



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Zum Übersetzen von sog. Kulturspezifika  
in Spielfilmen. Illustriert anhand des Beispiels von  
*Good Bye, Lenin!*“

Verfasserin

Paulina Piotrowska, BA

angestrebter akademischer Grad

**Master of Arts (MA)**

Wien, im Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Deutsch Englisch

Betreuerin:

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



*Mamie i Tacie*



## Danksagung / Podziękowania

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke bedanken.

Frau Professor – als ich mir vor vielen, vielen Jahren Peter Weirs „Dead Poets Society“ anschaute, ahnte ich nicht einmal, dass auch ich einer solchen Person wie John Keating begegnen werde. Es war mir eine Ehre, Sie kennenlernen zu dürfen. Ohne Ihre Freundlichkeit, Unterstützung sowie Ihre einmalige Gabe, durch richtig gestellte Fragen zu inspirieren und motivieren, wäre diese Arbeit nie entstanden.

Przede wszystkim dziękuję jednak moim Rodzicom – bez Waszej pomocy i Waszej niezachwianej wiary we mnie nigdy nie udałoby mi się niczego osiągnąć.

Teraz już wszyscy będziemy wykształciuchami!

Luku, Tobie dziękuję za nieustanną motywację i Twoje wsparcie – wiem, że zawsze mogę na Ciebie liczyć i cenię to ponad wszystko na świecie.

*Last but not least* dziękuję Paniom T. i Z. – za to, że po prostu jesteście i zechciałyście poświęcić pierwsze słoneczne dni tego roku na poprawianie niezliczonych literówek, podwójnych spacji i wyłapywanie moich neologizmów. Jesteście wielkie!



# Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung .....	3
1. Kultur – Sprache – Translation .....	5
1.1. Kultur .....	5
1.1.1. Kultur in der Übersetzungswissenschaft .....	6
1.1.2. Kultur aus evolutionärer Sicht (Kaiser-Cooke).....	7
1.2. Sprache .....	9
1.3. Translation .....	12
2. Audiovisuelle Translation .....	16
2.1. Terminologie.....	16
2.2. Ein Rückblick .....	17
3. Untertitelung in Filmen .....	19
3.1. Definition und Charakteristika .....	19
3.2. Beschränkungen.....	21
3.2.1. Technische Beschränkungen .....	21
3.2.2. Textuelle Beschränkungen .....	23
4. „Kulturspezifika“ vs. <i>referential hurdles</i> .....	27
4.1. Kulturspezifika, culture-bound problems... ..	27
4.1.1. Definitionen und Klassifizierungen.....	27
4.1.2. Einwände .....	31
4.2. <i>Referential hurdles</i> .....	33
5. Zum Übersetzen von <i>referential hurdles</i> .....	37
5.1. Einflussfaktoren .....	37
5.1.1. Transkulturalität .....	37
5.1.2. Wichtigkeit der Referenz.....	41
5.1.3. Intersemiotische Redundanz.....	41
5.1.4. Co-Text.....	41
5.1.5. Paratextuelle Faktoren .....	41
5.2. Übersetzungsstrategien .....	42
5.2.1. Beibehaltung.....	43
5.2.2. „Wörtliche“ Übersetzung .....	44
5.2.3. Spezifizierung.....	44

