinformation zu ergänzen. Als Ergebnis bildet sich ein Gefüge auf zwei Ebenen: die kulturgebundene, explizit verbalisierte Information befindet sich auf der Textebene und auf der Systemebene werden die außertextuellen Informationen in Form von Kultursystemen aufgerufen.

### **Schritt 2:** *Auflistung und Erstellung von Kultursystemen*

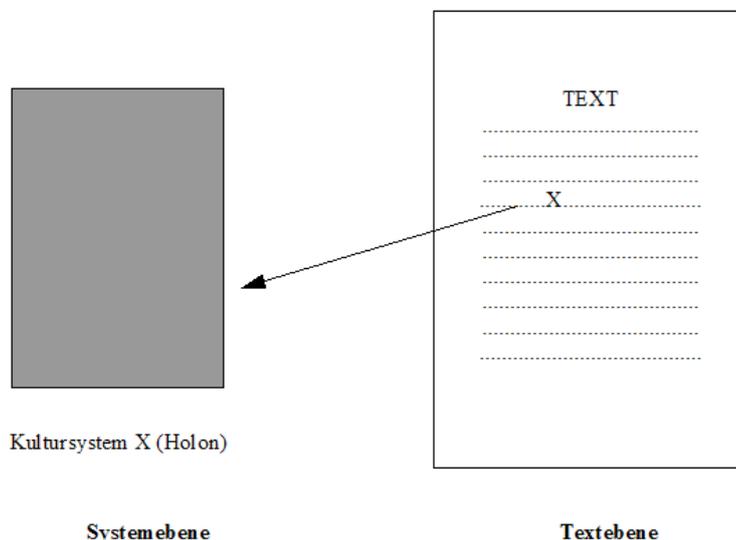
Nun werden die Kultursysteme, die in Schritt 1 genannt wurden, systematisch aufgelistet und ausgearbeitet. „Für die Übersetzung wird für jedes Kultursystem ein Zweck angegeben, worauf dann die Strukturierung des Kultursystems in Holeme und Subholeme, die ebenfalls einen Teilzweck in Bezug auf das Ganze erfüllen, folgt“ (Floros 2002: 76). Auf diese Weise entsteht ein systematisches Gefüge, deren Komponenten zueinander in Verbindung stehen. Die Komponenten repräsentieren dabei die zu einem bestimmten Lebensbereich einer Kulturgemeinschaft relevante kulturelle Information.

Diese Strukturierung wird nacheinander für jedes Kultursystem vorgenommen. Dabei kann auf die Hilfe in Form von Fragebögen oder auf andere Quellen, z.B. Nachschlagewerke, Internet bzw. andere schriftliche oder virtuelle Datenbanken

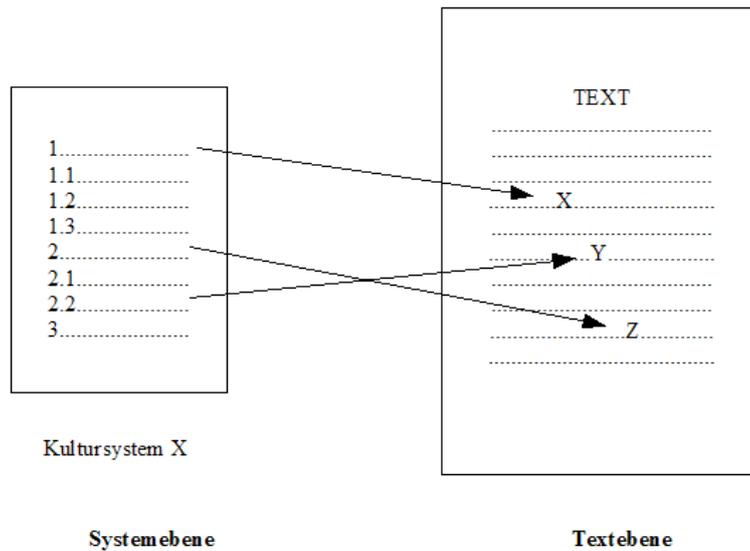
zurückgegriffen werden. Es ist darauf zu achten, dass die Kultursysteme dem Zeit-, sowie Ortsbezug des Textes angepasst sind.

### **Schritt 3:** *Holistische Zweitlektüre des Textes*

In diesem Schritt werden die Kultursysteme nacheinander an den Text angelegt und konkretisiert. Es werden alle Stellen im Text markiert, die Konkretisierungen der Kultursysteme darstellen. So werden die „Bezüge zwischen der Systemebene der kulturellen Information und der Textebene ihrer Manifestation expliziert“ (Floros 2002: 77). Während bei der Erstlektüre die Kultursysteme aufgrund einzelner Elemente des Textes bzw. aufgrund von Assoziationsbeziehungen evoziert wurden, werden nun bei der Zweitlektüre weitere Elemente des Textes ermittelt, die das gleiche Kultursystem implizieren. Bei Schritt 1 und 3 handelt es sich um eine wechselseitige Betrachtung zwischen der Systemebene und der Textebene. Dies ist wichtig, weil die sprachliche Auffüllung von einem Kultursystem, d.h. die im Text enthaltene und das Kultursystem evozierende Information, von Text zu Text variiert, so dass es um so schwieriger ist, die Konkretisierungen eines Kultursystems schon beim ersten Lesen eines Textes zu ermitteln. Zur Veranschaulichung dienen Abbildung 6 und Abbildung 7:



**Abbildung 6:** Erkennung eines Kultursystems - Schritt 1 des Verfahrens (Floros 2002: 78)



**Abbildung 7: Konkretisierung eines Kultursystems - Schritt 3 des Verfahrens (Floros 2002: 78)**

Ergebnis dieses Schrittes ist die Anbindung der außertextuellen Information an konkrete Textstellen und die Identifizierung von vorerst verstreut im Text vorhandenen Kulturelementen.

**Schritt 4:** *Identifizierung und Gewichtung von kulturellen Konstellationen*

Die im Text verstreuten Kultursysteme, die gleichzeitig Konkretisierungen darstellen, werden in Schritt 4 zu einer Konstellation verbunden. Die Anzahl der Konstellationen ist dabei identisch mit der Anzahl der Kultursysteme. Wertigkeit und Qualität einer Konstellation spielen hier eine entscheidende Rolle. Eine hohe Wertigkeit der kulturellen Konstellation bedeutet eine dichte Repräsentation des entsprechenden Kultursystems im Text und ist somit entsprechend wichtig für die Übersetzung. Die Qualität ist insofern wichtig, als dass die impliziten Elemente einer Konstellation die meisten Übersetzungsprobleme verursachen. Ein hoher Anteil an impliziten Merkmalen bedeutet, dass relativ viel Information beim ausgangssprachlichen Leser vorausgesetzt wird, die aber beim zielsprachlichen Leser als nicht vorhanden angenommen werden darf.

In diesem Rahmen spielen auch die 'verdeckten' kulturellen Konstellationen am Text eine entscheidende Rolle. Es handelt sich dabei um Konstellationen, die aus den nicht konkretisierten Elementen eines Kultursystems bestehen und implizit an den Text

angelegt sind. Diese geben auch an, wie viel Information beim ausgangssprachlichen Leser vorausgesetzt wird.

Nach der in diesem Schritt erfolgten Identifizierung und Gewichtung der kulturellen Konstellationen kann nun zu den Transferaufgaben übergegangen werden.

### **Die Transferphase**

Diese Phase dient als Vorbereitung der kulturellen Konstellationen zu ihrer Neuvertextung vor dem Hintergrund der Kenntnis der zielsprachlichen Kultur. Zunächst müssen allerdings zielsprachliche Kultursysteme erstellt werden und ein kontrastiver Vergleich zwischen den ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Kultursystemen vollzogen werden. Der entscheidende Gedanke bei der kontrastiven Betrachtung ist, dass kulturelle Konstellationen erst über einen kontrastiven Vergleich auf der Systemebene (Kultursysteme) transferiert werden können. Erst nach diesem Vergleich darf erneut eine wechselseitige Betrachtung von System- und Textebene stattfinden, so dass die kulturellen Konstellationen auf ihre Kompatibilität zu den zielsprachlichen Kultursystemen untersucht werden können.

Die Schrittfolge in der Transferphase geht also wie folgt weiter:

#### **Schritt 5:** *Erstellen der zielsprachlichen Kultursysteme*

In diesem Schritt wird die zielsprachliche Kultur auf ähnliche Art und Weise wie die ausgangssprachliche, jedoch unabhängig von dieser, erstellt. Dies geschieht wie bei den ausgangssprachlichen Systemen in Form von Holemen und Subholemen. Der Grad der Explizierung der zielsprachlichen Kultursysteme richtet sich wie auch beim ausgangssprachlichen System nach dem zu formulierenden zielsprachlichen Text. Zeit- und Ortsbezug werden vom Übersetzungszweck (bzw. -auftrag) bestimmt.

Die Erstellung der zielsprachlichen Kultursysteme, die daraufhin mit den ausgangssprachlichen kontrastiv verglichen werden können, ist das Ergebnis dieses fünften Schrittes.

#### **Schritt 6:** *Vergleich mittels kontrastiver Betrachtung*

Der kontrastive Vergleich vollzieht sich ausschließlich auf der Systemebene. Vorteil dabei ist, dass Kulturen nicht in ihrer Ganzheit miteinander verglichen werden, sondern

lediglich hinsichtlich ihrer textrelevanten Ausprägungen. Dies bedeutet, dass nicht nur das Holon (Kultursystem) als Ganzes, sondern auch Holeme und Subholeme der Ausgangssprache mit der Zielsprache verglichen werden. Es ergeben sich drei Möglichkeiten der Vergleichsqualität von Holon, Holem und Subholem:

*a) Die kontrastive Holon/Holem/Subholem-Identität*

In diesem Fall existiert für ein kulturelles Element bzw. eine kulturelle Gegebenheit der Ausgangskultur genau das gleiche Element bzw. die gleiche Gegebenheit in der Zielkultur. Es kann in der Übersetzung demnach substituiert werden.

*b) Die kontrastive Holon/Holem/Subholem-Teil-Identität*

Bei der Teil-Identität existiert für ein kulturelles Element ein teilweise ähnliches Element in der Zielkultur. Dies bezieht sich entweder auf die Form, die Substanz oder auf die Funktion, die das zielkulturelle Element zum ausgangssprachlichen Element aufweist.

*c) Die kontrastive Holon/Holem/Subholem-Nicht-Identität*

In diesem Fall existiert für ein kulturelles Element der Ausgangskultur kein Element in der Zielkultur. Weder bezüglich der Form, der Substanz, noch bezüglich der Funktion. Dabei handelt es sich um kulturelle Elemente, die entweder in der Ausgangskultur vorhanden sind und keine Entsprechung in der Zielkultur finden, oder aber auch umgekehrt in der Zielkultur vorhanden sind und keine Entsprechung in der Ausgangskultur finden.

Somit ergibt sich aus diesem Schritt ein Befund an Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen der ausgangssprachlichen und der zielsprachlichen Kultur. Dieser Befund dient im Weiteren als Basis für die Kompatibilitätsüberprüfung im nächsten Schritt.

Abbildung 8 und Abbildung 9 stellen die Schritte 5 und 6 modellhaft dar.

