

Patricia Linden

An Wort verloren. Die Untertitelung literarischer und textbetonter Filme

Mit Beispielen von niederländischen Untertiteln deutschsprachiger Filme

Lost for Words. The Subtitling of Literary Adaptions and Text-Oriented Films – Abstract

This article examines what happens to a text when it is translated for subtitling and, moreover, which translation strategies are used. What happens to poetic language, in which form and multiple meanings are central; how is it adapted to the “constraints of the medium”, and to what extent can these constraints impose alterations of the source text? In the case of literary adaptation and text-oriented films, a translation that focuses too much on the target language for the sake of readability, inconspicuousness and direct comprehensibility tends to overshoot the mark by far. The language becomes standardized and some important sociolinguistic and pragmatic markers that award the source text its natural or even alienating effect are considered redundant and are deleted. As a result, the semiotic frame of text-oriented films is often considerably altered by too scrawny subtitles.

1 Strategien und Enttäuschungen

Literaturverfilmungen¹ sind oft eine Enttäuschung für das mit der literarischen Vorlage vertraute Publikum. Der Text wurde geändert, zerschnitten und die individuellen Interpretationen des Publikums stoßen auf die des Regisseurs oder Drehbuchautors, wodurch der Film – zumindest in den Augen des lesenden Publikums – zum Scheitern verurteilt ist. Eigentlich gibt es keine Regeln für die Verfilmung von literarischen Texten, was zu unzähligen Annäherungen an das Phänomen der Literaturverfilmung geführt hat. Translation und Untertitelung von Literaturverfilmungen sollten im Kontext dieser Annäherungen betrachtet werden, wurden aber im kombinierten Kontext von Sprach- und Literaturwissenschaft kaum erforscht. Was passiert eigentlich, wenn die Dialoge übersetzt und mit Untertiteln versehen werden? Wenn literarische Werke für den Film bearbeitet werden, ist der Ausgangstext meist ein Text, in dem Vielschichtigkeit und Form eine wesentliche Bedeutung zukommt. Oft gibt es einen Erzähler, der Teile des Ausgangstextes eher wörtlich zitiert/spricht.

Welche (literarischen) Translationsstrategien sind für den Untertitler angebracht? Gibt es eine Tendenz – von den unvermeidlichen Kürzungen und Weglassungen auf-

¹ Der Begriff “Literaturverfilmung” ist umstritten, weil z.B. Unterhaltungsliteratur im deutschen Sprachraum nicht dazu gerechnet werde und der Begriff überhaupt “diffus” sei, und außerdem dem Film an sich zu wenig Respekt entgegenbringe. Siehe u.a. Gollub (1980: 18).

erlegt – den Text direkter zu interpretieren und neu zu formulieren? Anders gesagt, wird der Text eher erklärt, als dass er für sich sprechen kann? Welche translatorischen Strategien gibt es oder welche fehlen gar für 'literarisches' Untertiteln? Kann man überhaupt von globalen Strategien reden, oder muss jeder Filmtext an sich betrachtet werden? Oder ist es sogar der Grad der Prominenz des Textes im Film, der die Translationsstrategie bestimmt?

Sehr wichtig bei der Untertitelung von Filmen ist die genaue Analyse der Verhältnisse von Ausgangs- und Zielkultur. Beim Sprachenpaar Deutsch-Niederländisch geht man eher von einer großen Verwandtschaft aus und unterstellt dem niederländischsprachigen Publikum meist ein großes kulturelles Vorwissen. Hierzu sollte bemerkt werden, dass gerade die starke Verwandtschaft der beiden Sprachen bei Übersetzungen leicht zu Verwechslungen und Missgeschicken führt. Auch was die Weglassungen "redundanter" Dialogteile betrifft, birgt die Verwandtschaft eines Sprachenpaars oft eher Risiken, als dass sie zu einfacheren Entscheidungen beim Übersetzen führt. Ich möchte hier zwei Beispiele aus *Berlin Alexanderplatz* und *Der Himmel über Berlin*, zwei Filme, die unten weiter besprochen werden, vorwegnehmen:

Franz Biberkopf liest in der Zeitung:

Originaltext	Untertitel
Wachanstalt. Waschanstalt, Wäschereiverleih Appoll. Wäscherei Adler übernimmt sämtliche Hand- und Leibwäsche, Spezialitäten: feine Herren- und Damenwäsche	Bewakingsinstituut Wasserij, Linnenverhuur Appoll. Adler Wasserij: hand- en lijfwassingen Specialiteit: Heren- en dameswassingen

Das Spiel mit "Wachanstalt" und "Waschanstalt" geht in der Übersetzung verloren. Außerdem sorgt die fehlerhafte Übersetzung von "Wäsche" eher für vollkommenes Unverständnis beim Zuschauer.

Der poetische Gehalt des Textes im Film *Der Himmel über Berlin* scheint durch die vermeintlichen Vorteile der Sprachverwandtschaft eher gefährdet zu sein:

Originaltext	Untertitel
Mit dem Zufall muss es nun aufhören! Neumond der Entscheidung!	Ik moet een einde maken aan het toeval. De nieuwe maand des oordeels.

Die fehlerhafte Übersetzung von "Neumond" durch "maand" beruht sehr wahrscheinlich auf der Ähnlichkeit der Worte in beiden Sprachen. Der im Niederländischen archaisch anmutende Genitiv soll wohl den poetischen Charakter der Aussage überbringen und eventuelle vorige Stilverluste kompensieren; er hat aber im Niederländischen eine völlig andere Wirkung.

2 Kommunikative Funktion der Untertitel

Wir sollten uns vielleicht nichts vormachen: Einerseits gibt es den Gedanken der Überlegenheit des Originaltextes, das heißt die traditionelle Idee, dass Literatur, das *Buch*, das *Original*, sowieso dem Film überlegen ist und dass Literaturverfilmungen eigentlich immer zum Scheitern verurteilt sind, indem sie höchstens einen 'Abklatsch' des Textes bringen können. Andererseits gibt es die Falle des Diktums der "Funktionalität" der Translation für Untertitel in dem Sinne, dass die Übersetzung nur der Verständlichkeit der Dialoge dienen soll, die dem Bild ohne weiteres untergeordnet werden sollten. Der Text, der in einen Film eingeht und zum Film wird, hat eine Transformation durchgemacht und wenn dieser übersetzt wird, wird er eine weitere Transformation erleben. Ein sinnvoller Begriff in diesem Zusammenhang ist die Kategorie der "Transmedialität", die davon ausgeht, dass jegliche Theorie der Literaturverfilmung und ihrer Untertitelung von einem Narrationsmodell ausgehen sollte, und nicht von einem Kommunikationsmodell (Nam 1998).

Ich möchte hier übrigens keineswegs die längst überholte Diskussion der so genannten 'Werktreue' bei Literaturverfilmungen aufgreifen. Nur um auf die erwähnte Enttäuschung des Publikums zurückzukommen, ist es wichtig, die doppelte Erwartung der Treue sowohl bei der Verfilmung des literarischen Stoffs als auch bei der Übersetzung der Dialoge zu berücksichtigen. Erwartungen unterliegen einer doppelten Transformation des Textes: von schriftlich in mündlich, vom Text zum Bild/Dialog und von mündlich in schriftlich mit Kürzungen bei der Untertitelung. Verfilmungen sind immer Lesarten eines Textes und diese sind selbstverständlich nicht universell, sondern persönlich. Eine genaue Untersuchung, wie der Text des Buches in den Film eingegangen ist, um dann zum Vergleich von Filmtext und Übersetzung in den Untertiteln überzugehen, würde hier zu weit führen. Nichtsdestoweniger sollte die erste Transformation des Textes bei der Untertitelung nicht gänzlich unberücksichtigt bleiben.

Generell unterliegt die Untertitelung den Prämissen der funktionalen Übersetzung. Das heißt, dass am Anfang des Translationsprozesses das intendierte Ziel und die Funktion des Textes stehen und nicht der Ausgangstext. Letzterer ist ja auch so eng mit dem Bild verbunden, dass dieser nicht als selbständige Entität betrachtet werden kann. Andererseits geht der multimediale Translationsauftrag immer mit einer Forderung nach Kürzung und Komprimierung des Ausgangstextes einher. Kann dies für die Untertitelung literarischer Verfilmungen beziehungsweise für stark textorientierte Filme durchgehalten werden? Ist der Text – nach seiner Transformation zum Film – immer noch ein literarischer Text, ist er immer noch 'formbetont', wie es in den Kategorien von Katharina Reiß (1971/1983: 39) heißt?² Kann er überhaupt noch "entthront" werden (Vermeer 1986/1994: 42)? Wir können unmöglich über die mögliche Qualität von Untertiteln sprechen, wenn der so genannte 'erste Verlust' des literarischen Textes oder Inhalts außer Betracht gelassen wird. Die funktionale Translationstheorie nimmt die Funktion des Translats als Basiskriterium, einen übersetzten Text zu bewerten. So könnte man überlegen, ob in der Untertitelung zum

² Hierzu muss bemerkt werden, dass der "formbetonte" Text sich bei Reiß (1971/1983: 39) wesentlich vom "audio-medialen" unterscheidet.