5.2.4.	Generalisierung .....	44
5.2.5.	Substitution.....	45
5.2.6.	Auslassung.....	46
5.3.	Zur „Treue“ im Film.....	47
5.3.1.	Domestication vs. Foreignisation – zu Machtverhältnissen im Film .....	47
5.3.2.	Zur „Loyalität“ und der Rolle des Films .....	49
6.	„Good Bye, Lenin!“ .....	52
6.1.	Der Plot.....	52
6.2.	Daten & Fakten.....	54
6.3.	Leitmotive.....	55
6.3.1.	Ostalgie?.....	55
6.3.2.	Eine Familiengeschichte.....	58
7.	Auf der Suche nach <i>referential hurdles</i> in „Good Bye, Lenin!“ .....	60
7.1.	Mocca Fix & Co. ....	61
7.2.	Ostdeutsche TV-Sendungen .....	63
7.3.	Die PGH Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“ .....	64
7.4.	Das Sandmännchen.....	66
7.5.	Junge Pioniere.....	69
7.6.	Eingabe .....	74
7.7.	„Aktuelle Kamera“-Reportagen.....	79
7.8.	POS „Werner Seelenbinder“ .....	86
7.9.	Der Trabi.....	87
7.10.	<i>Last but not least</i> : Die Off-Kommentare von Alex .....	89
8.	Zusammenfassung und Schlusswort .....	93
9.	Bibliographie.....	96
	Zusammenfassung .....	103
	Lebenslauf .....	105

## 0. Einleitung

„Diesen Film kann man nicht übersetzen!“ Mit einer derartigen Aussage werden alle TranslatorInnen im Laufe ihrer beruflichen Laufbahn konfrontiert. In jedem Land werden auch Filme produziert, die als „unübersetzbar“ gelten. Dieser Standpunkt wird allerdings nicht lediglich von Laien vertreten – viele ausgebildete ÜbersetzerInnen sind der Meinung, es gäbe Filme, die so tief kulturell verankert sind, dass die Erstellung deren fremdsprachlichen Version eine wahre *Mission: Impossible* darstellen würde.

Als typisches Beispiel wird in diesem Zusammenhang u. a. die polnische Politikomödie „Miś“ des Kultregisseurs Stanisław Bareja angeführt – ein verzerrtes Bild des Sozialismus, beladen mit unzähligen Anspielungen, Zweideutigkeiten und absurden Witzen, die der gängigen Ansicht nach lediglich von Polen verstanden werden können. Das Roadmovie „Indien“ der österreichischen Kabarettisten Josef Hader und Alfred Dorfer gilt auf Grund des „spezifischen“ Humors ebenfalls als nur „bedingt übersetzbar“. Die Liste mit weiteren Beispielen von Filmen, in denen sog. Kulturspezifika eine seriöse Hürde für die Übersetzung darstellen sollen, ist unendlich lang. Insofern erschien es der Autorin dieser Arbeit sinnvoll und vor allem notwendig, die Problematik der aus translatorischer Sicht heiklen „Kulturspezifika“ in Filmen näher zu untersuchen.

Die vorliegende Arbeit bildet das Resultat dieser Untersuchung. Die nachstehenden Kapitel befassen sich mit der Übersetzung von Filmen, wobei das Hauptaugenmerk auf jenen Elementen des ausgangssprachlichen Dialogs liegt, die sowohl im allgemeinen Sprachgebrauch als auch in der Fachliteratur als „Kulturspezifika“ bezeichnet werden. Die Arbeit setzt sich zum Hauptziel zu veranschaulichen, dass ein solches Phänomen nicht existiert bzw. eine Tautologie bildet. An dessen Stelle wird der Begriff *referential hurdles* eingeführt und gezeigt, dass nicht nur in Theorie, sondern auch in realer Praxis alle translatorischen Problemstellen im Film überwindbar sind.

Im ersten Kapitel werden drei grundlegende übersetzungswissenschaftliche Begriffe erläutert: Kultur, Sprache und Translation. Diese bilden eine unentbehrliche theoretische Basis, auf der alle weiteren Überlegungen aufbauen können (und dürfen) – erst deren Klärung erlaubt es nämlich, die irreführenden Bezeichnungen von gewissen übersetzerischen Problemstellen im Film in Frage zu stellen. Das theoretische Rückgrat bilden hierbei die Überlegungen von Michèle Cooke.