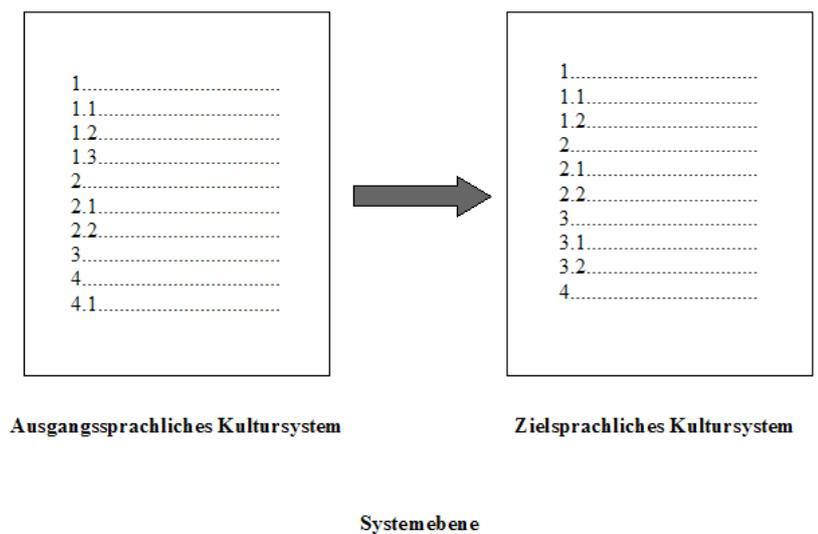


Abbildung 8: Erstellen eines zielsprachlichen Kultursystems - Schritt 5 des Verfahrens (Floros 2002: 83)

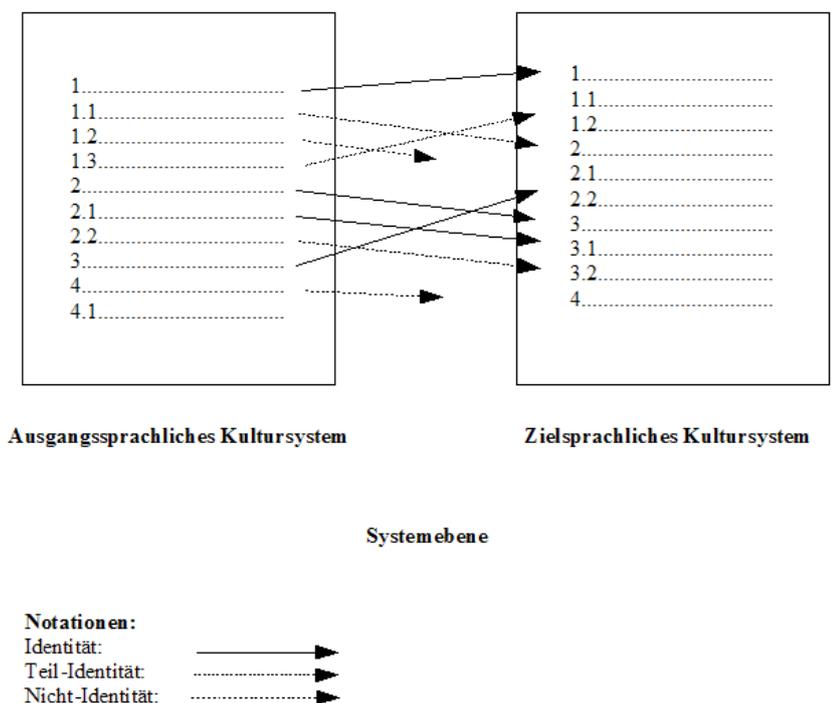
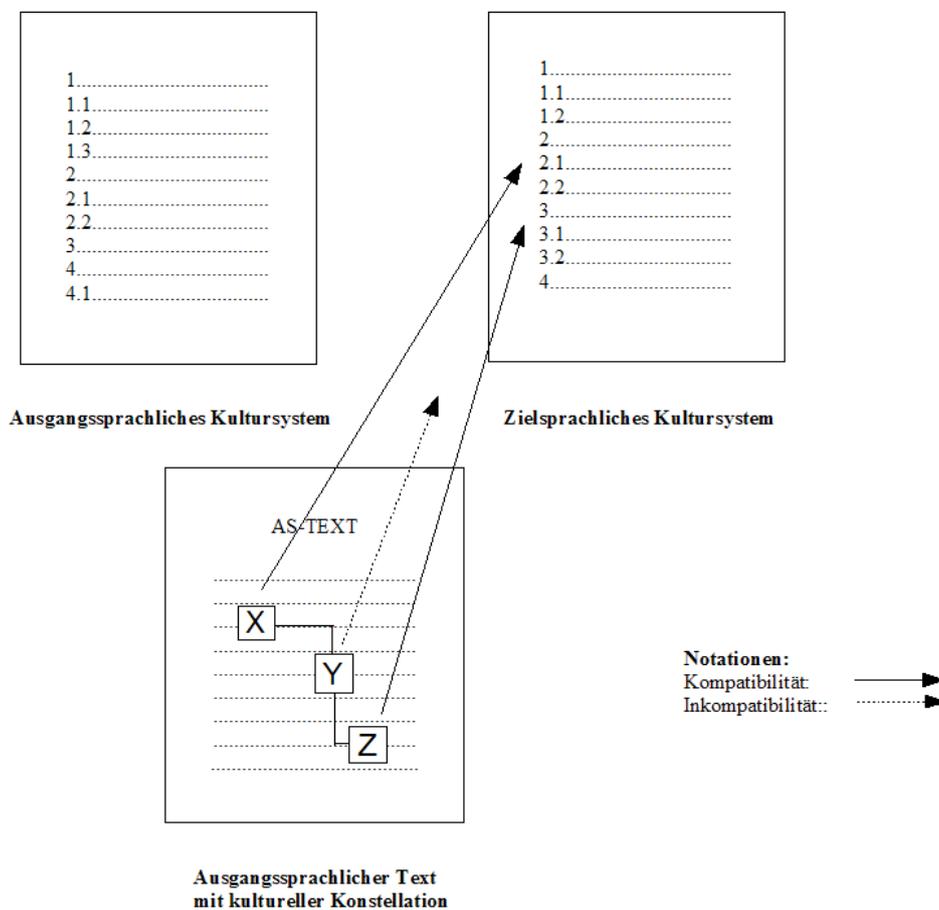


Abbildung 9: Kontrastive Betrachtung - Schritt 6 des Verfahrens (Floros 2002: 83)

### Schritt 7: Kompatibilitätsüberprüfung

In diesem Schritt können nun die kulturellen Konstellationen des Ausgangssprachlichen Textes transferiert werden. Dies bedeutet, dass sie bezüglich ihrer Kompatibilität zum relevanten Zielsprachlichen Kultursystem überprüft werden müssen. Abbildung 10 stellt diesen Schritt dar. Die Kompatibilitätsüberprüfung wird nacheinander für jede einzelne Konstellation vollzogen. Dadurch lässt sich feststellen, welche Elemente kompatibel sind und welche aufgrund von kulturellen Unterschieden inkompatibel sind. Ergebnis ist demnach die Identifizierung von potenziellen Übersetzungsproblemen von Teil- bzw. Nicht-Identitäten und die systematische Feststellung der Textstellen, in denen diese auftreten.



**Abbildung 10: Kompatibilitätsüberprüfung der kulturellen Konstellation - Schritt 7 des Verfahrens (Floros 2002: 84)**

Erst dann kann zur Reproduktionsphase übergegangen werden, in der Entscheidungen zur Neuvertextung getroffen werden und der zielsprachliche Text produziert wird.

### **Die Reproduktionsphase**

In der Reproduktionsphase findet ein Wechsel der Betrachtung von der Systemebene auf die Textebene statt. Es kommt zur Übersetzung der im Ausgangstext enthaltenen Kultur.

#### **Schritt 8: Grundsatzentscheidungen**

In diesem Schritt werden zwei Arten von Entscheidungen für die Ausformulierung des zielsprachlichen Textes getroffen: zum einen Entscheidungen zur Übersetzung der kompatiblen Elemente und zum anderen Entscheidungen zur Übersetzung der inkompatiblen Elemente der kulturellen Konstellationen.

##### *a) Entscheidungen über die kompatiblen Elemente*

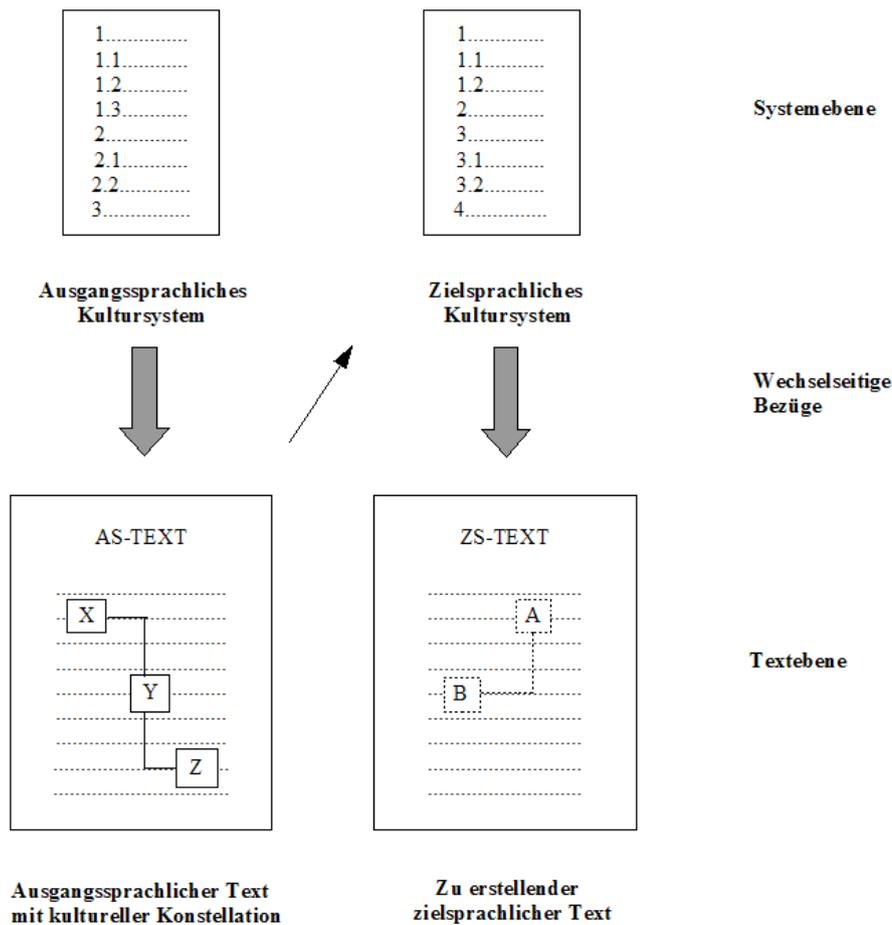
Auf der Basis der kulturellen Information, die in den zielsprachlichen Kultursystemen enthalten ist, können nun die kompatiblen Elemente im zielsprachlichen Text neu vertextet werden. Allerdings wird hier nicht nur hinsichtlich der Form, die die ausgangssprachlichen Elemente im Zieltext einnehmen sollen, entschieden, sondern auch aufgrund des Übersetzungszwecks. Es muss demnach die Entscheidung getroffen werden, ob diese Elemente überhaupt neuvertextet werden, was unter Umständen in der Zielkultur zu möglichen Auslassungen in der Übersetzung führen kann.

##### *b) Entscheidungen über die inkompatiblen Elemente*

Die inkompatiblen Elemente, im Fall einer Teil- bzw. Nicht-Identität, stellen die kulturspezifischen Probleme dar. In diesem Fall wird auf die Verfahren, die in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur zur Übersetzung von kulturspezifischen Elementen in Texten zur Verfügung stehen, zurückgegriffen. Dabei handelt es sich um Hinzufügungen von kultureller Information (z.B. Umschreibung, Kommentar, Fußnote), um die Auswahl eines naheliegenden kulturellen Äquivalentes bis hin zur Übernahme des ausgangssprachlichen Ausdruckes (z.B. Transkription, Transliteration) oder Neuschöpfungen in der Zielsprache. Dabei ist allerdings in der Neuvertextung die

Bildung von zielsprachlichen kulturellen Konstellationen erstrebenswert. Diese Entscheidungen bilden zusammen mit den Entscheidungen über die kompatiblen Elemente ein funktionales Gefüge im Zieltext. Es wird also auf einen funktionalen Zusammenhang, ein kohärentes Gefüge im Zieltext Wert gelegt und nicht auf im Zieltext einzeln vorkommende Elemente.

Abbildung 11 zeigt Schritt 8 des Verfahrens.



**Abbildung 11: Wechselseitige Bezüge zwischen System- und Textebene für die Neuertextung - Schritt 8 des Verfahrens (Floros 2002: 86)**

Ergebnis dieses Schrittes ist die Erstellung der zielsprachlichen kulturellen Konstellationen, die in den zielsprachlichen Text eingebettet werden.

**Schritt 9:** *Neuvertextung*

Unter der Berücksichtigung bestimmter Parameter erfolgt nun die Neuvertextung. Wichtig dabei sind der Übersetzungszweck, der den allgemeinen Kontext bestimmt, in den die Konstellationen eingebettet werden, die sprachliche Norm und Konvention der Zielsprache, die darüber Aufschluss geben, wie die zielsprachlichen Konstellationen lexikalisch, grammatisch und stilistisch realisiert werden, und der Empfängerkreis, der u.a. besondere stilistische Formulierungen im Zieltext fordern kann.

Werden die sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten der Zielsprache berücksichtigt, entsteht eine Übersetzung, die hinsichtlich der kulturellen Konstellationen des ausgangssprachlichen Textes als adäquat betrachtet werden kann.

In Tabelle 1 ist die tabellarische Zusammenfassung des Verfahrens zur Übersetzung kultureller Konstellationen noch einmal dargestellt.

**Tabelle 1: Tabellarische Zusammenfassung des Verfahrens zur Übersetzung kultureller Konstellationen (Floros 2002: 88)**

Phase	Schritt	Vorgang	Betrachtungsebene
Rezeptionsphase	1	Identifizierung von Kultur	T
	2		T => S
	3		S => T
	4		T
Transferphase	5	kontrastiver Vergleich	S
	6		S
	7		T => S
Reproduktionsphase	8	translatorische Grundsatzentscheidungen	S => T
	9		T

**Notationen:** T: Textebene  
S: Systemebene  
=>: Betrachtungsrichtung

### 3.2 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden Begrifflichkeiten zum Thema ‘Kulturelle Konstellationen’ geklärt und die Methode zur Übertragung kultureller Konstellationen in Texten von Floros zugrundegelegt. Diese Methode soll im darauffolgenden Kapitel als Grundlage für die Analyse am Beispielfilm ‘Good Bye, Lenin!’ zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung dienen.