Beispiel die Forderung nach formal-ästhetischer Äquivalenz (Koller 1979/1992: 216) gänzlich der Forderung nach pragmatischer Äquivalenz weichen soll. Auch die Kategorie der konnotativen Äquivalenz wirft im Falle der Untertitelung von Literaturverfilmungen Probleme auf, die jedoch durch den polysemiotischen Charakter des Films leichter gelöst werden können. Laut Neves ist auch die Äquivalenz der Wirkung für Untertitel ein sinnloses Konzept, da Untertitel die Zuschauer nur daran hinderten, alle Information aus den Bildern zu erfassen (Neves 2004: 121). Letzterer klingt zwar wie ein eher extremer Standpunkt, ist aber als Meinung reichlich vertreten.

Die bewusste Beachtung des Medienwechsels einerseits und des Wechsels von einem monosemiotischen in ein polysemiotisches oder multimediales System andererseits ist selbstverständlich auch für die Übersetzung unerlässlich. Die intersemiotische Redundanz, das heißt die positive Rückmeldung von Bild und Tonspur, sorgt dafür, dass der Zuschauer mehr vom Inhalt des Films aufnehmen kann, als die sprachwissenschaftliche Analyse der Untertitel vielleicht vermuten lässt. Das heißt auch, dass Lücken und Leerstellen im Text in einem polysemiotischen Kontext intersemiotisch geschlossen werden können (Gottlieb 2001: 15). So können durch den Transfer der gesprochenen Sprache in die Schriftsprache manche Elemente, die charakteristisch für gesprochene Sprache sind, aufgrund intersemiotischer Redundanzen ohne großen Sinnverlust weggelassen werden. Wie kann man aber in einem literarischen Text die Redundanz bestimmen? Auch wenn dieser verfilmt ist, geht es nicht lediglich um Information, sondern auch um Form und es verlangt schon eine besondere Fähigkeit, die Redundanz anhand des Bildes zu bestimmen.

Der Zuschauer ist auf nonverbale Elemente des Films angewiesen, um den Dialog richtig interpretieren und verstehen zu können. Nonverbale Zeichen können die Bedeutung des gesprochenen Textes modifizieren, indem sie das Gesagte verstärken, abschwächen oder sogar eine gegenteilige Bedeutung vermitteln. Ein schönes Beispiel ist hier der Film "Good Bye, Lenin!", der strikt genommen keine Literaturverfilmung, aber sicherlich wohl ein textreicher Film ist, in dem gerade die gegenteilige Bedeutung des vom Erzähler gesprochenen Textes den Bildern gegenüber die Ironie und den Witz ausmachen. Die Gegenüberstellung des typischen DDR-Jargons mit Bildern, die eine ganz andere Realität zeigen, sorgt für den subtilen Humor des Filmes.

Die Idee, dass die funktionale Translationstheorie für jeden Texttyp aufgeht, hat zu verschiedenen Sichtweisen in der Translatologie und der Literaturwissenschaft geführt.

Ziel dieses Beitrags ist zu analysieren, inwiefern ein Bedeutungsverlust bei der funktionalen Übersetzung von literarischen Texten erfolgt und welche "Änderungen", beziehungsweise Kürzungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht vertretbar sind.

Die funktionale Translationstheorie geht von der kommunikativen Funktion des Ausgangs- und Zieltextes aus, wobei die Translationshandlung sich aus der kommunikativen Situation für die das Translat bestimmt ist, definiert. Im Falle von interlingualen Untertiteln ist diese kommunikative Situation von vornherein festgelegt, und zwar ohne Rücksicht auf Unterschiede in der Textsorte. Der kommunikative Aspekt und die technischen Einschränkungen stehen an erster Stelle. Literarische Merkmale, wie zum Beispiel Verfremdung, Form und Intertextualität scheinen dem Diktum der direkten Kommunikation, wie es in den Regeln der Untertitelung erscheint, entgegenzuwirken.

Untertiteln wird eine weitgehend erklärende, kommunikative Funktion zugesprochen, die immer vom Text als Dialog ausgeht, von einer Textgattung mit klaren Regeln also. Gerade diese Vorgehensweise sorgt bei der Untertitelung von literarischen, textorientierten Verfilmungen für zahlreiche Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten. Man könnte sagen, dass Untertitel bei der Literaturverfilmung eine weitere Adaption/Transformation des Textes darstellen und dabei den Zugang zum literarischen Gehalt oft leider erschweren, statt ihn zu vereinfachen oder auch nur zu öffnen.

Interlinguale Untertitelung unterscheidet sich von der Übersetzung in verschiedenen Aspekten: Zusätzliche visuelle und auditive Komponenten und ein Soundtrack begleiten den Text; ein Übergang von gesprochener in geschriebene Sprache muss hergestellt werden und schließlich gibt es die obligatorischen Kürzungen des Dialogs zugunsten der Lesbarkeit. In Anbetracht dieser Unterschiede wird öfters in Frage gestellt, ob Untertitelung oder 'Screen Translation' überhaupt als eine Form der Übersetzung betrachtet werden sollte. Der Text kann nicht als unabhängig vom Medium gesehen werden, obschon auch hier gerade bei Literaturverfilmungen graduelle Unterschiede zu verzeichnen sind. In den nachstehenden Beispielen werden wir sehen, wie der Text eine mehr oder weniger autonome Rolle im Film spielen kann.

Katharina Reiß prägte als erste den Begriff "*audio-medial*". Ihr Forschungsgegenstand waren Texte, die gesungen oder gesprochen werden (Reiß 1971/1983: 34). Erst im Jahre 1984 ersetzte sie diesen Begriff durch "*multi-medial*" und schloss in ihre Definition auch die Comicsprache mit ihren visuellen Elementen ein (Reiß/Vermeer 1984: 211). Inzwischen hat sich der Überbegriff *audiovisuelle Übersetzung* durchgesetzt (Karamitroglou 1997: 1), wobei auch diese Theorie größtenteils der funktionalen Translationstheorie verhaftet bleibt. In diesem Bereich wird das Wort *Text* nur noch selten benutzt und es wird quasi jede sprachliche Äußerung als *Dialog* bezeichnet. Die Narrativik und Metaphorik werden in Hauptsache Bild und Ton zugeschrieben: "Film relies mainly on image for its narrative capacity and dialogue plays a complementary role [...]" (Mayoral et al. 1988: 360).

Die Funktion der Untertitel für den Zuschauer wird von Lambert und Delabastita folgendermaßen dargelegt: "Le spectateur est censé utiliser le sous-titrage comme un support, le véritable discours ayant lieu ailleurs, c'est à dire sur l'écran" (Lambert/Delabastita 1996: 54). Untertitel erfüllen in erster Linie eine Informationsfunktion, der Zuschauer soll durch sie über das, was gerade im Original passiert informiert werden. Man könnte auch von einer Begleitfunktion sprechen, denn die Untertitel begleiten die visuelle Information. Das Bild im Film ist dabei der Hauptinformationsträger, der Dialog nur die Zusatzinformation.

3 Textreiche Filme

In Filmen, die ohne Erzähler auskommen und den Großteil der Narrativik den Bildern überlassen, ist das Skript ohnehin schon stark textreduziert. In diesem Fall sind es meist nur mundartliche Sprachäußerungen und Registerunterschiede, die in den Untertiteln auf der Strecke bleiben.

Nun gibt es jedoch Filme, in denen der Text an sich (meist wie er direkt aus der literarischen Vorlage kommt) eine sehr große Rolle spielt und auch als solcher sogar im Bild erscheint. Einmal geht dieser Text fast wörtlich in die Dialoge ein wie zum Beispiel in Fassbinders *Berlin Alexanderplatz*, oder er wird von einem Erzähler gesprochen. Text erscheint auch gern in Form von Zwischentiteln (z.B. Fassbinders *Effi Briest*; Akins *Auf der anderen Seite*); in Form von Handschrift (z.B. Wenders/Handke) oder in Form eines Buches, das zu Anfang des Filmes dem Protagonisten überreicht wird, mit der Bitte, es unbedingt zu lesen und der Aufforderung an den Zuschauer, dies auch zu tun.³

Obschon der Text selbstverständlich bei der Lektüre der literarischen Vorlage als solcher begrüßt wird, scheint er im Film als Störfaktor wahrgenommen zu werden, auch bei Literaturverfilmungen. Zumindest bei der Untertitelung wird der Text an sich so stark wie möglich gekürzt und in den Hintergrund geschoben. Er soll eigentlich als Text nicht mehr auffallen. Narrativik gilt zwar als Grundbasis der Theorie der Literaturverfilmung, wird aber bei der Untertitelung aus technischen Gründen kaum noch beachtet. Im Allgemeinen wird der Filmsprache große Bedeutung beigemessen, während die Sprache in den übersetzten Dialogen eher den Gesetzen und Prämissen der funktionalen Translation unterliegt. Bei der Untertitelung sind Verständlichkeit und Lesbarkeit oberstes Gebot, hierüber sind sich die meisten Theoretiker der multimedialen Translation einig. Letzteres geht auch aus den Dokumenten für einen europäischen Standard der Fernsehuntertitelung hervor: "The general practice of the production and layout of TV subtitles should be guided by the aim to provide maximum appreciation and comprehension of the target film as a whole by maximising the legibility and readability of the inserted subtitled text" (d'Ydewalle 1991: 655).