Im zweiten Kapitel folgt ein kurzer Überblick über die sog. audiovisuelle Translation – die Entwicklung des Teilgebiets sowie seinen heutigen Status innerhalb der Übersetzungswissenschaft. In dem darauffolgenden Kapitel wird eine bestimmte Methode der

Filmübersetzung – die Untertitelung – und die aus ihr für die Arbeit der ÜbersetzerInnen resultierenden Beschränkungen ausführlich untersucht.

Den Hauptteil der theoretischen Überlegungen bilden die Kapitel vier und fünf, in denen der Termin *referential hurdles* eingeführt und erläutert wird. Dieser soll eine Alternative zu „kulturspezifischen Elementen“ bilden. In erster Linie werden die in der Literatur vorhandenen Definitionen des Phänomens dargestellt. Nach einer kritischen Auseinandersetzung mit ihnen folgt die Definition von *referential hurdles*. Es wird darauf hingewiesen, welche Faktoren bei deren Übersetzung zu beachten sind. Abschließend folgen ein Überblick über mögliche Übersetzungsstrategien sowie Überlegungen zur „Treue“ in der Filmübersetzung. Folgende Aspekte werden dabei angesprochen: Machtverhältnisse, Loyalität und die Rolle des Films.

Die Kapitel sechs und sieben stellen den empirischen Teil der Arbeit dar, in dem die besprochenen Thesen anhand eines realen Beispiels untersucht werden. Die Entscheidung fiel aus zweierlei Gründen auf den deutschen Spielfilm „Good Bye, Lenin!“. Erstens ist seine Handlung tief in den Realien der DDR verankert, was für Befürworter der „Problemstelle: Kulturspezifika“ eine ideale Voraussetzung für eine erschwerte (bzw. teilweise „unmögliche“) Filmübersetzung bildet. Der Film erwies sich dabei – und dies ist der zweite Grund – als äußerst erfolgreich, sowohl in Deutschland als auch im Ausland.

Nach einführenden Informationen zum Film und seinen Leitmotiven folgt die Suche nach *referential hurdles*. Anhand polnischer und englischer Untertitel werden in erster Linie Filmstellen analysiert, die alle Kriterien erfüllen, um nach Nedergaard-Larsen et al. als sog. Kulturspezifika eingestuft zu werden. Dadurch wird aufgezeigt, dass fixe Klassifizierungen nichtig sind. Die grundlegenden Eigenschaften von *referential hurdles* – ihre Dynamik und Kontextabhängigkeit – werden schnell sichtbar. Die Analysen der jeweiligen Filmpassagen und deren Untertitel verdeutlichen die vor ÜbersetzerInnen stehende Notwendigkeit, die Spezifik der audiovisuellen Translation zu berücksichtigen. Nicht nur der Co-Text (also das Visuelle), vor allem die Funktion einer Szene und die Rolle des Films dürfen an keiner Stelle außer Acht gelassen werden. Letztendlich werden diejenigen Filmstellen untersucht, die nach Sicht der Autorin wahre *referential hurdles* bilden.

Im abschließenden Teil dieser Arbeit werden die Ergebnisse der Überlegungen und Analysen zusammengefasst.

# 1. Kultur – Sprache – Translation

Um sich mit dem Übersetzen von sog. Kulturspezifika in Spielfilmen auseinandersetzen zu können, müssen in erster Linie die hierbei grundlegenden Begriffe Kultur und Übersetzen definiert und besprochen werden.

„Kultur“ und „Übersetzen“ scheinen heute unzertrennbar zu sein. Doch dies war nicht immer der Fall: Bis in die 1980-er war die Übersetzungswissenschaft stark linguistisch geprägt. Translation wurde als reine Transkodierung von sprachlichen Einheiten einer Sprache in sprachliche Einheiten einer anderen definiert, der Ausgangs- und Zieltext als ausschließlich sprachliches Material. Der sog. *cultural turn* brachte das große Umdenken mit sich und in der modernen Translationswissenschaft ist der Aspekt der Kultur nicht mehr wegzudenken. Doch was ist eigentlich Kultur?