## 4 Analyse am Beispielfilm 'Good Bye Lenin!'

Aufgabe dieses Kapitels ist die Anwendung des in Kapitel 3 dargestellten theoretischen Ansatzes zur Übertragung von kulturspezifischen Elementen auf die Untertitel des Beispielfilms 'Good Bye, Lenin!'. Ziel der Analyse ist es, zu untersuchen, wie der Übersetzer bei der Übertragung der kulturspezifischen Elemente der Ausgangssprache in die Untertitel der Zielsprache<sup>4</sup> vorgegangen ist. Im Medium Film ist dabei zusätzlich die polysemiotische Gestalt zu beachten. Es kommen visuelle Elemente hinzu, die für die Handlung des Films nicht selten entscheidend sind und somit auch beachtet und gegebenenfalls untertitelt werden müssen.

Wie in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit bereits festgestellt wurde, greifen viele wissenschaftlich fundierte Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente für die Untertitelung zu kurz. Der in Kapitel 3 dargestellte Ansatz Floros' scheint sich jedoch in Bezug auf die Untertitelung anzubieten, da er eine ganzheitliche Vorgehensweise vorsieht. Zusätzlich werden aber auch auf der Wortebene auf einzelne Probleme eingegangen. Zudem wird untersucht, inwiefern die der Untertitelung auferlegten technischen Beschränkungen die zielsprachlichen Untertitel dieses Beispielfilms beeinflusst haben.

Nach einer kurzen Begründung zur Film- und Kapitelauswahl und der Inhaltsangabe des Films wird anschließend der Ansatz, der in Kapitel 3 dargestellt wurde, an ausgewählten Stellen des Films angewandt. Das vorliegende Kapitel wird mit einer Zusammenfassung abgeschlossen.

### 4.1 Filmauswahl

Der Grund für die Auswahl des Films 'Good Bye, Lenin!' als Beispielfilm liegt in den charakteristischen Eigenschaften des Films. Der Film von Wolfgang Becker (2003) reflektiert die politischen Ereignisse der deutschen Wiedervereinigung anhand der fiktiven Geschichte einer Ostberliner Familie. Er behandelt einen speziellen

---

<sup>4</sup> Es handelt sich hierbei um Untertitel der englischen Sprache.

subkulturellen Teilbereich des deutschen Kultursystems und somit wichtige Merkmale der DDR-Alltagskultur. Die Vorherrschaft politischer und gesellschaftlicher Kulturspezifika und Kulturspezifika aus dem alltäglichen Leben im Film, überwiegend beschränkt auf den ostdeutschen Kulturraum, machen den Vergleich der Untertitel einer anderen Sprache als der Ausgangssprache besonders interessant. Während bei Angehörigen der deutschen Kulturgemeinschaft die Kenntnis der damaligen Gegebenheiten in der DDR vorausgesetzt werden kann, ist sie für Angehörige anderer Kulturgemeinschaften nicht selbstverständlich. Insbesondere aufgrund der Tatsache, dass in dem Film ein Thema charakterisiert wird, das es außerhalb des deutschen Kulturkreises in dieser Differenzierung nicht gibt, ist es wichtig den Film und die darin enthaltene Kultur in ihrer Ganzheit zu betrachten. Auf diese Weise können einzelne Wörter mit der ständigen Vergewisserung und dem Rückbezug auf das Kultursystem DDR sinnvoll übersetzt werden. Nur durch die Betrachtung des gesamten Kultursystems der DDR wird die Bedeutung einzelner Begriffe klar, wodurch eine verständliche Übertragung in die Untertitel der Zielsprache ermöglicht werden kann.

## **4.2 Kapitelauswahl**

Der Beispielfilm enthält durch seine Thematik um die Deutsche Demokratische Republik eine sehr hohe Dichte an kulturspezifischen Elementen. Da eine Untersuchung des ganzen Films im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich ist, beschränkt sich die Analyse lediglich auf das erste Kapitel des Films. Aus unterschiedlichen Gründen fiel die Wahl auf dieses Kapitel: Kapitel 1 stellt den Beginn des Films dar und liefert somit einen relativ leichten Einstieg. An dieser Stelle wird noch kein Vorwissen über die bisherige Handlung oder bereits erkannte Kulturspezifika vorausgesetzt. Desweiteren weist dieses Kapitel, im Gegensatz zu anderen, eine signifikant hohe Dichte an Elementen der DDR-Kultur auf. Besonders interessant aber ist die Tatsache, dass dieses erste Kapitel auch den Vorspann des Films enthält. Gerade dieser Vorspann ist gespickt mit kulturspezifischen Elementen, die zunächst oft nur über den nicht-verbale visuellen Kanal übertragen werden. Gerade die visuellen Elemente spielen im Medium Film eine bedeutende Rolle und sollten auch bei der Untertitelung Berücksichtigung finden. Wie ist der Übersetzer damit umgegangen? Wird dem

zielsprachlichen Publikum trotzdem direkt alles über die Untertitel vermittelt oder wird dem Zuschauer zunächst noch Spielraum für die eigene Vorstellung gelassen?

### 4.3 Inhaltsangabe des Films

Geschichte wird gemacht. Nur für den 21jährigen Alex (Daniel Brühl) geht nichts voran. Kurz vor dem Fall der Mauer fällt seine Mutter (Katrin Saß), eine selbstbewusste Bürgerin der DDR nach einem Herzinfarkt ins Koma – und verschläft den Siegeszug des Kapitalismus. Als sie wie durch ein Wunder nach acht Monaten die Augen wieder aufschlägt, erwacht sie in einem neuen Land. Sie hat nicht miterlebt, wie West-Autos und Fast-Food-Ketten den Osten überrollen, wie Coca Cola Jahrzehnte des Sozialismus einfach wegpült, wie man hastig zusammen wachsen lässt, was zusammen gehört. Erfahren darf sie von alledem nichts: Zu angeschlagen ist ihr schwaches Herz, als dass sie die Aufregung überstehen könnte. Alex ist keine Atempause gegönnt. Um seine Mutter zu retten, muss er nun auf 79 Quadratmetern Plattenbau die DDR wieder auferstehen lassen. Schnell stellt er fest, dass sich dieser Plan schwieriger umsetzen lässt als erwartet... ([www.good-bye-lenin.de/story.php](http://www.good-bye-lenin.de/story.php))

### 4.4 Die Anwendung

Die neunstufige Schrittfolge, die Floros in seiner Arbeit „Kultur in Texten und ihre Übersetzung“ auf die drei Phasen des Übersetzungsprozesses verteilt (vgl. Floros 2002: 75 ff und Kapitel 3.1.2), werden nun auf die Analyse angewandt. Da es sich hierbei um die Analyse eines Films handelt und nicht, wie in der Analyse von Floros, um einen Text, wird die Methodologie auf eine Art und Weise modifiziert, dass sie auf die Untertitelung anwendbar ist.

#### 4.4.1 Die Rezeptionsphase

In der Rezeptionsphase werden zunächst die Bezüge, die zwischen Kultur und Film bestehen, systematisch identifiziert. Die Kulturgebundenheit des Films wird somit erschlossen. Zu beachten ist hierbei, dass die Untertitelung eine polysemiotische Gestalt aufweist und der Übersetzer mehrere Kanäle zu berücksichtigen hat (vgl. Gottlieb 1993: 265 und Kapitel 2.2). Über diese Kanäle werden Informationen weitergegeben, die bei der Übertragung in die zielsprachlichen Untertitel nicht unberücksichtigt bleiben dürfen.

In manchen Fällen ergänzen sich die Kanäle, in anderen Fällen ist eine Untertitelung nötig, die dem zielsprachlichen Publikum das Verständnis erleichtert.

Der Übersetzer hat also die Aufgabe die kulturellen Merkmale (verbale wie auch visuelle Merkmale), die für die Ausgangskultur als bekannt vorausgesetzt werden können, dem zielsprachlichen Publikum jedoch Probleme bereiten könnten, zu identifizieren.

### **Schritt 1:** *Erstmalige Analyse des Films unter holistischen Gesichtspunkten*

Die erstmalige Analyse des Films geschieht unter holistischen Gesichtspunkten, d.h. der Film wird ganzheitlich auf seine Gestalt hin überprüft. Dabei werden sowohl explizite als auch implizite Merkmale berücksichtigt. Explizite Merkmale sind dabei Elemente, die im Dialog des Films verbalisiert werden. Implizite Merkmale dagegen werden über den nicht-verbale visuellen Kanal in Form von Bildern oder über den verbalen visuellen Kanal in Form von Plakaten, Schildern, usw. übertragen. Aufgrund dieser Elemente gilt es nun verschiedene Lebensbereiche des Films zu identifizieren.<sup>5</sup>

Bereits im ersten Kapitel des Films können Anhänger der deutschen Kultur und insbesondere diejenigen der ostdeutschen Kultur die Dominanz DDR-typischer Kulturelemente erkennen. Bilder werden abgespielt, die die Kultur der Deutschen Demokratischen Republik anhand einer Datsche, Trabanten, des Kopfes Lenin's und mehrerer Aufnahmen Ostberlins, wie beispielsweise der Weltzeituhr am Alexanderplatz, widerspiegeln. Auch im weiteren Verlauf des Films finden sich diese spezifischen Merkmale der DDR-Alltagskultur wieder. Die häufige Thematisierung der Deutschen Demokratischen Republik führt zur Evozierung von relevanten Informationen um die DDR, ihren Status zu Westdeutschland und schließlich den Beitritt zur Bundesrepublik Deutschland. Abgesehen von dem Lebensbereich DDR evoziert der Film in seiner Ganzheit eine Reihe anderer wichtiger Lebensbereiche. Insgesamt konnten im Film fünf verschiedene Lebensbereiche erkannt werden. Der Lebensbereich DDR kann aufgrund der hohen Dichte an kulturspezifischen Merkmalen als dominierend angesehen werden.

---

<sup>5</sup> Die Identifizierung der Lebensbereiche bezieht sich auf den kompletten Film.

In diesem ersten Schritt bildet sich ein Gefüge auf zwei Ebenen: auf der Filmebene existiert die kulturgebundene, explizit verbalisierte Information in Form des Dialogtextes und die implizite Information in Form des Bildes. Auf der Systemebene werden die außertextuellen Informationen in Form von Kultursystemen aufgerufen. Im nächsten Schritt werden die erkannten Lebensbereiche in Form von Kultursystemen aufgelistet. Am Beispiel eines einzigen Kultursystems wird dann die Schrittfolge weitergeführt.

### **Schritt 2:** *Auflistung und Erstellung von Kultursystemen*

Die Kultursysteme, die im ersten Schritt der Rezeptionsphase als Lebensbereiche erkannt wurden, werden nun systematisch aufgelistet:<sup>6</sup>

- Deutsche Demokratische Republik
- Bundesrepublik Deutschland
- Raumfahrer
- Medizinische Aspekte (Herzinfarkt)
- Fernsehtechnik (Rundfunk und Fernsehen)

Nach der Auflistung der im Film relevanten Kultursysteme gilt es nun ein Kultursystem systematisch zu erstellen. Wie in Schritt 1 der Methodologie bereits festgestellt wurde, ist eine Dominanz des Kultursystems DDR im Film zu erkennen. Dieses Kultursystem wird demnach erstellt und im weiteren Verlauf der methodischen Schrittfolge als Modell dienen.

Unter Zuhilfenahme des Nachschlagewerkes Brockhaus, entsteht ein systematisches Gefüge, deren einzelne Komponenten untereinander in Verbindung stehen. Diese Komponenten stellen die zu dem Lebensbereich Deutsche Demokratische Republik relevanten Informationen dar. Bei der Erstellung des Kultursystems wurde darauf geachtet, dass möglichst ein breites Spektrum aus allen Bereichen des täglichen Lebens der DDR miteinbezogen wurde. Demnach entwickelte sich ein Gefüge, bestehend aus

---

<sup>6</sup> Die Auflistung der Kultursysteme erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es ist nicht auszuschließen, dass andere oder weitere Kultursysteme evoziert werden können.

dem Holon Deutsche Demokratische Republik, den HOLEMEN Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaftliches Leben, Kunst, Kultur und Wissenschaft, Flagge und Wappen, Geografie, Sprache und Lieder. Diesen HOLEMEN sind wiederum Subholeme untergeordnet. Wichtig dabei ist, dass die HOLEME und Subholeme Teilzwecke in Bezug auf das Holon und dessen Zweck aufweisen. Außerdem sollte bei der Erstellung des Kultursystems darauf geachtet werden, dass der Orts- und Zeitbezug an den Film angepasst ist. Das für die Untersuchung relevante Kultursystem der DDR enthält die im Text verbalisierte Information und relevante Differenzierungen.<sup>7</sup>

Es folgt die Strukturierung des Kultursystems DDR:

### **Kultursystem: Deutsche Demokratische Republik (DDR)**

- 1 Geschichte
  - 1.1 DDR als sozialistischer deutscher Staat (1949-1989)
  - 1.2 Politische Wende und Beitritt zur Bundesrepublik (1989/90)
- 2 Politik
  - 2.1 Politisches System
    - 2.1.1 Verfassung der DDR
      - 2.1.1.1 Sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern
      - 2.1.1.2 Demokratischer Zentralismus
      - 2.1.1.3 Marxismus-Leninismus
  - 2.2 Legislative
    - 2.2.1 Parteien
      - 2.2.1.1 SED
      - 2.2.1.2 CDU
      - 2.2.1.3 LDPD
      - 2.2.1.4 DBD
      - 2.2.1.5 NDPD
    - 2.2.2 Politiker und Leitfiguren: Lenin
    - 2.2.3 Massenorganisationen
  - 2.3 Judikative
  - 2.4 Executive
  - 2.5 Politische Opposition und Staatsfeinde
    - 2.5.1 Republikflucht
    - 2.5.2 Klassenfeind
  - 2.6 Streitkräfte und Repressionsapparat
    - 2.6.1 Nationale Volksarmee
    - 2.6.2 Gruppe der Sowjetischen Streitkräfte in Deutschland
    - 2.6.3 Kampfgruppen
    - 2.6.4 Deutsche Volkspolizei

---

<sup>7</sup> Die Erstellung und Gliederung des Kultursystems Deutsche Demokratische Republik ist nicht verbindlich, eine andere Gliederung wäre durchaus denkbar.