Literaturwissenschaftler begegnen der funktionalen Translation mit Argwohn, gerade weil diese sich selbst "für alle Arten von Übersetzungen" (Vermeer 1990: 31) anbieten möchte. Dabei wird insbesondere die Behandlung der verfremdenden Elemente des Ausgangstextes kritisiert. Die Forderung von Kußmaul (2000: 27), das "heilige Original" solle als höchster Maßstab gelten und der Übersetzer müsse die Bedeutung eines jeden stilistischen, formalen und sprachlichen Elements berücksichtigen, ist selbstverständlich im Falle der Untertitelung schwer zu handhaben. Die semantische Bedeutung eines jeden noch so kleinen Elements kann in die Literaturverfilmung eingehen, dank des Mediumwechsels und der Möglichkeiten von Ton, Bild, Belichtung etc. Anders sieht es aus, wenn diese 'kleinen' Bedeutungselemente im Film als Text erscheinen, sei es geschrieben oder von einem Erzähler gesprochen. Die Übertragung dieser textuellen Elemente stellt für den Untertitler eine besonders große Herausforderung dar.

Im Rahmen der Skopostheorie sollte jede literarische Übersetzung im Bereich der Filmuntertitelung eine funktionale Übersetzung sein, da der Skopos von der Übertragung in ein anderes Medium und dessen Begrenzungen definiert und als kommunikativ, bzw. zielsprachenorientiert bezeichnet wird. Hierbei verlieren alle eventuellen Kriterien für

³ Wie zum Beispiel in Fatih Akins *Auf der anderen Seite* das Buch *Die Tochter des Schmieds* von Selim Özdoğan. Selbstverständlich entfällt hier die Übersetzung.

eine literarische Übersetzung ihre Gültigkeit, bzw. würden sie denen der funktionalen Translatologie untergeordnet. Tatsächlich kann man bei der Untertitelung nicht von einer Funktionskonstanz ausgehen und hat das Translat eindeutig eine andere Funktion als sein Ausgangstext, wobei ich meine, dass diese – kommunikative – Funktion im Falle von Literaturverfilmungen nicht überschätzt werden darf.

Es lohnt sich, einen kurzen Überblick über die Gegner und Befürworter der funktionalen Translation bei der Untertitelung zu geben. Es fällt auf, dass die Befürworter gleichzeitig die Vertreter der zuschauerorientierten Translation sind und Knappheit, Lesbarkeit und Unauffälligkeit als wichtigste Eigenschaften der Untertitelung betrachten. Gerade im Falle des narrativen Kommentars gibt es hier schwere Bedenken: "The difficulty can be even greater in scenes with a narrative commentary, [...]. In such cases, the lengthy subtitles required may clog up the screen and viewers have to choose between reading and watching" (Hajmohammadi 2004). Auch hier erscheint der Text wieder als Störfaktor.

Dirk Delabastita definiert Untertitel als "Metatext", das heißt hier "a text referring to another text" (Delabastita 1989: 204). Untertitel funktionieren in diesem Fall als eine Art von Unterstützung für den 'wirklichen' Diskurs, der auf der Leinwand oder dem Bildschirm stattfindet (Lambert/Delabastita 1996: 54). Untertitel sollen also an erster Stelle eine informative und komplementarische Funktion haben. Meines Erachtens ist diese Definition nur gültig, wenn die gesamte textuelle Information als dem Film untergeordnet betrachtet wird. Die meisten zuschauerorientierten Theorien scheinen diese Wahrnehmung zu unterstreichen: "One can never forget that the main function of media texts is, in the first place, entertainment and subtitles should serve their purpose without imposing too much of an extra effort on the viewer" (Neves 2004: 133). Hier wird der Text, sobald er mit einem Medium in Verbindung gebracht wird, sogar auf seinen "Unterhaltungswert" zurückgestuft. Und dann gibt es schließlich noch das niederschmetternde Argument: "Films are made to be watched, not read. The only thing that should be read, are the pictures, and subtitles can help with that only if they're unimposing" (Neves 2004: 133).

Wo liegt aber die Balance zwischen zu viel Aufmerksamkeit verlangen, informieren und dem Ausgangstext gerecht werden? Bei den oben erwähnten Theorien scheint nicht berücksichtigt zu werden, dass in vielen Filmen sich die Filmsprache mit einer eigenständigen literarischen Sprache abwechselt. Wiederholung ist zum Beispiel in der literarischen Vorlage ein Stilmittel, in Untertiteln gilt sie als redundant. Die meisten literarischen Stilmittel scheinen sich nicht mit den Strategien und Normen der Untertitelung zu vertragen.

In allen Zuschauerorientierten Translationstheorien prämiert die Forderung nach Kürze und Zusammenfassung. Sollten wir daraus schließen, dass der Untertitler von der Beachtung des ästhetischen Aspekts befreit wird? Das möchte vielleicht keiner gesagt haben. Aber wie soll man unscheinbare Untertitel machen für Filme, in denen der Text als solcher sich geradezu dem Zuschauer aufdrängt? Die Gefahr ist hier, dass eine informationsbetonte Vorgehensweise beim Untertiteln unweigerlich zur Deformation des Textes führt. Ohne das "heilige Original" zu sehr verteidigen zu wollen, möchte ich hier doch vor allzu unbedachten Eingriffen warnen. Den Grad der Redundanz des

Textes zu definieren ist eine schwierige Aufgabe und sie kann nur bewältigt werden, indem Bild und Text genauestens miteinander verglichen werden. Redundanz ist im Kontext eines literarischen Textes jedoch völlig anders zu bewerten als im informativen Dialogtext, genauso wie Wiederholungen einen ganz anderen Charakter haben bei literarischen Texten. Folgendes sollte betont werden: Der Untertitler übersetzt nicht nur, sondern entscheidet auch, welche Textelemente weggelassen werden können, welche irrelevant sind und welche wesentlich für das Zielpublikum sind. In einem Versuch, den 'Kern' des Skripts zu übermitteln, vergessen Untertitler oft, dass nicht nur die Dialoge der Haupthandlung die Substanz eines Films ausmachen, auch nicht, wenn sie als Einheit mit dem Bild betrachtet werden. Andere Faktoren, so wie verschiedene Dialekte, Idiolekte, Registerwahl oder Höflichkeitsäußerungen, die vorrangig bei der Übersetzung reduziert werden, können einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Films liefern. Oder wie Miguel Mera über die Untertitelung eines satirischen Films von Buñuel sagt: "the minor subtractions that litter these scenes may not seem significant in terms of the general understanding, but during the course of a whole film they add up to a large number of drastically altered meanings" (Mera 1999: 78). Die allgemeine Verständlichkeit eines Films kann durchaus durch Untertitel erhalten bleiben, während sich auf die Dauer trotzdem die Bedeutungsänderungen durch die Weglassung von als redundant eingeschätzten Textteilen häufen.

Die Gefahr einer Übersetzungsstrategie im Sinne der funktionalen oder auch "Good Practice"-Übersetzung ist, dass die Untertitel textbetonter Verfilmungen quasi sich selbst vernichten: sowohl die Untertitel als auch der Film werden durch mangelnde Äquivalenz zum unverständlichen Brei. Eine dialogische Vorgehensweise verfehlt im Falle von Literaturverfilmungen weitgehend ihr Ziel.

Ich glaube, wir sollten die 'Beschränkungen des Mediums', wie sie immer wieder zur Diskussion über Untertitel angeführt werden, nicht überschätzen. Es ist klar, dass der Text gekürzt werden muss und schnell lesbar sein sollte, aber dies darf keinesfalls dazu führen, dass endlose eingängige, kommunikative Dialoglisten entstehen, wo sie gar nicht hinpassen. Genauso, wie man das Diktat des Mediums nicht überbewerten sollte, möchte ich dafür plädieren, die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers nicht zu unterschätzen. Gerade beim Sprachenpaar Deutsch-Niederländisch wird beim Untertiteln gern stark gekürzt, weil man den Zuschauern eine große Verstehenskompetenz und ein ausführliches kulturelles Vorwissen unterstellt. Wenn dies so sei, weshalb traut man ihnen dann nicht zum Beispiel eine größere textuelle Aufnahmefähigkeit zu?

Interlinguale Untertitel reduzieren das Originalskript hauptsächlich, indem sie es vereinfachen. Außerdem beeinflusst die Transformation vom Mündlichen ins Schriftliche den Sprachgebrauch eingehend. Die Sprache wird standardisiert und viele soziolinguistische und pragmatische Marker, die der Originalsprache ihren natürlichen oder gerade verfremdenden Aspekt verliehen, werden als redundant bezeichnet und gestrichen. So kommt es dazu, dass konnotative Bedeutungen und affektive wie auch stilistische Aspekte nur noch den Bildern und dem Ton überlassen werden, wodurch der semiotische Rahmen eines Films sich gründlich ändern kann. Auch der "imaginaire

Signifikant“,⁴ die nonverbalen bedeutungsstiftenden Möglichkeiten eines Films, kann durch allzu knappe Untertitel gestört werden, und eben nicht nur durch zu ausführliche Untertitel, wie oft in der Forschung beschrieben.