## 1.1. Kultur

Kultur bildet eines der wenigen Begriffe, die sowohl im wissenschaftlichen Diskurs, als auch im täglichen Sprachgebrauch verwendet werden. Allerdings können sich weder Fachleute noch Laien auf eine einzige, allgemein geltende Definition des Terminus einigen. Die letzteren assoziieren Kultur des Öfteren mit materiellen und immateriellen Errungenschaften der Menschheit: Gebräuchen und Gewohnheiten, aber auch Bauten und anderen Gegenständen, die von Menschen im Laufe von Jahrtausenden erschaffen wurden. Vielerseits wird behauptet, Kultur wäre eine konkrete Zivilisation, Religion sowie Literatur, Musik, Kunst. Oder aber die Normen des guten Benehmens. Wird auf der Suche nach einer anerkannten Definition auf die Wissenschaft zurückgegriffen, so ist das Ergebnis auch nicht befriedigend: Über wohl kaum ein Begriff wurde und wird weiterhin so oft, lange und heftig diskutiert wie über den der Kultur. In der Literatur sind mehrere hundert Definitionen zu finden, in denen versucht wird, sie allgemein zu beschreiben, auf ihre Merkmale hinzuweisen oder ihre konkreten Aspekte anzudeuten. Eine Ethnologin wird das Phänomen anders definieren als eine Historikerin oder Sprachwissenschaftlerin. Doch auch innerhalb jeder dieser Disziplinen würde man keine allgemeingültige und breit anerkannte Definition des Phänomens Kultur finden. Die amerikanischen Anthropologen Alfred Louis Kroeber und Clyde Kluckhohn stellten im Jahre 1952 in ihrem Werk *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* eine Auflistung von 164 Kulturdefinitionen dar (vgl. Katan 1999:16). Seitdem hat sich deren Anzahl sicherlich deutlich vervielfacht und ist nun kaum überschaubar.

Für die Zwecke dieser Arbeit ist es allerdings notwendig, eine Definition des Begriffs festzulegen, die eine theoretische Basis für die weiteren Überlegungen bilden wird. Wie bereits in der Einleitung angedeutet, bauen die hier angeführten Schlüsse in erster Linie

auf der Theorie von Kaiser-Cooke (2003) auf, deren Kulturdefinition von Erkenntnissen der evolutionären Wissenschaftstheorie ausgeht. Bevor diese allerdings dargelegt wird, folgt ein kurzer Blick auf den in der Übersetzungswissenschaft am weitesten verbreiteten Standpunkt zum Kulturbegriff.

### 1.1.1. Kultur in der Übersetzungswissenschaft

In der Translationswissenschaft wird besonders häufig die Kulturdefinition von Göhring zitiert:

In Anlehnung an Goodenough (1964:30) läßt sich *Kultur* für die Zwecke des Übersetzers und Dolmetschers definieren als all das, was dieser in Hinblick auf seine Ausgangsgesellschaft und auf seine Zielgesellschaften wissen und empfinden muß,

- (1) damit er beurteilen kann, wo sich Personen in ihren verschiedenen Rollen so verhalten, wie man es von ihnen erwartet, und wo sie von den gesellschaftlichen Erwartungen abweichen;
- (2) damit er sich in den gesellschaftlichen Rollen, die ihm – z. B. von seinem Alter und Geschlecht her – offenstehen, erwartungskonform verhalten kann, sofern er dies will und sich nicht etwa dazu entscheidet, aus der Rolle auszubrechen und die daraus erwachsenden Konsequenzen in Kauf zu nehmen;
- (3) damit er die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt (zu letzterer gehören natürlich auch Texte) jeweils wie ein Einheimischer wahrnehmen kann. (Göhring 1995:112f., Hervorhebung im Original)