- 2.6.5 Staatssicherheitsdienst
- 2.7 Mitgliedschaft in internationalen Organisationen
- 3 Wirtschaft
  - 3.1 Planwirtschaft
    - 3.1.1 Fünfjahrpläne
    - 3.1.2 Staatliche Betriebe und Großbetriebe (Kombinate)
  - 3.2 Konsumgüter
    - 3.2.1 Verbrauchsgüter: Spreewald Gurken
    - 3.2.2 Gebrauchsgüter: Trabant
  - 3.3 Güter und Dienstleistungen
  - 3.4 Wohnsituation
    - 3.4.1 Plattenbauwohnungen
    - 3.4.2 Datschen
  - 3.5 Preise und Löhne
  - 3.6 Währung
- 4 Gesellschaftliches Leben
  - 4.1 Schulsystem
    - 4.1.1 Polytechnische Oberschule (POS)
    - 4.1.2 Erweiterte Oberschule (EOS)
  - 4.2 Frauen und Familie
  - 4.3 Religionen
  - 4.4 Feiertage
- 5 Kunst, Kultur und Wissenschaft
  - 5.1 Bekannte Wissenschaftler: Sigmund Jähn
  - 5.2 Fernsehen: Sandmann
- 6 Flagge und Wappen
- 7 Geografie
- 8 Sprache
- 9 Lieder
  - 9.1 Nationalhymne
  - 9.2 Volkslieder: 'Unsre Heimat'

Im nächsten Schritt erfolgt nun die Herstellung des Filmbezugs.

### **Schritt 3:** *Zweite holistische Analyse des Films*

Bei der zweiten holistischen Analyse des Films wird das aufgestellte Kultursystem an den Film angelegt und konkretisiert. Demnach wird das erste Kapitel nun unter dem Gesichtspunkt des vorher erstellten Kultursystems ein weiteres Mal angesehen und es werden all die Stellen markiert, die einen direkten Bezug (Konkretisierung) zu dem Kultursystem aufweisen. Dabei werden sowohl explizit verbalisierte Elemente wie auch implizite Elemente berücksichtigt. Die Verbindung von verbalem und visuellem Kanal ist gerade für diesen Film besonders wichtig, da er von der bildlichen Übertragung der Mode, der Autos und dem Stil der damaligen DDR, dem besonderen Flair

Ostdeutschlands, lebt. Über den Dialog alleine wäre die Wirkung, die dieser Film erzielt, wohl kaum möglich. Herangezogen werden an dieser Stelle die vier verschiedenen Kanäle, die Gottlieb für die Filmuntertitelung unterscheidet (vgl. Gottlieb 1993: 265 und Kapitel 2.2).

Anhand der Konkretisierungen, die sich in den verschiedenen Kanälen widerspiegeln, wird der Zusammenhang zwischen der Systemebene und der Filmebene hergestellt. Dieser Zusammenhang wird in Abbildung 12 graphisch illustriert. Die verschiedenen Kanäle sind farblich gekennzeichnet.

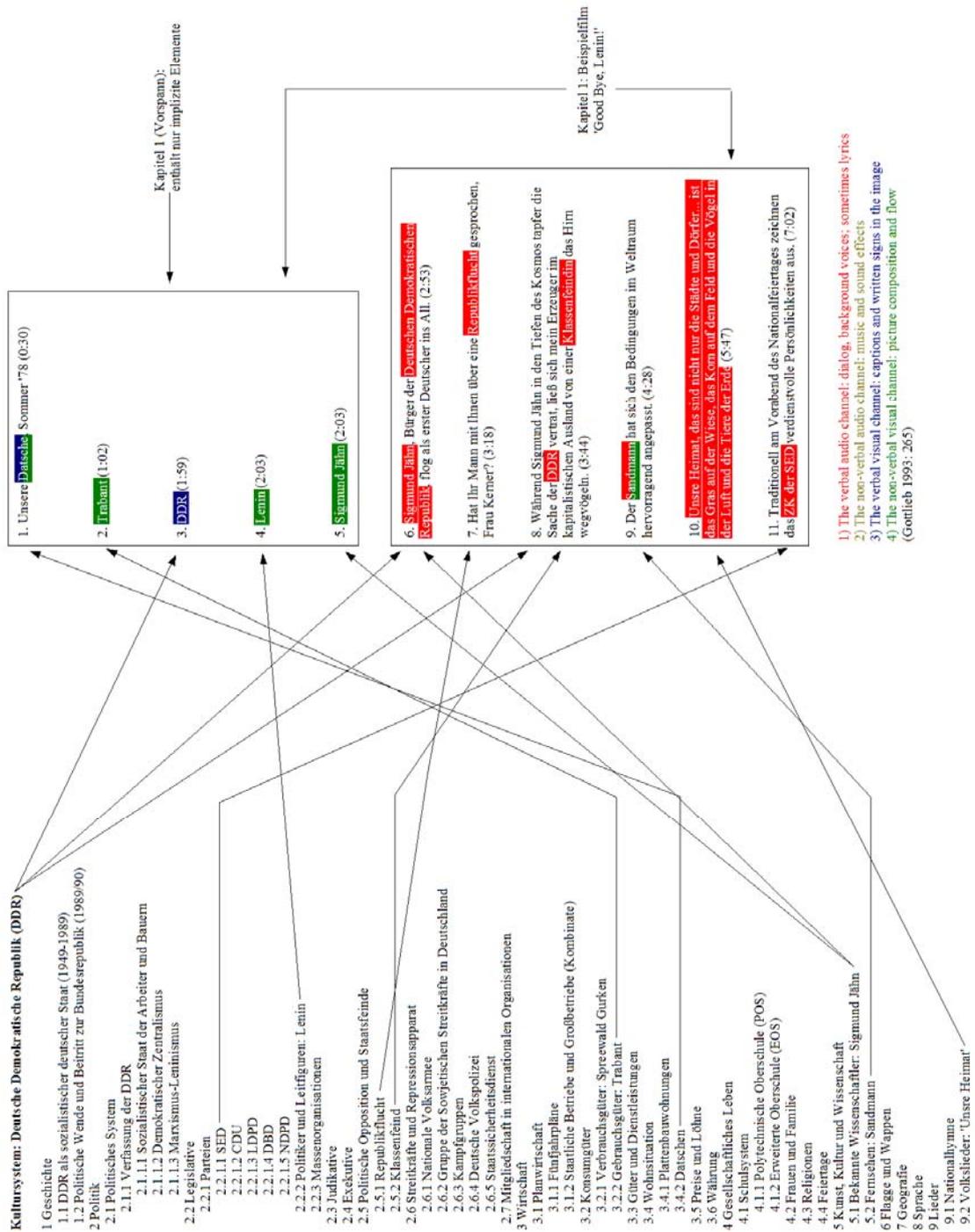


Abbildung 12: Konkretisierung des Kultursystems Deutsche Demokratische Republik am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!'

Die Abbildung verdeutlicht, dass sich 10 Stellen des Kultursystems (Holon und (Sub-)Holeme) an 13 Stellen des Films konkretisieren. Es kommt zu Mehrfachkonkretisierungen.<sup>8</sup>

Holon des Kultursystems ist die „Deutsche Demokratische Republik“. Das Holon konkretisiert sich insgesamt dreimal an den auserwählten Stellen des ersten Kapitels. Zunächst wird das Holon in Form der Abkürzung „DDR“ an dritter Stelle der Abbildung gelistet. Im Film wird dieses kulturspezifische Element über den verbalen visuellen Kanal, Kanal 3, übertragen. Der Begriff „DDR“ steht auf einer Briefmarke, die im Film abgebildet wird. Als nächstes konkretisiert sich das Holon an sechster Stelle der Abbildung in Form von Dialog: „Sigmund Jähn, Bürger der *Deutschen Demokratischen Republik*, flog als erster Deutscher ins All“. An dieser Stelle wird es über den ersten Kanal, den verbalen Tonkanal übertragen. An achter Stelle tritt es nochmal als Abkürzung in Form von Dialog auf: „Während Sigmund Jähn in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der *DDR* vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer Klassenfeindin das Hirn wegvögeln“ und wird wiederum über den ersten Kanal übermittelt.

Das Subholem „SED“ (2.2.1.1) konkretisiert sich einmal im Film, und zwar in Form von Dialog über den verbalen Tonkanal: „Traditionell am Vorabend des Nationalfeiertages zeichnen das *ZK der SED* verdienstvolle Persönlichkeiten aus“. Die Konkretisierung findet sich an elfter Stelle der Abbildung wieder.

Im Falle des Subholems „Politiker und Leitfiguren: Lenin“ (2.2.2) dient der nicht-verbale visuelle Kanal, demnach Kanal 4, als Überträger. Im Film konkretisiert sich das kulturspezifische Element in Form einer Büste Lenin's, die am Bildschirm abgebildet wird. In der Abbildung steht die Konkretisierung an vierter Stelle.

Das Subholem „Republikflucht“ (2.5.1) konkretisiert sich in Form von gesprochenem Dialog: „Hat Ihr Mann mit Ihnen über eine *Republikflucht* gesprochen, Frau Kerner?“ Kanal 1, der verbale Tonkanal, fungiert in diesem Fall als Überträger. Die Konkretisierung steht an siebter Stelle.

---

<sup>8</sup> Es wird darauf hingewiesen, dass nicht alle Stellen des ausgewählten ersten Kapitels des Films in der Konkretisierung und somit in der Abbildung enthalten sind.

Auch das Subholem „Klassenfeind“ (2.5.2) konkretisiert sich über den ersten Kanal in Form von gesprochenem Dialog: „Während Sigmund Jähn in den tiefen des Kosmos tapfer die Sache der DDR vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer *Klassenfeindin* das Hirn wegvögeln.“ Die Konkretisierung findet sich an achter Stelle der Abbildung wieder.

Das Subholem „Gebrauchsgüter: Trabant“ (3.2.2) konkretisiert sich über den nicht verbalen visuellen Kanal. Zwar wird der Begriff verbal noch nicht eingeführt, das zielsprachliche Publikum bekommt aber schon eine Idee davon, wie das DDR-typische Auto aussieht. Die Konkretisierung ist an der zweiten Stelle der Abbildung zu finden.

Das Subholem „Datschen“ (3.4.2) wird über zwei Kanäle im Film übertragen. Zum einen konkretisiert es sich über Kanal 3, den verbalen visuellen Kanal, in dem der deutsche Untertitel „Unsere *Datsche*, Sommer '78“ am unteren Bildrand erscheint. Zum anderen konkretisiert es sich über Kanal 4, den nicht verbalen visuellen Kanal, in dem die „Datsche“ im Film abgebildet wird. Die Abbildung führt diese Konkretisierung an erster Stelle.

Das Subholem „Bekannte Wissenschaftler: Sigmund Jähn“ (5.1) konkretisiert sich an zwei Stellen. Zunächst über den nicht-verbalen visuellen Kanal an fünfter Stelle der Abbildung. Hierbei ist die Person Sigmund Jähn auf der bereits erwähnten Briefmarke auf dem Bildschirm zu erkennen. Im Falle der anderen Konkretisierung fungiert Kanal 1, der verbale Tonkanal, in Form von gesprochenem Dialog als Informationsüberträger: „*Sigmund Jähn*, Bürger der Deutschen Demokratischen Republik, flog als erster Deutscher ins All.“ Die Konkretisierung findet sich an sechster Stelle der Abbildung wieder.

Das Subholem „Fernsehen: Sandmann“ (5.2) konkretisiert sich in folgendem Satz: „Der *Sandmann* hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst.“ Es wird demnach über den verbalen Tonkanal übertragen. Zudem wird dieses Subholem über den nicht-verbalen visuellen Kanal übertragen, in dem die Fernsehuppe im Film abgebildet ist. Bei dieser Konkretisierung, wie auch bei anderen, bei denen mehrere Übertragungskanäle eine Rolle spielen, ergänzen sich die Kanäle und liefern zusätzliche Informationen. Auf diese Weise ist nicht nur ein besseres Verstehen der Handlung sondern auch die Vorstellung kulturspezifischer Gegenstände möglich. Die Konkretisierung des Subholems 5.2 befindet sich an neunter Stelle der Abbildung.