Gerade Verfilmungen oder Adaptionen literarischer Werke sind anfällig für Kritik und geben fast immer Anlass zu Enttäuschungen und langwierigen Diskussionen beim Publikum. Wenn diese Literaturverfilmungen dann aber auch noch Untertitelt werden, gibt es so gut wie keine zufriedenen Zuschauer mehr. Diese Unzufriedenheit wird größer, je mehr die Zuschauer vom Ausgangstext zu verstehen meinen: indem sie mehr Bedeutung wahrzunehmen glauben, erscheint ihnen die Übersetzung lücken- und fehlerhafter.

Spezifische Merkmale beziehungsweise einschränkende Faktoren der audiovisuellen Translation sind unter anderem das Vorhandensein eines räumlichen und zeitlichen Kriteriums, die visuellen Elemente, die den Dialog begleiten, die Intersemiotik der Untertitel. Im Bereich der audiovisuellen Translation taucht auch der Begriff „gefesselte“ Übersetzung auf (Nadiani 2004: 53). Andererseits wird der Einschränkung damit begegnet, dass sich der Übersetzer/Untertitler größere Freiheiten zugesteht als bei einer literarischen Übersetzung üblich wären: Er greift formal in den Ausgangstext ein und „standardisiert“ ihn, das heißt, die formalen Aspekte werden möglichst reduziert und auf die Ebene des „Verständlichen“ und „Natürlichen“ in der Zielsprache gebracht. So geschieht es, dass der Zieltext ein selbständiger Text wird, der nur auf dem Ausgangstext basiert, dessen Prioritäten aber im Bereich des „Wesentlichen“ und der „kommunikativen Intention“ des Ausgangstextes liegen (Germanopolis 2007). Die Forderung an die Untertitel, den Text eingehend zu kürzen, ist also in vielen Fällen problematisch: Schon kleine Weglassungen können entscheidende Bedeutungsver-schiebungen verursachen, bzw. die Bedeutungsvielfalt eines literarischen Textes stark reduzieren. Die große Gefahr der kürzenden Übersetzung besteht meines Erachtens auch darin, dass textuelle Beziehungen des Ausgangstextes oft starken Änderungen unterliegen und so disambiguiert und simplifiziert werden. Die Zielsprache bekommt bei der audiovisuellen Übersetzung absoluten Vorrang und die Ausdrucksweise, die in der Zielsprache am üblichsten ist, wird bevorzugt. Mehrdeutigkeit soll der Eindeutigkeit weichen.

In ihrem Artikel „Why Do Movie Subtitles Stink“ bringt Cynthia Joyce die Irritation, die viele Filmliebhaber bei zu knapper Untertitelung empfinden, auf den Punkt:

As anyone with even a mild appreciation for foreign films understands, watching a subtitled film often leaves you with a vague sense that you got only the Cliff's Notes version – the crudest signposts are provided for you, but the all-important details never make it into print. (Joyce 1998)

Die „Cliff's Notes“ sind sehr rudimentäre Zusammenfassungen literarischer Werke, Opern und so weiter, die nur den Inhalt angeben, und vor allem von Schülern für Hausaufgaben benutzt werden.

⁴ Dieser Begriff wurde von dem Filmwissenschaftler Christian Metz (2000) geprägt.

Auch Abé Mark Nornes äußert sich insgesamt sehr negativ über die gängige Praxis des Untertitels, indem er ausführt, dass Untertitel immer der Ausgangssprache Gewalt antun und dies auch noch zu verheimlichen versuchen.⁵

Der Kampf zwischen literarischen Texten und Untertitelung wird schon von vornherein klar, wenn man bedenkt, dass die absolute Prämisse für eine "gute" Untertitelung deren Lesbarkeit ist. Mit Lesbarkeit ist dann die Zugänglichkeit des Textes innerhalb einer kurzen Zeitspanne gemeint. Ferner soll dem Text auch alles "Störende" genommen werden; das heißt, alles, was zu sehr vom Bild ablenken könnte.⁶ Der Text der Untertitel möchte nicht als Text an sich, sondern als eine Art 'Erklärung' des fremdsprachlichen Dialogs verstanden werden. Das dies sich sozusagen mit der Atmosphäre und den textlichen Absichten beißen muss, dürfte klar sein.

Was das Sprachenpaar Deutsch-Niederländisch betrifft, wird gern von seiner Verwandtschaft ausgegangen. Im Bereich der kulturspezifischen Elemente wird den niederländischsprachigen Zuschauern übrigens eindeutig mehr zugetraut als zum Beispiel den französischsprachigen (Germanopolis 2007). Dies führt dazu, dass kulturspezifische Elemente in den Untertiteln oft unübersetzt erhalten oder aber ganz gestrichen werden.⁷ Obschon Sprachverwandtschaft des Ausgangs- und Zieltextes in der Forschung der audiovisuellen Translation als "Fidelity trigger" (Gottlieb 2009: 24), also als Auslöser einer größeren Treue in Bezug auf den Ausgangstext gilt, entstehen gerade hier allzu oft peinliche Unverständlichkeiten oder Missverständnisse.

4 Beispiele

4.1 Rainer Werner Fassbinder: *Berlin Alexanderplatz* – Texttreue und Mundart

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, 1929 veröffentlicht, gilt als eher unübersetzbar und vereint zahlreiche sprachliche Register, allen voran den Berliner Dialekt der Arbeiterklasse der Vorkriegszeit. Die Äußerungen der Hauptpersonen sind generell eine Mischung aus saftiger Berliner Umgangssprache und privaten Gedanken. Aber nicht nur die menschlichen Charaktere öffnen dem Leser ihr Bewusstsein und Unterbewusstsein, sondern die Stadt und mit ihr ein Großteil ihrer Kultur und Subkultur eröffnen sich der Leserschaft. *Berlin Alexanderplatz* ist konstruiert als Kollage von oft scheinbar zufälligen Bildern, die in den Leser (Betrachter) eingehen, als säße er in der 'Elektrischen'; Werbeplakate, Zeitungsschlagzeilen, Schlagertexte, Bars, Restaurants, Hotels, Neonreklamen, Warenhäuser, Pfandhäuser, Polizisten, streikende Arbeiter, Prostituierte, U-Bahnstationen und so weiter. Döblin fügt seine allwissende und allessehende Stimme zu diesem Patchwork aus Sprache, Liedern, Polizeiberichten, privaten Gedanken, Werbetexten und anderen Großstadtgeräuschen. Seine Stimme ist genauso komplex wie die seiner Charaktere. Manchmal ist sie belehrend wie ein Lehrstück, manchmal

⁵ Siehe unten Abschnitt 5.

⁶ "There are thus good reasons to consider that subtitles unavoidably disrupt or even halt the process of image reading." (Hajmohammadi 2004)

⁷ Siehe auch Linden (im Druck).

trocken wie die medizinische Analyse seiner Patienten. *Berlin Alexanderplatz* ist ein sehr filmischer Roman, der die filmische Montagetechnik ins Narrative rückt.

Mit *Berlin Alexanderplatz* verwirklichte Rainer Werner Fassbinder seinen lebenslangen Traum, Döblins Großstadtroman zu verfilmen. Es wurde ein 15-stündiges Werk, wobei Fassbinder neben den großartigen filmischen Möglichkeiten des Romans auch die Länge des Romans besonders schätzte. Gewissermaßen übernimmt der Regisseur hier die Rolle des Erzählers. Fassbinder spricht den Erzähler, sanft, poetisch und dem Buch völlig treu. Aber der Film ist keinesfalls eine wörtliche Transformation des Textes. Fassbinder machte sich die Geschichte des Franz Biberkopf zu eigen. Der Zuschauer, genauso wie der Leser des Romans, hat alle Zeit, sich in die Erzählung zu vertiefen, die Personen gründlich kennenzulernen, gewissermaßen *in* der Geschichte zu leben.

Die Größe von Döblins Roman liegt größtenteils im Erzählen an sich und in der großen sprachlichen Vielfalt desselben. Wir lernen Franz Biberkopf nicht nur von außen, sondern auch von innen kennen, in einem stetigen Strom innerer Monologe, in seinen Träumen, Ängsten, Verwirrungen, Hoffnungen und Illusionen. Diese Monologe werden umringt von Sprachfetzen, Fragmenten aus Lexika, Reden des Reichskanzlers, Gesprächen am Kiosk, Diktaten in einer Anwaltskanzlei und so weiter. Fassbinder ließ große Teile des literarischen Textes wörtlich in den Film eingehen und nutzte die Registervielfalt der Textfragmente ausgiebig. Der Berliner Dialekt ist im Film wie im Buch ein wichtiges Textmerkmal und kontrastiert mit dem Hochdeutsch des Erzählers und der zitierten Textpassagen. In der Übersetzung wird der Dialekt nicht berücksichtigt. Ähnlich wie bei der literarischen Übersetzung ist der Umgang mit Dialekt oder Umgangssprache überhaupt ein sehr problematisches Kapitel in der audiovisuellen Übersetzung, da gesprochene Sprache in geschriebene umgesetzt wird und die Niederschrift dialektischer Dialoge diese für den Zuschauer nur schwer verständlich machen würde.