Das Subholem „Volkslieder: 'Unsre Heimat'“ (9.2) konkretisiert sich in Form eines Liedes: „*Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer... ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde*“. Das Subholem wird demnach über den verbalen Tonkanal übertragen und seine Konkretisierung findet sich an der zehnten Stelle der Abbildung wieder.

#### **Schritt 4:** *Identifizierung und Gewichtung von kulturellen Konstellationen*

Die Konkretisierungen des Kultursystems Deutsche Demokratische Republik stellen gleichzeitig die Elemente dar, die zu einer kulturellen Konstellation zusammengefasst werden können. Da in der Analyse der vorliegenden Arbeit lediglich das Kultursystem Deutsche Demokratische Republik näher untersucht wird, liegt demnach auch nur eine kulturelle Konstellation vor. Eine Vergleichsgrundlage mit anderen Konstellationen ist in diesem Fall nicht möglich. Die kulturelle Konstellation enthält wie bereits im vorangegangenen Schritt näher beschrieben, explizite wie auch implizite Elemente. Die impliziten Elemente der kulturellen Konstellation betreffen folgende Stellen des Films: 1. „Unsere *Datsche*, Sommer '78“, 2. „*Trabant*“, 3. „*DDR*“, 4. „*Lenin*“, und 5. „*Sigmund Jähn*“. Die expliziten Elemente findet man in folgenden Dialogstellen wieder: 6. „*Sigmund Jähn*, Bürger der *Deutschen Demokratischen Republik*, flog als erster Deutscher ins All“, 7. „Hat Ihr Mann mit Ihnen über eine *Republikflucht* gesprochen, Frau Kerner?“, 8. „Während *Sigmund Jähn* in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der *DDR* vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer *Klassenfeindin* das Hirn wegvögeln“, 9. „Der *Sandmann* hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst“, 10. „*Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer... ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde*“ und 11. „Traditionell am Vorabend des Nationalfeiertags zeichnen das *ZK der SED* verdienstvolle Persönlichkeiten aus“.

#### **4.4.2 Die Transferphase**

Gemäß Floros dient die Transferphase als Vorbereitung der kulturellen Konstellation zur Neuvertextung vor dem Hintergrund der Kenntnis der zielsprachlichen Kultur. Dies geschieht durch die Erstellung des zielsprachlichen Kultursystems, das dann mit dem ausgangssprachlichen Kultursystem kontrastiv verglichen werden soll (vgl. Floros 2002: 80 f). Die Schrittfolge in der Transferphase geht also wie folgt weiter:

**Schritt 5: Erstellen des zielsprachlichen Kultursystems**

Das in diesem Schritt zu erstellende zielsprachliche Kultursystem wird sich lediglich auf den britischen Kulturkreis beziehen und andere englischsprachige Kulturkreise nicht berücksichtigen. Das Kultursystem Deutsche Demokratische Republik, das in dem Beispielfilm identifiziert wurde, hat in seiner Differenzierung keine Existenz im britischen Kulturkreis. Es wird somit ein zielsprachliches Kultursystem für den Kulturkreis Großbritanniens erstellt, das die gleiche Holemstruktur aufweist, an manchen Stellen jedoch keine Entsprechungen findet. Im Folgenden wird nun die Erstellung des entsprechenden Kultursystems für den Kulturkreis Großbritanniens vorgenommen:

**Cultural system: /**

- 1 History
  - 1.1 /
  - 1.2 /
- 2 Politics
  - 2.1 Political system
    - 2.1.1 /
      - 2.1.1.1 /
      - 2.1.1.2 /
      - 2.1.1.3 /
    - 2.2 Legislature
      - 2.2.1 Parties
        - 2.2.1.1 /
        - 2.2.1.2 /
        - 2.2.1.3 /
        - 2.2.1.4 /
        - 2.2.1.5 /
      - 2.2.2 /
      - 2.2.3 Mass organisations
    - 2.3 Judiciary
    - 2.4 Executive
    - 2.5 Political opposition and political enemies
      - 2.5.1 /
      - 2.5.2 /
    - 2.6 Armed forces and repression apparatus
      - 2.6.1 /
      - 2.6.2 /
      - 2.6.3 /
      - 2.6.4 /
      - 2.6.5 /
    - 2.7 Affiliation in international organisations
  - 3 Economic system

- 3.1 /
  - 3.1.1 /
  - 3.1.2 /
- 3.2 Consumer goods
  - 3.2.1 /
  - 3.2.2 /
- 3.3 Goods and services
- 3.4 Domestic circumstances
  - 3.4.1 /
  - 3.4.2 /
- 3.5 Costs and wages and salaries
- 3.6 Currency
- 4 Social life
  - 4.1 Educational system
    - 4.1.1 /
    - 4.1.2 /
  - 4.2 Women and family
  - 4.3 Religions
  - 4.4 Public holidays
- 5 Art, culture and science
  - 5.1 /
  - 5.2 /
- 6 Flag and emblem
- 7 Geography
- 8 Language
- 9 Song
  - 9.1 /
  - 9.2 /

Im nächsten Schritt erfolgt nun der Vergleich beider Kultursysteme.

**Schritt 6:** *Vergleich mittels kontrastiver Betrachtung*

Das ausgangsprachliche Kultursystem wird nun mit dem zielsprachlichen Kultursystem verglichen. Ziel dieser Untersuchung ist, Unterschiede und Gemeinsamkeit der beiden Systeme festzustellen. Die beiden Kultursysteme werden in folgender Tabelle kontrastiv verglichen:

**Tabelle 2: Kontrastive Betrachtung**

Kontrastive Betrachtung			
Holon/Holem/ Subholon des AS-	Identität	Teil-Identität	Nicht-Identität

und ZS Kultursystems			
Holon			x
1	x		
1.1			x
1.2			x
2	x		
2.1	x		
2.1.1			x
2.1.1.1			x
2.1.1.2			x
2.1.1.3			x
2.2	x		
2.2.1	x		
2.2.1.1			x
2.2.1.2			x
2.2.1.3			x
2.2.1.4			x
2.2.1.5			x
2.2.2			x
2.2.3	x		
2.3	x		
2.4	x		
2.5	x		
2.5.1			x
2.5.2			x
2.6	x		
2.6.1			x
2.6.2			x
2.6.3			x
2.6.4			x
2.6.5			x
2.7	x		
3	x		
3.1			x
3.1.1			x
3.1.2			x
3.2	x		
3.2.1			x
3.2.2			x
3.3	x		
3.4	x		
3.4.1			x
3.4.2			x
3.5	x		
3.6	x		

4	x		
4.1	x		
4.1.1			x
4.1.2			x
4.2	x		
4.3	x		
4.4	x		
5	x		
5.1			x
5.2			x
6	x		
7	x		
8	x		
9	x		
9.1			x
9.2			x

Der Vergleich, der in Tabelle 2 dargestellt ist, führt zu dem Ergebnis, dass zwischen dem ausgangssprachlichen Kultursystem und dem zielsprachlichen Kultursystem lediglich Identitäten und Nicht-Identitäten vorliegen. Die Kultursysteme weisen insgesamt 60 Differenzierungen (Holon, Holeme und Subholeme) auf. Darunter befinden sich 27 Identitäten und 33 Nicht-Identitäten. Die Nicht-Identitäten stellen hierbei die kulturspezifischen Fälle dar, die in der Sprache der Zielkultur keine Entsprechung finden. Im folgenden Schritt folgt nun die Kompatibilitätsüberprüfung.

### **Schritt 7:** *Kompatibilitätsüberprüfung*

Da die vorliegende Arbeit die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung thematisiert werden auch lediglich die problematischen Fälle, demnach die Nicht-Identitäten, untersucht. Die Konkretisierungen, die in Schritt 3 der Methodologie identifiziert wurden, stellen somit kulturspezifische Problemfälle dar, die es zu untersuchen gilt. Im Falle der Kompatibilitätsüberprüfung bedeutet dies, dass alle diese Elemente inkompatibel sind. Sie sind kulturspezifisch für die Ausgangskultur und in der Zielkultur nicht vorhanden. Wie die Übertragung dieser Elemente letztendlich durchgeführt wurde, wird in der Reproduktionsphase genauer betrachtet.

### 4.4.3 Die Reproduktionsphase

In dieser letzten Phase kommt es zur Übertragung der im deutschen Originaldialog enthaltenen kulturellen Elemente in die zielsprachlichen Untertitel. Mit ständigem Blick auf die kommunikative Äquivalenz soll die Übertragung der erfassten Kulturspezifika im Einzelnen untersucht werden. Auch der einzelfallorientierte Ansatz Kollers, der in Kapitel 2.1.1 angesprochen wurde, wird in die Übertragung miteinfließen. Die exemplarische Untersuchung wird dabei die übrigen Faktoren, die in der Untertitelung eine Rolle spielen, wie etwa die nicht-verbale Bildinformationen und die technischen Beschränkungen, berücksichtigen. Ziel ist, die Übertragung der kulturspezifischen Merkmale der Ausgangssprache in die Untertitel der Zielsprache, die über unterschiedliche Übersetzungswege erreicht wurden, nachvollziehen zu können.

#### **Schritt 8:** *Grundsatzentscheidungen*

Im Folgenden werden die Entscheidungen, die für die Ausformulierung der Kulturspezifika für die Zielsprache getroffen wurden, untersucht. Wie in der Transferphase bereits festgestellt wurde, werden lediglich die inkompatiblen Elemente (Nicht-Identitäten) Gegenstand der Untersuchung sein, da sie die kulturspezifischen Probleme hervorrufen. Es wird nun untersucht wie der Übersetzer unter Berücksichtigung der zeitlichen und räumlichen Beschränkungen der Untertitelung mit den Elementen umgegangen ist. Im ersten Teil dieses Schrittes wird der Vorspann des Films untersucht. Erst danach beginnt die eigentliche Handlung des Films. Vorspann und Beginn der eigentlichen Handlung werden hier getrennt voneinander untersucht. Grund hierfür ist, dass im Vorspann lediglich implizite Elemente vorliegen.

Das erste kulturspezifische Problem liefert der Begriff 'Datsche'<sup>9</sup>. Der Übersetzer hat den Begriff mit 'weekend cabin' ins Englische übersetzt. Es fand somit eine Verallgemeinerung bzw. Umschreibung statt. Oft unterstützt der visuelle Kanal durch die Bildübertragung Handlungszusammenhänge. Auch im vorliegenden Fall wird dem Zuschauer durch die bildliche Übertragung die Vorstellung einer Datsche vermittelt. Verbaler visueller Kanal und nicht-verbaler visueller Kanal ergänzen sich und verfolgen das Ziel, das Handlungsverständnis beim zielsprachlichen Zuschauer zu sichern. Zieht

---

<sup>9</sup> Datsche: Wochenendhaus, Landhaus (vgl. Brock Haus 2006a: 321).

man die Verfahren zur Schließung lexikalischer Lücken von Koller heran, würde es sich in diesem Fall um eine Adaptation handeln. Es findet eine Ersetzung des mit einem ausgangssprachlichen Ausdruck erfassten Sachverhalts durch einen Sachverhalt statt, der im Zusammenhang mit der Zielsprache eine vergleichbare Funktion bzw. einen vergleichbaren Stellenwert hat (vgl. Koller 2004: 234).

Das nächste kulturspezifische Problem, das es zu betrachten gilt, ist der Begriff 'Trabant'<sup>10</sup>. Der Begriff wird in diesem ersten Kapitel nicht explizit genannt, sondern lediglich über den nicht-verbale visuellen Kanal übertragen. Dem Zuschauer wird also zunächst nur das Aussehen dieses DDR-typischen Autos über das Bild vermittelt. Eine Untertitelung findet an dieser Stelle nicht statt. An späterer Stelle des Films wird der Begriff aus dem Originaldialog unverändert in die Untertitel übertragen und dem Zuschauer wird nach dem Bild auch die Bezeichnung des Autos geliefert. Das zielsprachliche Publikum wird demnach zunächst nur mit dem Bild des DDR-typischen Autos konfrontiert, um dann im weiteren Verlauf des Films den Namen des Autos zu erfahren. Es findet somit eine schrittweise Annäherung an das Kulturspezifikum statt.

Der Begriff 'Deutsche Demokratische Republik (DDR)'<sup>11</sup> konkretisiert sich an drei Stellen. Der Fokus liegt hier zunächst nur auf dem impliziten Element. Dabei wird das Element in Form von den Schriftzeichen 'DDR' auf dem Bildschirm über den verbale visuellen Kanal übertragen. Die Zeichen sind auf einer Briefmarke zu sehen, die im Film abgebildet wird. Auch hier wurde für das verbale visuelle Element zunächst keine Untertitelung vorgesehen.