Im Falle von Dialekten oder Akzenten ist die Regel beim Untertiteln, dass entweder eine Art von "erfundener" Sprache benutzt wird (Nadiani 2004: 53-54), ein niedrigeres Register gewählt wird oder das andersartige Sprechen der Figuren im Untertitel verbalisiert wird, indem zum Beispiel ein Hinweis auf den Akzent in die Dialoge eingefügt wird. Leider ist jedoch die gängige Praxis, auf Dialekte und Idiolekte gänzlich zu verzichten und auch Registerunterschiede nicht in der Übersetzung anzudeuten. Dies wird dem direkten Verständnis des Films nicht unbedingt schaden, aber das Sprachniveau und die Vielfalt der sprachlichen Äußerungen werden hiermit weitgehend neutralisiert. Stilistische Feinheiten und sprachspezifische Besonderheiten der Figuren gehen verloren und können nur teilweise durch Bild und Ton kompensiert werden. Die Umsetzung von gesprochener in geschriebene Sprache macht eine Angleichung an die rigideren Normierungen der Schriftsprache notwendig. Hier kommen dann im Falle der Untertitelung noch die starken Einschränkungen durch das Medium und das Diktum der Verständlichkeit und Lesbarkeit hinzu. Dies führt unweigerlich zu stilistischen Verzerrungen im Zielformat, die zu einer völlig anderen ästhetischen Wirkung führen können. Selbstverständlich braucht dies keine direkten Bedeutungsunterschiede hervorzurufen und die Lesbarkeit bleibt meist gewährleistet. Trotzdem ist das Opfer aus literarischer

Sicht meiner Meinung nach oft zu groß und die Untertitel werden dem Film nicht gerecht, auch wenn sie den Bildern den größtmöglichen Respekt zollen mögen.

Originaltext	Untertitel
Mich kannst du doch hören? Ich schieb doch auch so 'nen Ball.	Je kunt mij toch wel horen? Ik doe precies hetzelfde.

Originaltext	Untertitel
Was soll denn son Kerl länger leben? Ich bin auch krepierd. Ich bin noch jünger gewesen wie der da, da war ich schon tot, da konnte ich nicht mehr piep sagen. Nimm den Hut ab, Affe, bist doch kein Redakteur, du Ochse, du kennst doch nicht mal das Einmaleins. Paß auf, dich werden sie schon kriegen.	Waarom leeft zo'n kerel nog? Ik ben ook dood. Ik was jonger als hij Toen ik doodging. Ik kon geen woord meer zeggen. Zet je hoed af, aap. Je bent toch geen redacteur. Stomkop, je kent de tafels niet eens. Pas maar op. Ze krijgen je wel.

Originaltext	Untertitel
Lass ihn doch in Ruhe, der spinnt doch. Bei dem sitzt doch bloß ne Schraube locker. Guck doch mal, mit zwei Engeln geht der spazieren, und sein Schatz ist ne Leiche aufm Präsidium. Mit dem ist doch nichts mehr los, wegen so einem schreit man doch nich.	Laat hem toch met rust. Hij maakt gekkigheid. Hij is gewoon niet goed bij z'n hoofd. Kijk eens, hij wandelt met twee engelen. En z'n schatje ligt levenloos Op het hoofdbureau. Aan hem heb je niets meer. Om hem jammer je toch niet.

Diese Beispiele zeigen, dass zumindest die Lebendigkeit der gesprochenen Sprache sich in der Übersetzung gänzlich verliert. Außerdem gibt es auch inhaltlich einige Defizite; so ist z.B. die Übersetzung "Hij maakt gekkigheid" für "der spinnt doch" eine reine Wörterbuchübersetzung, die nicht in den Kontext passt. Auch die Bildlichkeit des Originals leidet in der Übersetzung sehr ("Ik kon geen woord meer zeggen" für "da konnte ich nicht mehr piep sagen", "dood" für "krepierd", "levenloos" für "ne Leiche"). "Ich schieb doch auch so 'nen Ball" hat eine andere Aussagekraft und ein anderes Register als "Ik doe precies hetzelfde", was eigentlich eine Doppelübersetzung ist:

einmal vom Deutschen ins Niederländische und einmal von der Umgangssprache in Standardsprache.

Wenn man all diese Weglassungen und sprachlichen 'Glättungen' zusammenzählt, ergeben sich trotz der vielleicht erhaltenen Verständlichkeit erhebliche Bedeutungsunterschiede. Für das ästhetische Erlebnis, das im Original im Zusammenspiel zwischen Bild und Text entsteht, müssen die Zuschauer der Untertitelten Fassung sich größtenteils mit Bild und Tonspur begnügen. Der Text, der in den Untertiteln erscheint, wird zur reinen Verständnishilfe, die Form und Aussagekraft des Originaltextes nur noch streift. Trotz der Länge und dem eher langsamen Tempo des Films werden verschiedenste Verkürzungsstrategien in den Untertiteln angewandt. Dialogsätze werden umgeformt und zusammengefügt, Syntax und Lexik werden vereinfacht übersetzt. Die Zwischentitel im Film sind nur teilweise mit den Titeln der Kapitel im Buch identisch, erfüllen aber im Film die gleiche narrative Funktion, indem sie das Kommende vorweggreifen und gegebenenfalls Warnungen formulieren.

Generell fällt auf, dass im Film viel Text zu sehen ist, der nicht direkt in die Narrativik eingebunden ist, sicherlich aber dabei eine Rolle spielt. Gemeint sind hier Werbeplakate, politische Texte, die von Plakatträgern herumgetragen werden, Slogans, Lichtreklamen, etc. Dieser Text wird bei der Untertitelung nicht berücksichtigt. Fassbinder arbeitet auch mit Zwischentiteln, wie zum Beispiel:

Originaltext	Untertitel
Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch.	keine

Die Kapitelüberschriften und Zwischentitel werden im Film als Vorausschau der Geschehnisse, als Kommentar oder als Warnung eingeschoben, ähnlich wie im Roman. Diese Überschriften, die in der Manier der Zwischentitel des Stummfilms gehalten sind, werden nur hin und wieder übersetzt, was für den Zuschauer zumindest irritierend ist.

Die wichtigsten Übersetzungsstrategien in der niederländischen Untertitelung von *Berlin Alexanderplatz* sind: Kondensation, das heißt eine Art der 'Unter-Übersetzung', bei der der Text gekürzt und gerafft wird, Paraphrase, Neutralisierung und Weglassung.

4.2 Wim Wenders: *Der Himmel über Berlin* – ausgesprochen poetische Sprache, Text im Bild

Für seinen Film "Der Himmel über Berlin" vertraute Wim Wenders dem Schriftsteller Peter Handke sowohl das Drehbuch als auch die (deutschen) Untertitel an. Der Film erzählt die Geschichte der beiden Engel Damiel und Cassiel, die auf die Erde gekommen sind und dort durch die Stadt spazieren und den Gedanken der Menschen zuhören. Sie folgen dem Strom ihres Bewusstseins und dem der Menschen. Sie haben außerdem zwei ständige Begleiter; den Erzähler Homer, eine Art 'Engel der

Geschichte',⁸ und den amerikanischen Schauspieler Peter Falk, der auf Englisch (laut) denkt und spricht. Der poetische Grundton des Films äußert sich in einem stark metaphorischen Zusammenspiel von Bild und Text.⁹ Ein Gedicht, das gleich beim ersten Bild vor den Augen der Zuschauer geschrieben wird, durchzieht den ganzen Film und verbindet die Fragmente miteinander. Der Film ging von einem minimalen Text aus, und der ganze Text wurde während der Dreharbeiten von Wim Wenders und Peter Handke geschaffen. Der Text ist hörbar und oft auch sichtbar; manchmal unterstützt er die Handlung, manchmal ist er sozusagen die Handlung. Es gibt Dialoge, einen Erzähler, geschriebene Texte die laut gelesen werden, sichtbare Texte und Haufenweise gesprochene Gedanken, innere Monologe, die gesprochen, gesungen oder gemurmelt werden.

Originaltext	Untertitel
Als das Kind Kind war, ging es mit hängenden Armen, wollte, der Bach sei ein Fluss, der Fluss sei ein Strom und diese Pfütze das Meer	Toen het kind nog een kind was, liep het met zwaaiende armen. Het wilde dat de beek een rivier, de rivier een stortvloed... ...en deze poel de zee zou zijn.
Als das Kind Kind war, wusste es nicht dass es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelen waren eins.	Toen het kind nog kind was, wist het niet dat het kind was. Alles was vol leven en al het leven was een.
Als das Kind Kind war, hatte es von nichts eine Meinung, hatte keine Gewohnheit, saß oft im Schneidersitz, lief aus dem Stand, hatte einen Wirbel im Haar und machte kein Gesicht beim Fotografieren.	Toen het kind nog kind was, had het nog geen mening. Had het geen gewoontes. Zat het vaak in kleermakerszit, liep het uit de houding... ..zat het haar in de war en trok het geen gekke bekken op foto's.

Die zum Teil fehlerhafte Übersetzung ("met zwaaiende armen"; "liep het uit de houding"; "zat het haar in de war") des Gedichts ist hier eindeutig konzipiert als Erklärung, als Verstehenshilfe, nicht als Lyrik. Die Metaphorik und die poetische Dimension werden in den Untertiteln hin und wieder angedeutet, aber leider beschränkt sich dies oft auf einen Versuch, hier und da ein Wort zu 'poetisieren', wo es eigentlich nicht passt. Die

⁸ Walter Benjamins Begriff des Angelus Novus/Engel der Geschichte (1974/1990: 692) wird im Film öfters erwähnt.

⁹ "Wenn es jemals so etwas wie Kino-Poesie gegeben hat, dann findet sie hier ihre Essenz. [...] Poesie in Filmform, nichts anderes ist 'Der Himmel über Berlin'." (Helmke o.J.)

Übersetzungsstrategie des so genannten "kompensatorischen Verfahrens" oder das "Verfahren des versetzten Äquivalents", das durch "Unübersetzbarkeit" entstandene Verluste ausgleichen soll, um so die Gesamtwirkung zu erhalten, führt gerade bei der Untertitelung von anspruchsvolleren Texten oft zu grotesken Situationen, da das Bild und die Narrativik sich nicht immer mit dem versetzten Äquivalent vertragen.

Originaltext	Untertitel
Etwas ist geschehen, es geschieht immer noch. Es ist verbindlich! Es war in der Nacht, und es ist jetzt am Tag. Jetzt erst recht. Wer war wer? Ich war in ihr... und sie war um mich. Wer auf der Welt kann/von sich behaupten, er war je mit einem anderen Menschen zusammen?	Er is iets gebeurd. Het gaat maar door. Het is bindend. Het was 's nachts, en nu is het overdag. Wie was wie? Ik was in haar en zij was rond mij. Wie kan beweren dat hij met ene ander wezen is samengeweeest?

Der Mensch wird in der Übersetzung zum 'wezen', wobei hier 'mens' vollkommen gereicht hätte. Während in anderen Teilen des Films die poetische Sprache in Alltagssprache übersetzt wird, findet hier eine Kompensation statt, wobei ein sozusagen poetischeres Register gewählt wird.

Originaltext	Untertitel
War ich allein unernst? Ist die Zeit so unernst? Einsam war ich nie, weder allein noch mit jemandem anderen. Aber ich wäre gern endlich einsam gewesen. Einsamkeit heißt ja: Ich bin endlich ganz. Jetzt kann ich das sagen, denn ich bin heute endlich einsam. Mit dem Zufall muss es nun aufhören! Neumond der Entscheidung!	Was ik de enige die niet serieus was? Is de tijd niet serieus? Ik ben nooit eenzaam geweest. Noch alleen noch met iemand anders. Ik had (sic!) graag eenzaam geweest. Eenzaamheid betekent: ik ben een geheel. Ik kan het nu zeggen omdat ik vandaag eenzaam ben. Ik moet een einde maken aan het toeval. De nieuwe maand des oordeels.

Auch hier weist die Übersetzung erneut eine gewisse Sprach- und Registerarmut auf, die dann in späteren Dialogen durch eher geschwollene Sprache kompensiert werden soll.

In der Forschung wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Untertitelung von mündlicher Sprache ausgeht, die in Schriftsprache umgesetzt wird. Bei Literaturverfilmungen ist es jedoch so, dass die meisten 'Dialoge' aus Schriftsprache entstanden sind und große Teile des Originaltextes im Hintergrund anwesend bleiben (vom Erzähler gesprochen, gesungen, geschrieben). Also muss man in Betracht ziehen, dass es sich hier vorrangig um einen geschriebenen Text handelt, ohne natürlich die polysemiotische Dimension des Films aus dem Auge zu verlieren.

Originaltext	Untertitel
Wir sitzen auf dem Platz des Volkes, und der ganze Platz ist voll von Leuten, die sich dasselbe wünschen wie wir. Wir bestimmen das Spiel für alle!	We zitten op het Plein der Mensheid. Het hele plein is vol mensen die hetzelfde dromen als wij. Wij besluiten over een ieders spel

Abgesehen von der eher unglücklichen Wortwahl im Niederländischen, fällt der teils feierliche Ton der Übersetzung auf ("Volk" wird "mensheid", "sich wünschen" wird "dromen"). Dieses Phänomen der Wahl eines höheren Registers kommt in den Untertiteln zu "Der Himmel über Berlin" regelmäßig vor, wobei es zu Verfremdungen kommt, wo sie eigentlich im Ausgangstext nicht vorhanden sind. Die Strategie der Kompensation ist im Falle von Untertiteln ein sehr problematisches Unterfangen, da Text und Bild zusammen die Semiotik bestimmen, sowie "Neumond der Entscheidung" "Nieuwe maand des oordeels" wird. Der Genitiv im Niederländischen wirkt stark archaisierend und soll wohl Stilverluste auf poetischer Ebene kompensieren.

Originaltext	Untertitel
Ich bin zusammen. Kein sterbliches Kind wurde gezeugt, sondern ein unsterbliches gemeinsames Bild. Ich habe in dieser Nacht das Staunen gelernt. Sie hat mich heimgeholt, und ich habe heimgefunden. Es war einmal. Es war einmal, und also wird es sein.	Ik ben samen. Geen sterfelijk kind werd verwekt. alleen een onsterfelijk alledaags beeld. Ik heb verbijstering geleerd. Ze nam me mee naar huis en ik vond een thuis. Dat was eens Dat was eens en voor altijd.

“Das Staunen” ist hier mit “verbijstering” übersetzt, während es später mit “verbazing” übersetzt wird, was auf jeden Fall besser passt, da “verbijstering” eine deutlich negative Konnotation hat. Außerdem scheint “ze” sich dann auf “verbijstering” zu beziehen. “Es war einmal” wird “Dat was eens”. Zwar wird die Wiederholung respektiert, die Stilebene jedoch wird in ein völlig anderes Register gerückt, das obendrein im Niederländischen einen unnötig verfremdenden Eindruck macht.

4.3 Margarethe von Trotta: *Die Bleierne Zeit* – Wörtliche Zitate aus der Literatur

Originaltext	Untertitel
Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben. Wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben. und wird in den Alleen hin und her unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.	Wie geen huis heeft, bouwt er ook geen. Wie alleen is, zal dat lang blijven. Hij zal waken, lezen en lange brieven schrijven. Hij zal over de tuinpaden lopen als de bladeren vallen.

Hier geht es um den letzten Teil des Gedichts *Herbsttag* von Rainer Maria Rilke, der von der Protagonistin Jule als jungem Schulmädchen in der Klasse rezitiert wird. Da es ein sehr bekanntes Gedicht ist, hätte man für die Untertitelung auf die bestehende Übersetzung zurückgreifen können, was hier allerdings nicht geschehen ist. Unter anderem durch die Weglassung der Übersetzung von “jetzt” (das sich auf den Herbst

bezieht, was auch für die Thematik des Films von Bedeutung ist) und *„unruhig wandern“* verliert das Gedicht stark an Aussagekraft. Der letzte Vers ist dann völlig inadäquat übersetzt, indem die *„Alleen“* zu *„tuinpaden“* werden und die Blätter nicht mehr *„treiben“*, sondern nur noch *„vallen“*.

Marianne, Jules Schwester, antwortet der Lehrerin, als diese sie bittet, das Gedicht zu interpretieren:

Originaltext	Untertitel
Ich würde aber lieber die Ballade der Judenhure Marie Sanders lesen, oder Schwarze Milch der Frühe.	Ik lees liever „De ballade van de Jodenhoer“. Of „Fuga van de dood“.

Hier hat der Untertitler recherchiert und den Gedichtanfang durch den Titel ersetzt (Paul Celan: Todesfuge/Fuga van de dood). Die Lehrerin wendet sich schließlich den anderen Schülerinnen zu, Marianne spricht weiter:

Originaltext	Untertitel
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten, wäre es heute Nacht.	Als ze iets van plan zijn dan gebeurt het vanavond.

Es handelt sich hier um die wiederkehrende Gedichtzeile aus *Die Ballade der Judenhure Marie Sanders* von Berthold Brecht. Im Untertitel entfällt das *„Gott im Himmel“*.

4.4 Wolfgang Becker: *Good Bye, Lenin!* – Kulturspezifische Elemente

Good Bye, Lenin! ist strikt genommen keine Literaturverfilmung, ist jedoch text- und formbetont und aufgrund der Vielfalt von kulturspezifischen Elementen und Sprachebenen ein interessantes Beispiel. Bei den Verteilern gab es übrigens Zweifel an der Verständlichkeit der Ironie und Komik des Films für ausländische Zuschauer und so wurde *Good Bye, Lenin!* den ausländischen Einkäufern nicht als Komödie angeboten, sondern als Mutter-Sohn-Geschichte.