Ähnlich verhält es sich mit dem nächsten Kulturspezifikum. Dieses wird auch lediglich über den nicht-verbale visuellen Kanal übertragen. Eine Untertitelung findet auch in

---

<sup>10</sup> Trabant: Kraftfahrzeugtechnik: vom Sachsenring Automobilwerk Zwickau ab 1957 gebauter viersitziger Kleinwagen; der Trabant, im Volksmund Trabbi genannt, wurde bis 1991 in Zwickau gebaut (Produktion insgesamt: 3,69 Mio) (vgl. Brock Haus 2006g: 626).

<sup>11</sup> Deutsche Demokratische Republik, Abk. DDR, von 1949 bis 1990 Staat in Mitteleuropa, am 3.10.1990 der Bundesrepublik Deutschland beigetreten (vgl. Brock Haus 2006a: 523).

diesem Fall vorerst nicht statt. Es handelt sich hierbei um die Person 'Lenin'<sup>12</sup>, die in Form einer Büste auf dem Bildschirm abgebildet wird.

Das nächste kulturspezifische Problem stellt die Person 'Sigmund Jähn'<sup>13</sup> dar. Wie der Begriff 'DDR' ist auch er in Form einer Fotoabbildung auf der Briefmarke zu erkennen. Es findet keine Untertitelung statt.

Die kulturspezifischen Problemfälle, die bisher in Schritt 8 der Methodologie betrachtet wurden, stellen implizite Elemente dar. Sie werden im Originaldialog nicht explizit versprachlicht. Der Begriff 'Datsche' wird als einziges implizites Element untertitelt. In der Originalfassung wird der Satz 'Unsere *Datsche*, Sommer '78' in Form von Schriftzeichen am unteren Bildschirmrand hinzugefügt und auch für das zielsprachliche Publikum untertitelt. Alle anderen betrachteten impliziten Elemente werden nicht untertitelt. Das Zielpublikum wird lediglich mit Bildern versorgt. Dies hat den Vorteil, dass die Zuschauer der Zielsprache sich zunächst ein eigenes Bild der Geschehnisse im Film machen können und nicht direkt mit kulturspezifischen Elementen überhäuft werden.

Im Folgenden werden die explizit verbalisierten Elemente untersucht. An dieser Stelle hat die eigentliche Handlung des Films begonnen. Beim ersten Element handelt es sich wiederum um die Person 'Sigmund Jähn'. Sein Name bleibt im zielsprachlichen Untertitel unverändert stehen. Zieht man die Verfahren zur Schließung lexikalischer Lücken von Koller heran, handelt es sich hierbei um die Übernahme des ausgangssprachlichen Ausdrucks in die Zielsprache (vgl. Koller 2004: 232). Verbaler Tonkanal und visueller Kanal ergänzen sich in diesem Fall, da der Name 'Sigmund Jähn' zum einen versprachlicht wird und zum anderen auch auf dem Bildschirm abgebildet

---

<sup>12</sup> Lenin, Wladimir Iljitsch, seit etwa 1901 politischer Deckname von W.I.Uljanow, russ. Revolutionär und Politiker, geboren in Simbirsk am 22.4.1870, gestorben in Gorki (bei Moskau) am 21.1.1924 (vgl. Brock Haus 2006d: 596).

<sup>13</sup> Jähn, Sigmund, Fliegeroffizier und Kosmonaut, geboren in Morgenröthe-Rautenkranz (Vogtlandkreis) am 13.2.1937; ab 1956 Ausbildung zum Jagdflieger, ab 1958 Offizier der Luftstreitkräfte der DDR, ab 1976 Ausbildung im Kosmonautenzentrum bei Moskau. Vom 26.8. bis 3.9.1978 nahm Jähn mit der sowjetischen Mission Sojus 31/Saljut 6 als erster Deutscher an einem Weltraumflug teil (vgl. Brock Haus 2006b: 709).

wird. Dies geschieht zwar nicht gleichzeitig, aber dem zielsprachlichen Zuschauer wird in kürzester Zeit zu der Person auf dem Bildschirm auch der Name geliefert.

Anschließend wird die zweite Konkretisierung des Holons 'Deutsche Demokratische Republik (DDR)' analysiert, das nun auch zusätzlich über den verbalen Tonkanal übertragen wird. Der Begriff 'Deutsche Demokratische Republik' wird im Zusammenhang mit 'Bürger der Deutschen Demokratischen Republik' im ausgangssprachlichen Dialog verwendet und mit 'east German citizen' in die englischen Untertitel übertragen. Der Übersetzer hat sich hier also nicht für eine Wort-für-Wort Übersetzung entschieden, sondern für eine Umschreibung des Begriffs. Grund hierfür können die technischen Beschränkungen gewesen sein, die eine längere Formulierung eventuell nicht möglich machten. Auch nach Koller handelt es sich in diesem Fall um eine Umschreibung (vgl. Koller 2004: 233). Folgende ausgangssprachliche Dialogformulierung stellt die letzte Übertragung dieser Konkretisierungen dar: 'DDR' wird mit 'our country' in die englischen Untertitel übertragen. Hierbei handelt es sich um die Verschiebung auf eine allgemeinere Ebene. Nach Koller würde dies eine Adaptation darstellen (vgl. Koller 2004: 234).

Im nächsten Fall handelt es sich um den Begriff 'Republikflucht'<sup>14</sup>. Der Begriff wurde mit 'fleeing the country' in die zielsprachlichen Untertitel übertragen. Es erfolgte somit eine Umschreibung des Ausdrucks. Nach Koller wird der ausgangssprachliche Ausdruck in der Zielsprache umschrieben, kommentiert oder definiert (Explikation oder definitorische Umschreibung) (vgl. Koller 2004: 233). Der ausgangssprachliche Begriff 'Republik' wurde dabei mit dem allgemeineren Wort 'country' in die englische Zielsprache übersetzt, was nach Koller wiederum als eine Adaptation angesehen werden kann (vgl. Koller 2004: 234).

Bei dem nächsten kulturspezifischen Element handelt es sich um den Begriff 'Klassenfeindin'<sup>15</sup>. Bei der Übertragung in die zielsprachlichen Untertitel wurde der

---

<sup>14</sup> Republikflucht: in der DDR das unerlaubte Verlassen des Staatsgebiets und – bei legaler Ausreise – das unerlaubte Verbleiben im Ausland (vgl. Brock Haus 2006e: 29).

<sup>15</sup> Klassenkampf: zentraler Begriff der marxistischen Geschichtsauffassung, bezeichnet die im geschichtlichen Prozess fortwährend sich vollziehende kämpferische Auseinandersetzung zwischen den Klassen einer Gesellschaft. Bestimmt von den unversöhnlichen Widersprüchen der Klassengesellschaft,

Begriff mit 'enemy of the state' übersetzt und in Anführungszeichen gesetzt. 'Klasse' wurde in dem Fall mit 'state' übersetzt. Es erfolgte eine Anpassung des Begriffs an den kommunikativen Zusammenhang der Zielsprache. Wie auch bereits im vorherigen Beispiel trifft dies auf Kollers Adaptation zu (vgl. Koller 2004: 234). 'Feind' wurde wörtlich mit 'enemy' übersetzt, was nach Koller eine Lehnübersetzung darstellt (vgl. Koller 2004: 233).

Der Begriff 'Sandmann'<sup>16</sup> stellt ein weiteres kulturspezifisches Element dar. In den zielsprachlichen Untertiteln erfolgt eine Übernahme des ausgangssprachlichen Ausdrucks mit morphologischer Anpassung an die englische Sprache: 'Sandman'. Es wurde ein 'n' weggelassen. Zieht man wiederum die Verfahren zur Schließung lexikalischer Lücken von Koller zu Rate, wäre dies die Übernahme des ausgangssprachlichen Ausdrucks in die Zielsprache mit der teilweisen Anpassung an die phonetischen, graphemischen und/oder morphologischen Normen der Zielsprache (Lehnwort) (vgl. Koller 2004: 232 f). Zusätzlich zum verbalen Tonkanal kommt hier auch der nicht-verbale visuelle Kanal zum Tragen, in dem die Puppe am Bildschirm abgebildet wird. Der zielsprachliche Zuschauer kann nun den Begriff 'Sandman' mit dem Aussehen dieser Puppe in Verbindung bringen, womit sich explizite Versprachlichung und Bildinformationen beim Zuschauer zu einem Gesamtbild zusammenfügen.

Nächster kulturspezifischer Problemfall, den es sich zu betrachten gilt, ist das DDR-typische Volkslied 'Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer... ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde...'. Der im Originaldialog vorkommende Liedtext wird wörtlich in die

---

vollzieht sich der Klassenkampf zwischen der jeweils herrschenden Klasse und den beherrschten Klassen (vgl. Brock Haus 2006c: 112).

Klasse: Karl Marx entwickelte als Erster eine Klassentheorie. Jede Gesellschaft ist für Marx und jene, die gedanklich auf ihm aufbauen (besonders Lenin), eine Klassengesellschaft, jeder Staat ein Klassenstaat, jede Gerichtsbarkeit eine Klassenjustiz (vgl. Brock Haus 2006c: 111).

<sup>16</sup> Sandmann: in Erzählungen für kleine Kinder auftretendes kleines Männchen, das den Kindern Sand in die Augen streut, damit sie einschlafen. Populäre Figur im (Kinder-) Fernsehen: nach Vorläufern in den „Gutenachtgeschichten“ im Hörfunk (ab 19.5.1956) wurde der Sandmann seit 22.11.1959 in der DDR, seit 1992 gesamtdeutsch eine populäre Figur des Kinderfernsehens (vgl. Brock Haus 2006e: 786).

zielsprachlichen Untertitel übertragen: 'Our country is not just cities and villages... the grass on the meadow, the crops in the field, and the birds in the sky and the animals...'. Nach Koller stellt dies eine Lehnübersetzung dar: „der AS-Ausdruck wird wörtlich (Glied für Glied) in die Zielsprache übersetzt“ (Koller 2004: 233).

In einem letzten Punkt geht es um die Konkretisierung des Subholems 'SED'<sup>17</sup>; konkreter um die Übertragung des Ausdrucks 'ZK der SED' im ausgangssprachlichen Dialog. Der Übersetzer hat sich für folgende englische Formulierung entschieden: „the Party's Central Committee“. 'ZK' als Abkürzung für Zentralkomitee wird wörtlich übersetzt und in ausgeschriebener Form übertragen. 'SED' wird verallgemeinert und lediglich mit 'Party', also Partei übersetzt. Nach Koller würde es sich im Falle von 'ZK' um eine Lehnübersetzung handeln (vgl. Koller 2004: 233). Im Falle von 'SED' würde nach Koller eine Adaptation vorliegen. Es wurde demnach ein Ausdruck gesucht, der in der Zielsprache einen vergleichbaren Stellenwert hat (vgl. Koller 2004: 234). Grund, weshalb 'SED' lediglich mit 'Party' in die Untertitel übertragen wurde, könnte entweder auf die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen zurückzuführen sein oder auf die Tatsache, dass der Übersetzer den genauen Namen der Partei an dieser Stelle des Films für die Handlung als nicht so wichtig empfand.

### **Schritt 9:** *Neuvertextung*

In diesem letzten Schritt werden die neuvertexteten Untertitel betrachtet. Bei der Erstellung spielen Faktoren wie Übersetzungszweck, sprachliche Norm und Konvention der Zielsprache und Empfängerkreis eine Rolle. Zudem kommen bei der Untertitelung die Beschränkungen der Zeit und des Raumes hinzu, die den Übersetzer nicht selten z.B. zu Textverkürzungen und einfacher Sprache zwingen (vgl. Kapitel 2.2). Die

---

<sup>17</sup> Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, Abk. SED, Staat und Gesellschaft beherrschende Partei der DDR, gegründet am 21.4.1946 in Berlin (Ost) durch den Zusammenschluss von KPD und SPD in der SBZ. Zunächst als Zusammenfassung aller sozialistischen Kräfte herausgestellt (unter starkem Druck der SMAD, aufgrund von Illusionen und unter der Vorherrschaft der KPD erreicht), entwickelte sich die SED seit 1948 zunehmend nach dem Prinzip des demokratischen Zentralismus zu einer marxistisch-leninistischen Kaderpartei. Im Verlauf einer friedlichen Revolution im Herbst 1989 wurde das von ihr errichtete Herrschaftssystem gestürzt; sie selbst wandelte sich 1989/90 in die Partei Demokratischen Sozialismus (PDS) um (vgl. Brock Haus 2006f: 610).

Untertitel sollten den Übersetzungsproblemen im Rahmen der Kulturspezifik gerecht werden.

Wie schon in Schritt 8 der Methodologie (Grundsatzentscheidungen) festgestellt wurde, werden die impliziten Elemente, außer einer Ausnahme, nicht untertitelt. Zuschauer der Zielsprache Englisch werden in Bezug auf diese Elemente genauso behandelt wie Zuschauer der Ausgangssprache Deutsch. Anders verhält es sich mit den expliziten Elementen. Sie werden dem zielsprachlichen Publikum in Form von Untertiteln übermittelt. In Schritt 8 wurden insgesamt 8 explizite Kulturspezifika betrachtet und festgestellt, auf welche Weise bzw. nach welchem Verfahren der Übersetzer sie in die Zielsprache übertragen hat. In diesem Schritt geht es nun um die vollständige Erstellung der Untertitel und die Einbettung der Kulturspezifika in diese Untertitel.