Good Bye, Lenin! bietet ein gutes Beispiel sprachbedingter und kulturbedingter Herausforderungen für den Untertitler, wie sie auch bei reinen Literaturverfilmungen immer wieder präsent sind. Die Hauptfigur Alex ist sowohl Hauptprotagonist des Films, der die DDR für seine kranke Mutter wieder aufleben lässt, wie auch Erzähler. Die Off-Kommentare von Alex werden vom Regisseur eingesetzt, um die Geschichte voranzutreiben und sie gleichzeitig zu erklären und ironisch zu kommentieren. Das dokumentarische Filmmaterial aus den Archiven und die Rückblenden werden durch ihn logisch mit dem Erzählstrang des Filmes verbunden. Alex bedient sich dabei typischer DDR-

Begriffe (wie etwa "Held der Arbeit") und deutet sie um. Auch die archaisch anmutende Amtssprache der DDR wird im Film konterkariert, indem sie mit Bildern zusammengebracht wird, die das Gesagte stark ironisieren. Diese sprachlichen und kulturellen Besonderheiten so zu übersetzen, dass die Ironie erhalten bleibt und auch dem Nicht-Eingeweihten verständlich wird, stellt eine besondere Herausforderung für den Untertitler dar. Bild und Ton widersprechen sich sogar.

Folgender Off-Kommentar begleitet, wie Alex im Trubel der Maueröffnung am Grenzübergang doch noch seinen Pass vorzeigen muss:

Originaltext	Untertitel
Sie verpasste meinen ersten Ausflug in den Westen, und wie einige Genossen unbeirrt und Pflichtbewusst uns Arbeiter- und Bauern schützten.	Ze miste m'n eerste uitstapje naar het Westen en ze zag niet... hoe enkele kameraden ons vol plichtsbesef beschermden.

Das ironisch verwendete "Arbeiter- und Bauern" ist im Untertitel weggelassen.

Originaltext	Untertitel
Ihr Schlaf ignorierte, wie Helden der Arbeit arbeitslos wurden.	In haar slaap ontging haar dat arbeiders werkloos werden.

Auch in diesem Beispiel entfällt die ironische Verwendung eines DDR-Ausdrucks: Die "Helden der Arbeit" werden zu "arbeiders".

5 Aussichten und Alternativen

Ich möchte als Aussicht auf mögliche Alternativen beziehungsweise Proteste zu den herkömmlichen Untertitelungsverfahren noch kurz das Konzept des "abusiven" Untertitels erwähnen, das aus der Unzufriedenheit mit den gängigen Untertitelungspraktiken entstanden ist. Abé Mark Nornes (1999) setzt sich zum Beispiel ein für "abusive" Untertitel, das heißt, Untertitel, die nicht verheimlichen, dass sie Untertitel sind und den Text verändert und gekürzt haben. Sein Plädoyer entstand aus Unfrieden mit den herkömmlichen Untertiteln, die er "korrupt" nennt. Hiermit ist gemeint, dass die Untertitel den Ausgangstext derart ändern und kürzen, dass sie diesem eigentlich Gewalt antun, und sich dabei so verhalten, als wäre nichts passiert. Nornes kritisiert hier, dass das Original den Regeln, Regulierungen, Idiomen und Referenzrahmen der Zielsprache und ihrer Kultur ohne weiteres unterworfen wird. Durch die technische

Vorgehensweise, nämlich dass die Untertitel sich als zum Film gehörig präsentieren, entstehe bei den Zuschauern die falsche Annahme, dass sie eine getreue Übersetzung präsentiert bekommen, während eigentlich dem Original Gewalt angetan und der Text geglättet, poliert und domestiziert worden sei. Die "abusiven" Untertitel sollen sich nicht an die Normen der Untertitelung halten und dem Ausgangstext treuer begegnen. Außerdem sollen Untertitler und ihr Werk sichtbar werden (Nornes 1999: 17).

Ein weiterer Versuch, dem Verlust kreativen Sprachgebrauchs in den Untertiteln zu begegnen, ist die Verwendung von Untertiteln, die sich der Übersetzung, wie sie für die Synchronisierung verwendet wird, angleichen. Es wird also versucht, sprachliche Eigenarten, Wortspiele, Akzente etc. doch in die Untertitel einzubringen. Ein Beispiel hierfür ist die Untertitelung des französischen Films *Bienvenue chez les ch'tis* (Boon 2008), dessen Humor größtenteils auf der Gegenüberstellung der französischen Standardsprache und ihrer merkwürdigen Variante im nordfranzösischen Städtchen Bergue beruht. Für die deutsche Uraufführung wurden Untertitel geschrieben, die diese sprachlichen Besonderheiten wiedergeben (der Film kam dann im deutschen Sprachraum jedoch synchronisiert in die Kinos). Im niederländischen Sprachraum entschied man sich für zwei Zielsprachen: Flämisch und Niederländisch. Der Unterschied Flämisch und Niederländisch wird sonst nur für die Synchronisation von Kinder- und Zeichentrickfilmen gemacht, die wegen ihres hohen Sprachspielanteils oder des verbalen Humors, der auch oft in den verschiedenen Akzenten und Mundarten der Figuren liegt, sowohl auf Niederländisch als auch auf Flämisch synchronisiert werden.

6 Fazit

Wie oben erwähnt, können die Kriterien für die literarische Übersetzung nicht für die Untertitelung von Literaturverfilmungen geltend gemacht werden. Trotzdem glaube ich, dass eine zu zielsprachenorientierte Übersetzung, die nur den Kriterien der Lesbarkeit, Unauffälligkeit und direkter Verständlichkeit gerecht werden möchte, im Falle textorientierter Filme ihr Ziel weit verfehlt. Ein Konzept des Untertitels als additive Verstehenshilfe ist meines Erachtens bei einem Großteil der deutschsprachigen Filme unzulänglich zu nennen, auch wenn das niederländischsprachige Publikum tatsächlich mit einem größeren kulturspezifischen Vorwissen ausgestattet ist. Gerade die sprachliche Vielfalt vieler deutscher Literaturverfilmungen ist davon bedroht, in einem Einheitsbrei zu ersticken. Das Sprachenpaar Niederländisch-Deutsch verführt auch allzu oft zu voreiligen 'wörtlichen' Übersetzungen, die der Rezeption keineswegs zugutekommen. Man könnte sogar sagen, dass die Verwandtschaft der beiden Sprachen gerade bei der Untertitelung eher ein zusätzliches Hindernis bildet. Selbstverständlich ist eine hundertprozentige Äquivalenz bei der Filmübersetzung noch weniger möglich als bei der literarischen Übersetzung, aber weitere Forschung in diesem Bereich könnte sicherlich dazu beitragen, die Qualität der Untertitel zu optimieren. Ein sicherlich wertvolles, doch sehr kompliziertes Unterfangen wäre vielleicht auch eine eingehende Rezeptionsforschung deutscher Filme beim niederländischsprachigen Publikum.

Eine wirkliche Norm für die Untertitelung textreicher Filme gibt es nicht, und dies wird sehr schwer festzulegen sein, da es sich hier um ein multidisziplinäres Verfahren

handelt. Auch ganz allgemein ist eine Bestimmung der Redundanz in Dialogen ein schwieriges Unterfangen und es gibt auf die Frage, welche Elemente der Dialoge in die Untertitel übernommen werden müssen, noch keine eindeutige Antwort (Jäckel 2001: 224-235; James 2001: 152-160; Rosa 2001: 213-221).

Gern wird dann wieder auf die "Intuition" des Untertitlers zurückgegriffen, die für jeden Film die richtigen Entscheidungen treffen und die Redundanz im Text erkennen soll. Auch in der Forschung zeigt sich, dass jeder Film und jedes Sprachenpaar eigene Strategien erfordern und vieles dem Ermessen und der Intuition des Translators überlassen werden muss. Die Untertitelungen der oben besprochenen Filme bedienen sich fast ausschließlich der Strategien der Weglassung und der Simplifizierung der Sprachebenen. Der Text, der in den Untertiteln erscheint, wird zur reinen Verständnishilfe, die Form und Aussagekraft des Originaltextes nur noch streift. Untertitel in Literaturverfilmungen sorgen leider viel zu oft dafür, dass dem Originaltext der Glanz genommen wird und der literarische Gehalt der Dialoge pragmatisch reduziert wird. So werden zum Beispiel Verfremdung, Form und Intertextualität im Ausgangstext in den Untertiteln kaum oder nicht berücksichtigt, da gerade diese Elemente der Lesbarkeit schaden könnten.

Somit droht die Gefahr, dass gerade die kulturelle und sprachliche Vielfalt des Ausgangstextes beim Untertitelungsverfahren auf der Strecke bleibt. Dies legt die Vermutung nahe, dass die Dialoge in den Untertiteln textbetonter Filme sich auf der sprachlichen Ebene kaum noch von denen einer allabendlichen Fernsehserie unterscheiden.

Um dieser Gefahr zu begegnen, lohnt es sich vielleicht, den Traum Henrik Gottliebs vom idealen Untertitler noch eine Weile lang mitzuträumen:

The subtitler must possess the musical ears of an interpreter, the stylistic sensitivity of a literary translator, the visual acuteness of a film cutter, and the esthetic sense of a book designer. (Gottlieb 1994: 101)

Literatur

Primärliteratur, Drehbücher und DVDs

- Becker, Wolfgang (2002/2004): *Good Bye, Lenin!*. DVD mit niederländischen Untertiteln, Homescreen 116 Min.
- Boon, Dany (2008): *Bienvenue chez les Ch'tis*. Frankreich: Pathé Renn Productions, Hirsch, les Productions du Ch'timi, TF1 Films Production
- Döblin, Alfred (1929): *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. 22. Aufl. 1980. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag
- Fassbinder, Rainer Werner; Harry Baer (1980): *Der Film Berlin Alexanderplatz, ein Arbeitsjournal*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins
- Fassbinder, Rainer Werner (1980/2009): *Berlin Alexanderplatz. Remastered*. Mit niederländischen Untertiteln. Videofilm Express. 910 Min.
- Handke, Peter; Wim Wenders (1987): *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Trotta, Margarethe von (1981/2005): *Die bleierne Zeit*. DVD mit niederländischen Untertiteln. Homescreen 102 Min.

Wenders, Wim (1987/2007): *Der Himmel über Berlin*. DVD mit niederländischen Untertiteln.
A-Film. 127 Min.

Zitierte Werke

- Benjamin, Walter (1974): "Über den Begriff der Geschichte." Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Band I, 2: *Abhandlungen*. Neue Aufl. 1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 690-708
- Delabastita, Dirk (1989): "Translation and Mass Communication: Film and TV as Evidence of Cultural Dynamics." *Babel* 8 [4]: 193-218
- d'Ydewalle, Géry; Caroline Praet, Karl Verfaillie, Johan Van Rensbergen (1991): "Watching Subtitled Television: Automatic Reading Behaviour." *Communication Research* 18 [5]: 650-666
- Germanopolis (2007): Prozesse der Film-Untertitelung gezeigt an einem deutsch-französischen Beispiel – <http://linguapolis.hu-berlin.de/germanopolis/ff240707/1722.html> (13.08.2010)
- Gollub, Christian-Albrecht (1984): "Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980." Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis, Henry A. Lea (Hg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern/München: Francke, 18-50
- Gottlieb, Henrik (1994): "Subtitling: People Translating People." Cay Dollerup, Annette Lindegaard (Hg.): *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims and Visions*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 261-286
- Gottlieb, Henrik (2001): "Authentizität oder Störfaktor." *Schnitt* 21: 13-22
- Gottlieb, Henrik (2009): "Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds." Jorge Diaz Cintas (Hg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. (Topics in Translation.) Bristol: Multilingual Matters, 21-44
- Hajmohammadi, Ali (2004): The Viewer as the Focus of Subtitling. Towards a Viewer-Oriented Approach – <http://accurapid.com/journal/30subtitling.html> (02.09.2010)

trans-kom

ISSN 1867-4844

trans-kom ist eine wissenschaftliche Zeitschrift für Translation und Fachkommunikation.

trans-kom veröffentlicht Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Diskussionsbeiträge zu Themen des Übersetzens und Dolmetschens, der Fachkommunikation, der Technikkommunikation, der Fachsprachen, der Terminologie und verwandter Gebiete.

Beiträge können in deutscher, englischer, französischer oder spanischer Sprache eingereicht werden. Sie müssen nach den Publikationsrichtlinien der Zeitschrift gestaltet sein. Diese Richtlinien können von der **trans-kom**-Website heruntergeladen werden. Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung anonym begutachtet.

trans-kom wird ausschließlich im Internet publiziert: <http://www.trans-kom.eu>

Redaktion

Leona Van Vaerenbergh
Artesis Hogeschool Antwerpen
Vertalers en Tolken
Schilderstraat 41
B-2000 Antwerpen
Belgien
leona.vanvaerenbergh@scarlet.be

Klaus Schubert
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Marienburger Platz 22
D-31141 Hildesheim
Deutschland
klaus.schubert@uni-hildesheim.de

- Helmke, F.M. (o.J.): Der Himmel über Berlin – <http://www.filmszene.de/gold/himmel.html> (03.07.2010)
- Jäckel, Anne (2001): "The Subtitling of *la Haine*: A Case Study." Yves Gambier, Henrik Gottlieb (Hg.): *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins, 223-235
- James, Heulwen (2001): "Quality Control of Subtitles: Review or Preview?" Yves Gambier, Henrik Gottlieb (Hg.): *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins, 151-160
- Joyce, Cynthia (1998): "Why Do Movie Subtitles Stink?" Media Circus – <http://www.salon.com/media/1998/03/23media.html> (10.09.2010)
- Karamitroglou, Fotios (1997): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice Between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi
- Koller, Werner (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Neue Aufl. 1992. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer
- Kußmaul, Paul (2000): *Kreatives Übersetzen*. (Studien zur Translation 10.) Tübingen: Stauffenburg
- Lambert, José; Dirk Delabastita (1996): "La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels." Yves Gambier (Hg.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 33-58
- Linden, Patricia (im Druck): "Was bleibt? Deutschsprachige Literaturverfilmungen und ihre niederländische Übersetzung." *Aussaat. Sonderheft der Germanistischen Mitteilungen*
- Mayoral, Roberto; Dorothy Kelly, Natividad Gallardo (1988): "Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation" *Meta* 33 [3]: 356-367
- Mera, Miguel (1999): "Read My Lips: Re-Evaluating Subtitling and Dubbing in Europe." *Links & Letters* 6: 73-85
- Metz, Christian (2000): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus
- Nadiani, Giovanni (2004): "Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung. Der einzig mögliche Weg?" Irmeli Helin (Hg.): *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. (Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften 24.) Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 53-74
- Nam, Wan-Seok (1998): *Literaturverfilmung als Wahrnehmungsprozeß narrativer Texte*. Dissertation. Osnabrück: Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft
- Neves, Josélia (2004): "Language Awareness through Training in Subtitling." Pilar Orero (Hg.): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins, 127-140
- Nornes, Abé Mark (1999): "For an Abusive Subtitling." *Film Quarterly* 52 [3]: 17-34
- Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Neue Aufl. 1983. München: Hueber
- Reiß, Katharina; Hans J. Vermeer (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. (Linguistische Arbeiten 147.) Tübingen: Niemeyer
- Rosa, Alexandra Assis (2001): "Features of Oral and Written Communication in Subtitling." Yves Gambier, Henrik Gottlieb (Hg.): *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins, 213-221
- Vermeer, Hans J. (1986): "Übersetzen als kultureller Transfer." Mary Snell-Hornby (Hg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. (UTB 1415.) 2. Aufl. 1994. Tübingen: Francke, 30-53

Patricia Linden
*An Wort verloren. Die Untertitelung literarischer und
textbetonter Filme*

trans-kom 3 [2] (2010): 149-172
Seite 172

Vermeer, Hans J. (1990): *Skopos und Translationsauftrag. Aufsätze*. 2. Aufl. (Translatorisches Handeln 2.) Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen

Autorin

Patricia Linden ist Literaturwissenschaftlerin und Dozentin für literarische und audiovisuelle Übersetzung und Dolmetschen an der Artesis Hogeschool Antwerpen (Belgien). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Film und die Übersetzung des flämischen literarischen Kanons ins Deutsche.

E-Mail: patricia.linden@artesis.be

Schriftenreihen bei Frank & Timme

FFF – Forum für Fachsprachen-Forschung

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dr. h. c. Hartwig Kalverkämper

Carmen Heine: **Modell zur Produktion
von Online-Hilfen.** ISBN 978-3-86596-263-8

Brigitte Horn-Helf: **Konventionen
technischer Kommunikation: Makro-
und mikrokulturelle Kontraste in
Anleitungen.** ISBN 978-3-86596-233-1

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dr. h. c. Hartwig Kalverkämper
und Prof. Dr. Larisa Schippel

Małgorzata Stanek: **Dolmetschen bei
der Polizei.** Zur Problematik des
Einsatzes unqualifizierter Dolmetscher.
ISBN 978-3-86596-332-1

Christiane Nord: **Funktionsgerechtigkeit
und Loyalität.** Theorie, Methode und
Didaktik des funktionalen Übersetzens.
ISBN 978-3-86596-330-7

Christiane Nord: **Funktionsgerechtigkeit
und Loyalität.** Die Übersetzung litera-
rischer und religiöser Texte aus funktio-
naler Sicht. ISBN 978-3-86596-331-4

Gemma Andújar / Jenny Brumme (Hg.):
Construir, deconstruir y reconstruir.
Mímesis y traducción de la oralidad
y la afectividad. ISBN 978-3-86596-234-8

Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung

Herausgegeben von
Prof. Dr. Jekatherina Lebedewa
und Prof. Dr. Gabriela Lehmann-Carli

Christiane Engel / Birgit Menzel (Hg.):
Kultur und /als Übersetzung. Russisch-
deutsche Beziehungen im 20. und
21. Jahrhundert. ISBN 978-3-86596-300-0



F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Wittelsbacherstraße 27a, D-10707 Berlin
Telefon (0 30) 88 66 79 11, Fax (0 30) 86 39 87 31
info@frank-timme.de, www.frank-timme.de

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Frank & Timme GmbH

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin

Telefon: (0 30) 88 66 79 11

Fax: (0 30) 86 39 87 31

info@frank-timme.de

www.frank-timme.de