Die Ausformulierung der fertigen Untertitel wird in folgender Tabelle dargestellt:

**Tabelle 3: Neuvertextung der expliziten Elemente**

Deutscher Originaldialog	Englische Untertitel
Sigmund Jähn, Bürger der Deutschen Demokratischen Republik, flog als erster Deutscher ins All.	East German citizen, Sigmund Jähn, was the first German in space.
Hat Ihr Mann mit Ihnen über eine Republikflucht gesprochen, Frau Kerner?	Did your husband discuss fleeing the country?
Während Sigmund Jähn in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der DDR vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer Klassenfeindin das Hirn wegvögeln.	While Sigmund Jähn was intrepidly representing our country in space, my father was getting his brains fucked out by his new 'enemy of the state' girlfriend.
Der Sandmann hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst.	The Sandman has adapted very well to conditions in space.
Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer... ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde...	Our country is not just cities and villages. ... the grass on the meadow, the crops in the field, and the birds in the sky and the animals...
Traditionell am Vorabend des Nationalfeiertages zeichnen das ZK der SED verdienstvolle Persönlichkeiten aus.	On the eve of the national holiday, the Party's Central Committee traditionally honors exceptional citizens.

#### 4.5 Ergebnis der Analyse

Nach der eingehenden Untersuchung der Übertragung ausgewählter kulturspezifischer Elemente des ersten Filmkapitels soll an dieser Stelle die Funktionalität der Methodologie Floros' auf die Untertitelung unter der Berücksichtigung der ihr auferlegten technischen Beschränkungen zusammenfassend beurteilt werden.

Floros' Methodologie zur Übertragung von Kultur in Texten hat sich bei der Anwendung auf die Untertitelung am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!' weitestgehend bewährt. Ein wenig problematisch war die Tatsache, dass sich die Methode von Floros

lediglich auf geschriebene Sprache beschränkt und nicht auf die multimediale Komponente eingeht (vgl. Floros 2002: 126). Demnach wurde die Schrittfolge für die Analyse dieser Arbeit dahingehend modifiziert, dass sie sich für die Untertitelung eignete. An manchen Stellen wurde sie in verkürzter Form angewandt, da eine umfangreiche Analyse im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war. Durch die Anwendung der methodischen Schrittfolge konnten zunächst verschiedene Lebensbereiche im Film evoziert werden. Anhand einer dieser Lebensbereiche, dem Lebensbereich 'Deutsche Demokratische Republik', wurde daraufhin ein Kultursystem für die Ausgangskultur erstellt, welches sich für die Erfassung der für diesen Lebensbereich charakteristischen Merkmale bewährte. Das Kultursystem bezog sich dabei auf den Film in seiner Ganzheit. An dieses Kultursystem wurde daraufhin der Film angelegt und an den entsprechenden Stellen des Films konkretisiert. Die Konkretisierung bezog sich dabei auf ausgewählte Stellen des ersten Kapitels. Es wurden implizite wie auch explizite Elemente berücksichtigt. In einem weiteren Schritt wurde das Kultursystem mit der gleichen Gliederung (Holon/Holeme/Subholeme) für die Zielkultur erstellt. Hierbei kam es an mehreren Stellen zu Lücken, da das Kultursystem 'Deutsche Demokratische Republik' mit seinen Differenzierungen eine Subkultur in der Geschichte Deutschlands porträtiert und in der Zielkultur nicht existiert. Die Lücken, welche gleichzeitig die Nicht-Identitäten darstellen, brachten die kulturbedingten Übersetzungsprobleme. In den letzten beiden Schritten der Methodologie wurde schließlich anhand der Untertitel untersucht wie der Übersetzer mit diesen speziellen Problemen umging, welche Verfahren er möglicherweise heranzog und wie er dies mit den technischen Beschränkungen der Untertitelung in Einklang bringen konnte.

Bei den ersten untersuchten Kulturspezifika handelte es sich um den Vorspann des Films, indem lediglich implizite kulturspezifische Elemente dargestellt wurden. Sie wurden nicht im Dialog versprachlicht, lediglich über den visuellen Kanal übertragen und demnach auch nicht in zielsprachliche Untertitel umgewandelt. 'Unsere Datsche, Sommer'78' war dabei das einzige implizite Element, das in der Originalfassung als deutscher Untertitel erschien und auch in die zielsprachlichen englischen Untertitel übertragen wurde. Der Übersetzer entschied sich in dem Fall dafür, die kulturspezifischen Informationen, die für das Ausgangssprachliche Publikum lediglich über den visuellen Kanal übermittelt wurden, auch für das zielsprachliche Publikum nur

über das Bild zu übertragen. Auf diese Weise hat der zielsprachliche Zuschauer zunächst selbst die Möglichkeit spezifische Elemente der Ausgangskultur zu erkennen und auf sich wirken zu lassen.

Die untersuchten expliziten Elemente, die dann mit dem Beginn der eigentlichen Handlung des Films im Dialog versprachlicht wurden, wurden alle in zielsprachliche Untertitel umgewandelt. Die untersuchten Problemfälle konnten vom Übersetzer ohne Ausnahme gelöst werden. Die kulturspezifischen Elemente konnten dabei mit den Strategien der Übernahme, der Umschreibung, der Lehnübersetzung und der Adaptation erklärt werden. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich der Zwang zur Komprimierung sehr wenig auf die Übersetzung der ausgewählten kulturellen Merkmale ausgewirkt hat. Manche kulturellen Elemente wurden in der Untertitelung in verkürzter Form wiedergegeben, was allerdings nicht unbedingt auf die technischen Beschränkungen der Untertitelung zurückzuführen ist.

Schließlich sei noch betont, dass die Analyse am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!' zur Übertragung kulturspezifischer Elemente lediglich ein Anwendungsbeispiel darstellt, dessen Untersuchungen und Ergebnisse nicht als allgemeingültig zu betrachten sind.

## 5 Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit wurde die Problematik der Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung behandelt. An dieser Stelle sollen nun die Ergebnisse der Arbeit zusammengetragen werden.

In der Problemstellung wurden zunächst die Schwierigkeiten aufgezeigt, die sich aus der Verbindung des Mediums Film mit polysemiotischer Gestalt, den Beschränkungen der Untertitelung und der Übertragung kulturspezifischer Elemente ergeben. Als nächstes folgte ein Überblick des Forschungsstandes. Hierbei wurde im Speziellen auf die wissenschaftlichen Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in Texten (mikro- und makrostrukturelle Ebene), auf wissenschaftliche Ansätze in der Untertitelung und auf filmspezifische Ansätze zur Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung eingegangen. Bezogen auf einfache schriftliche Texte kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die Ansätze entweder nur am einzelnen Wort ansetzen und dabei die ganzheitliche Betrachtungsweise des Textes vernachlässigen, oder dass die ganzheitliche Betrachtungsweise keine zu handhabende Methode zur Übertragung der kulturellen Elemente liefert. Die filmspezifischen Ansätze in der Untertitelung liefern zwar hilfreiche Ansätze zur Erfassung von Kultur, liefern jedoch auch keine Methode. In der theoretischen Grundlage dieser Arbeit wurde aufgrund dessen der Ansatz Floros' zugrundegelegt. Er besteht aus einer neunstufigen Schrittfolge, die für die Untertitelung herangezogen werden konnte. Da dieser Ansatz jedoch in keinerlei Hinsicht das Medium Film berücksichtigt, wurde er modifiziert und an die Untertitelung angepasst. Ziel der darauf folgenden Analyse war demnach die Anwendung der modifizierten Methodologie Floros auf die Übertragung kulturspezifischer Elemente in der Untertitelung. Zudem wurde auf den wissenschaftlichen Ansatz Kollers zur Schließung lexikalischer Lücken zurückgegriffen. Durchgeführt wurde die Analyse am Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!'. Eine besondere Berücksichtigung galt dabei dem Medium Film, bei dem die Informationsvermittlung über mehrere Kanäle abläuft, und den Beschränkungen der Untertitelung. Die modifizierte Methodologie hat sich bei der Anwendung auf die

Untertitelung bewährt. Wünschenswert wäre allerdings eine Methodologie, die die Komponente Film mit all seinen Facetten berücksichtigt.

## Literaturverzeichnis

- Brock Haus** (2006a): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 6 COMF-DIET. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- Brock Haus** (2006b): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 13 HURS-JEM. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- Brock Haus** (2006c): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 15 KIND-KRUS. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- Brock Haus** (2006d): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 16 KRUT-LINK. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- Brock Haus** (2006e): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 23 RENT-SANTH. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- Brock Haus** (2006f): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 25 SELE-SPOS. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- Brock Haus** (2006g): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Band 27 TALB-TRY. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.
- 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.** (1990): "Translation and the Mass Media". In: Bassnett, S./Lefeuere, A.: *Translation, History and Culture*. Pinter.
- Delabastita, D.** (1994): "Translation and mass-communication: film- and T.V.-translation as evidence of cultural dynamics". In: *Perspectives – Studies in Translatology*.
- Díaz Cintas, J.** (2005): *Back to the Future in Subtitling*. Beitrag im Rahmen der EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.

- Fillmore, Ch.J.** (1977): "The Case for Case Reopened." Zuerst erschienen in: Cole, P./Saddock, J.M. (eds.) (1977): *Syntax, Semantics, Grammatical Relations*. Vol. 8. New York, London: Academic Press. 59-81.
- Floros, G.** (2002): *Kulturelle Konstellationen. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. Band 3/2002. Narr. Tübingen.
- Gambier, Y.** (1993): "Audio-visual communication: typological detour". In: Dollerup, C./Lindgaard, A. (Hrsg.) (1993). *Teaching Translation and Interpreting 2*.
- Gambier, Y. & Gottlieb, H.** (2003): "Screen Translation". St. Jerome: The Translator Vol. 9, 2: Special Issue.
- Gerzymisch-Arbogast, H.** (2003b): „Untertitel als Sprachliche Herausforderung“. Wissenschaftliche Beiträge aus Forschung, Lehre und Praxis zur Rehabilitation von Menschen mit Behinderungen. In: Schlenker-Schulte, C. (Hrsg.) (2004). *Barrierefreie Information und Kommunikation, Hören – Sehen – Verstehen in Arbeit und Alltag*. Villingen-Schwenningen.
- Gottlieb, H.** (1992): "Subtitling – a New University Discipline." In: Dollerup, C. & Loddegaard, A. (1992): *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. John Benjamins Publishing & Co. Amsterdam/Philadelphia, 161-170.
- Gottlieb, H.** (1993): "Subtitling: People Translating People". In: Dollerup, C./Lindgaard, A. (Hrsg.) (2003). *Teaching Translation and Interpreting 2*.
- Gottlieb, H.** (1994): "Subtitling: Diagonal Translation". In: *Perspectives – Studies in Translatology 1994:1*. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Gottlieb, H.** (1998): "Subtitling." In: Baker, M. (ed.): *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge. 244-248.
- Gottlieb, H.** (2005): "Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics." EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2005 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings.
- Hönig, H.G./Kußmaul, P.** (2003): *Strategie der Übersetzung*. 6., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Ivarsson, J./Carroll, M.** (1998): *Subtitling*. Simrishamm.
- Jakobson, R.** (1966): "On Linguistic Aspects of Translation". In: Brower, Reuben, A. (Hrsg.): *On Translation*. Oxford University Press. 232-239.
- Kade, O.** (1964): "Ist alles übersetzbar?" In: *Fremdsprachen*. 2. 84-100.
- Knauer, G.** (1998): *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart Klett-Verlag.
- Koller, W.** (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meyer (UTB 819).
- Koller, W.** (2004): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 7., aktualisierte Auflage. Wiebelsheim: Quelle & Meyer Verlag GmbH & Co. Zuerst erschienen 1979.
- Mudersbach, K.** (1991): „Erschließung historischer Texte mit Hilfe linguistischer Methoden“. In: Best, H. & Thome, H. (Hrsg.) (1991): *Neue Methoden der Analyse historischer Daten*. St. Katharinen: Scripta Mercaturae. (= Historisch-sozialwissenschaftliche Forschungen. 23). 318-362.
- Mudersbach, K.** (1997): „Wie vermeidet man Denkfehler beim Formulieren von wissenschaftlichen Theorien?“ In: Jakobs, E.M. & Knorr, D. (Hrsg.) (1997): *Textproduktion in elektronischen Umgebungen*. Frankfurt a.M. (u.a.): Lang. (= Textproduktion und Medium. 1). 201-221.
- Mudersbach, K.** (1999): „Wissenschaftstheorie der Wissenschaftssprache, oder: Wie beeinflusst die Sprache die Wissenschaft?“ In: Wiegand, H.E. (Hrsg.) (1999): *Sprache und Sprachen in den Wissenschaften. Geschichte und Gegenwart*. Berlin – New York: de Gruyter. 154-220.
- Mudersbach, K.** (2002): „Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur. (Modell und Methode)“. In: Thome, G. & Giehl, C. & Gerzymisch-Arbogast, H. (Hrsg.) (2002): *Kultur und Übersetzung: Methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübingen: Narr. (= Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 2/2001). 169-225.

- Pedersen, J.** (2005): *How is Culture Rendered in Subtitles?* Beitrag im Rahmen der EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.
- Reiß, K.** (1969): „Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie. In: Wilss, W. (Hrsg.) (1981). *Wege der Forschung*.
- Reiß, K.** (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Reiß, K./Vermeer, H.J.** (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer. (= Linguistische Arbeiten. 147).
- Reiß, K./Vermeer, H.J.** (1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. 2. Auflage. Tübingen: Niemeyer.
- Smith, S.** (1998): „The language of subtitling“. In: Gambier, Y. (ed.): *Translation for the media*.
- Snell-Hornby, M./Vannerem, M.** (1986): „Die Szene hinter dem Text: ‚Scenes and Frames Semantics‘ in der Übersetzung“. In: Snell-Hornby, M. (Hrsg.) (1986). *Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. (=UTB. 1415). 184-205.
- Toury, G.** (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute.
- Witte, H./Vermeer, H.J.** (1990): *Mögen Sie Zitrosen? Scenes & Frames & Channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos. (= TEXTconTEXT, Beiheft 3).

### **Bearbeitetes Filmmaterial**

- Becker, W.** (2003): *'Good Bye, Lenin!'* Bavaria Film International presents an X Filme Creative Pool production in co-production with WDR/arte.

### **Literatur zur Erstellung des Kultursystems (Kapitel 4)**

- Brock Haus** (2006a): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 6 COMF-DIET. F.A.BROCKHAUS Leipzig Mannheim.

### **Internetquellen**

[www.good-bye-lenin.de/story.php](http://www.good-bye-lenin.de/story.php)

## Anhang A

Sprecher	Deutscher Originaldialog (Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!': 1. Kapitel)	Englische Untertitel (Beispielfilm 'Good Bye, Lenin!': 1. Kapitel)
Untertitel	Unsere Datsche, Sommer '78	Our weekend cabin, SUMMER 1978
Vater	Guck mal her. Hier in die Kamera.	Look over here, into the camera.
Vater	Finger weg!	Hands off!
Vater	Alex, halt Dich fest!	Alex, hold on tight!
Alex	Papa, hilf mir!	Papa, help!
Nach- richten- sprecher	Langsam, behutsam, geradezu sanft wird der riesige Koloss auf den Startplatz gestellt. Hier nun, auf dem Startplatz erweist sich das Resultat der großen Gemeinschaftsarbeit. Wenn man ein Beispiel will um das bekannte Wort zu verdeutlichen "Jeder liefert jedem Qualität", hier ist es in Vollendung zu sehen.	Slowly and carefully the giant colossus is placed on the launching pad. The product of a great joint endeavor will be put to the test here. The principle, "Quality supplied by all to all"... can be seen perfectly here.
Alex	Da ist er.	That's him!
Sigmund Jähn im Fernsehen	Ich melde: ich bin zum Flug mit dem Raumschiff SOJUS 31 als Mitglied der internationalen Besatzung bereit.	I am ready to embark on the flight of the spaceship, SOJUS 31, as a member of the international crew.
Alex als Erzähler	Am 26. August 1978 waren wir auf Weltniveau. Sigmund Jähn, Bürger der Deutschen Demokratischen Republik, flog als erster Deutscher ins All. Mit unserer Familie aber ging es an diesem Tag so richtig den Bach runter.	On August 26, 1978, we were world-class. East German citizen, Sigmund Jähn, was the first German in space. On that day, things in our family started going seriously downhill.
Polizist 1	Das ist der dritte Aufenthalt Ihres Mannes im kapitalistischen Ausland.	This is your husband's third trip to a capitalist country.
Mutter	Er vertritt seinen Chef, Professor Klinger.	He's standing in for his boss Professor Klinger.
Polizist 2	Sind Ihnen Westkontakte ihres Mannes bekannt?	Does your husband have contacts in the West?

Mutter	Nein.	No.
Polizist 1	Frau Kerner, wie würden Sie denn den Zustand Ihrer Ehe beschreiben?	Mrs. Kerner, how would you describe the state of your marriage?
Polizist 2	Hat Ihr Mann mit Ihnen über eine Republikflucht gesprochen...	Did your husband discuss fleeing the country?
Polizist 1	Frau Kerner?	
Polizist 1	Hat er das mit Ihnen abgesprochen?	Did he discuss it with you?
Sigmund Jähn im Fernsehen	Gestatten Sie mir, dem Zentralkomitee der kommunistischen Partei der Sowjetunion... meinen aufrichtigen Dank auszurichten.	Please allow me to express my sincerest gratitude to... the Central Committee of the Communist Party...
Mutter	Haut ab! Lasst mich in Ruhe!	Get out! Leave me alone!
Alex als Erzähler	Während Sigmund Jähn in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der DDR vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer Klassenfeindin das Hirn wegvögeln. Er kam nie mehr zurück.  Meine Mutter wurde so traurig, dass sie aufhörte zu reden. Sie sprach einfach nicht mehr. Nicht mit uns, nicht mit anderen.	While Sigmund Jähn was intrepidly representing our country in space, my father was getting his brains fucked out by his new “enemy of the state” girlfriend. He never came back.  My mother was so depressed that she stopped talking. She just didn’t speak. Not to us, nor to anyone.
Alex	Bitte Mama, komm zurück! Es ist so langweilig bei Frau Schäfer. Mama, ich hab Dich lieb!	Please Mama, come back. It’s so boring at Mrs. Schäfer’s. Mama... I love you!
Sigmund Jähn im Fernsehen	Der Sandmann hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst. Aber die größte Überraschung ist für uns war die, dass er sich mit Mascha sehr gut bekannt gemacht hat. Wir haben sogar an Bord eine kosmische Hochzeit gefeiert. In wenigen Minuten fliegt der Sandmann gemeinsam mit Mascha zurück zur Erde. Ich hoffe, liebe Kinder, dass sie das recht gut gesehen haben.	The Sandman has adapted very well to conditions in space. But the biggest surprise for us was that he has become good friends with Mascha. We’ve even had a cosmic wedding. In just a few minutes, the Sandman and Mascha return to earth. Dear children, I hope that you all have an opportunity to see this at home.

Alex als Erzähler	Nach acht Wochen kam Mutter wieder nach Hause. Sie war wie verwandelt und das Leben hatte sie zurück.	After eight weeks, Mother came home. She was back to normal.
Kinder	Überraschung!	Surprise!
Mutter	Meine Süßen! Mein Alex, mein kleiner Kosmonaut.	My darlings! My Alex, my little cosmonaut.
Aufschrift auf Kleidersack	Solidarität mit Mocambique	SOLIDARITY WITH MOZAMBIQUE
Untertitel	Pionierpark, Frühling '79	SPRING 1979
Alex als Erzähler	Wir sprachen nie mehr von Vater. Meine Mutter hat sich von dieser Zeit an mit unserem sozialistischen Vaterland verheiratet.	We never mentioned Father again. From the on, our mother was married to our socialist fatherland.
Gruppe von Kindern	Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer... ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde...	Our country is not just cities and villages. ... the grass on the meadow, the crops in the field, and the birds in the sky and the animals...
Alex als Erzähler	Da diese Beziehung naturgemäß keine sexuelle war, blieb viel Elan und Tatkraft für uns Kinder und den sozialistischen Alltag übrig. Meine Mutter wurde Förderin des gesellschaftlichen Fortschritts, eine leidenschaftliche Aktivistin für die einfachen Bedürfnisse der Bevölkerung und gegen die kleinen Ungerechtigkeiten des Lebens.	Since the relationship was not sexual, she had a lot of energy for us kids and for the realities of life under socialism. My mother became an activist for social progress, a passionate crusader for the concerns of common people, and against those tiny injustices of life.
Mutter	Eingabe: betrifft schreiend bunte Umstandskleidung. Punkt.	re: Garishly-Colored... maternity wear.
Nachrichtensprecher	Und nun unser Bericht von der feierlichen Auszeichnung im Amtssitz des Staatsrats.	Now for our report on the award ceremony...
Alex	Jetzt kommts.	It's coming up now.

Nachrichtensprecherin	Arbeiter und Angestellte, Wissenschaftler und Genossenschaftsbauern, Künstler und Veteranen der Arbeit sind heute nach Berlin gekommen um hier im Staatsrat die höchsten Auszeichnungen unseres Landes entgegenzunehmen.	Factory and office workers, scientists and collective farm workers, artists and retirees arrived in Berlin today to receive our country's highest awards.
Alex	Da bist du Mama!	That's you, Mama!
Sprecher bei Verleihung	... in Gold und Würdigung außerordentlicher Verdienste beim Aufbau und bei der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaftsordnung...	... gold award, in recognition of extraordinary contributions to our socialist society.
Nachrichtensprecherin	Traditionell am Vorabend des Nationalfeiertages, zeichnen das ZK der SED verdienstvolle Persönlichkeiten aus.	On the eve of the national holiday, the Party's Central Committee traditionally honors exceptional citizens.

# Anhang B

## Kultursystem: Deutsche Demokratische Republik (DDR)

- 1 Geschichte
  - 1.1 DDR als sozialistischer deutscher Staat (1949-1989)
  - 1.2 Politische Wende und Beitritt zur Bundesrepublik (1989/90)
- 2 Politik
  - 2.1 Politisches System
    - 2.1.1 Verfassung der DDR
      - 2.1.1.1 Sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern
      - 2.1.1.2 Demokratischer Zentralismus
      - 2.1.1.3 Marxismus-Leninismus
  - 2.2 Legislative
    - 2.2.1 Parteien
      - 2.2.1.1 SED
      - 2.2.1.2 CDU
      - 2.2.1.3 LDPD
      - 2.2.1.4 DBD
      - 2.2.1.5 NDPD
    - 2.2.2 Politiker und Leitfiguren: Lenin
    - 2.2.3 Massenorganisationen
  - 2.3 Judikative
  - 2.4 Exekutive
  - 2.5 Politische Opposition und Staatsfeinde
    - 2.5.1 Republikflucht
    - 2.5.2 Klassenfeind
  - 2.6 Streitkräfte und Repressionsapparat
    - 2.6.1 Nationale Volksarmee
    - 2.6.2 Gruppe der Sowjetischen Streitkräfte in Deutschland
    - 2.6.3 Kampfgruppen
    - 2.6.4 Deutsche Volkspolizei
    - 2.6.5 Staatssicherheitsdienst
  - 2.7 Mitgliedschaft in internationalen Organisationen
- 3 Wirtschaft
  - 3.1 Planwirtschaft
    - 3.1.1 Fünfjahrpläne
    - 3.1.2 Staatliche Betriebe und Großbetriebe (Kombinate)
  - 3.2 Konsumgüter
    - 3.2.1 Verbrauchsgüter: Spreewald Gurken
    - 3.2.2 Gebrauchsgüter: Trabant
  - 3.3 Güter und Dienstleistungen
  - 3.4 Wohnsituation
    - 3.4.1 Plattenbauwohnungen
    - 3.4.2 Datschen
  - 3.5 Preise und Löhne
  - 3.6 Währung
- 4 Gesellschaftliches Leben
  - 4.1 Schulsystem
    - 4.1.1 Polytechnische Oberschule (POS)
    - 4.1.2 Erweiterte Oberschule (EOS)
  - 4.2 Frauen und Familie
  - 4.3 Religionen
  - 4.4 Feiertage
- 5 Kunst, Kultur und Wissenschaft
  - 5.1 Bekannte Wissenschaftler: Sigmund Jähn
  - 5.2 Fernsehen: Sandmann
- 6 Flagge und Wappen
- 7 Geografie
- 8 Sprache
- 9 Lieder
  - 9.1 Nationalhymne
  - 9.2 Volkslieder: 'Unsre Heimat'

- 1. Unsere **Datsche** Sommer '78 (0:30)
- 2. **Trabant** (1:02)
- 3. **DDR** (1:59)
- 4. **Lenin** (2:03)
- 5. **Sigmund Jähn** (2:03)

- 6. **Sigmund Jähn**, Bürger der **Deutschen Demokratischen Republik**, flog als erster Deutscher ins All. (2:53)
- 7. Hat Ihr Mann mit Ihnen über eine **Republikflucht** gesprochen, Frau Kerner? (3:18)
- 8. Während Sigmund Jähn in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der **DDR** vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer **Klassenfeindin** das Him wegvögeln. (3:44)
- 9. Der **Sandmann** hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst. (4:28)
- 10. **Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer... ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde** (5:47)
- 11. Traditionell am Vorabend des Nationalfeiertages zeichnen das **ZK der SED** verdienstvolle Persönlichkeiten aus. (7:02)

Kapitel 1 (Vorspann):  
enthält nur implizite Elemente

Kapitel 1: Beispielfilm  
'Good Bye, Lenin!'

- 1) The verbal audio channel: dialog, background voices; sometimes lyrics
- 2) The non-verbal audio channel: music and sound effects
- 3) The verbal visual channel: captions and written signs in the image
- 4) The non-verbal visual channel: picture composition and flow (Gottlieb 1993: 265)

## Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die beiliegende Diplomarbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Diese Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen. Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Saarbrücken, den \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_