Diese Definition ist sehr subjekt- und verhaltensbezogen sowie von einem System von Regeln geprägt. Sie stellt eine Handlungsanweisung dar und fordert von ÜbersetzerInnen ein nicht näher bestimmtes Volumen an Wissen sowie, wie von Ammann (1996:43) zu Recht bemerkt, die Kompetenzen eines „Mini-Ethnologen“, der sich vollständig in die andere Kultur „eindenken und einleben soll“. Es ist nicht eindeutig klar, was unter dem Kulturbegriff zu verstehen ist. So verwendet Göhring Termini, die keineswegs geklärt werden. Es stellt sich automatisch die Frage, wer unter „Einheimischen“ zu verstehen ist. Die Mitglieder einer Gemeinschaft, eines Landes? Was unterscheidet sie von „Nicht-Einheimischen“? Einer Klärung bedürften auch die Schlüsselwörter „Erwartungen“ und „erwartungskonform“. Wessen Erwartungen sind gemeint, wie und durch wen werden sie festgelegt? Inwiefern ist eine Handlung konform mit jenen Erwartungen, wie verläuft die Grenze? Kultur wird hier somit als eine näher nicht definierte Wissens- und Verhaltenskompetenz der TranslatorInnen aufgeführt.

Dennoch wurde die Definition weitreichend akzeptiert und in grundlegenden Werken zur Kulturforschung in der Übersetzungswissenschaft analysiert und zugrunde gelegt (vgl. Floros 2003:26). Auf ihr basiert Snell-Hornby (1988:39f.), die deren drei wichtige Aspekte hervorhebt: „Firstly, the concept of culture as a totality of knowledge, proficiency and perception; secondly, its immediate connection with behavior (or action) and events, and thirdly, its dependence on norms, whether those of social behavior or those accepted in language usage“. Auch Holz-Mänttari (1984:34) stützt sich auf Göhrings Kulturbegriff, „denn er erlaubt den Aspekt des kulturspezifischen kommunikativen Handelns, insbesonde-

re des verbalen Handels, und zwar auch im interkulturellen Raum“. Zum größten Befürworter der Definition gehört allerdings Vermeer, der diese allen seinen Überlegungen zur Skopostheorie zugrunde legt und ihr auch jahrelang treu bleibt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:26, Vermeer 1990:36, Vermeer 1996:3). Vermeer sieht in der Definition vor allem in Hinsicht auf die Übersetzungswissenschaft einen großen Nutzen, da sie u. a.:

- Kultur als strukturiertes Gefüge zeigt (als Para-, Dia-, Idiokultur, d. i. die Kultur einer Gesamtgesellschaft, eines Teils der Gesamtgesellschaft bzw. eines Individuums kann man sie abhängig von der jeweiligen Situation auf alle möglichen Konstellationen innerhalb einer Gesellschaft anwenden),
- die Sprache als Teil der Kultur auffasst,
- Verhaltensweisen und Handlungsergebnisse in einer Gesellschaft feststellen lässt (deskriptive Funktion),
- Verhaltensweisen in einer Gesellschaft begründen lässt (explikative Funktion),
- die zu beachtenden Normen und Konventionen in einer Gesellschaft feststellen lässt (präskriptive Funktion).

(vgl. Floros 2003:28)

Im Anschluss an Göhring definiert Vermeer (1990:36): „Kultur sei die Menge aller Verhaltensnormen und –konventionen einer Gesellschaft und der Resultate aus den normbedingten und konventionellen Verhaltensweisen.“

Obwohl Göhrings Kulturdefinition von großen Autoritäten der Translationswissenschaft aufgegriffen und akzeptiert wurde, ist sie für die Zwecke dieser Arbeit nicht ausreichend. Wie bereits erwähnt, ist sie in erster Linie keinesfalls eindeutig und definiert den Begriff eigentlich nicht – vielmehr stellt sie eine Handlungsanweisung für TranslatorInnen dar. Es werden keine Aufschlüsse gegeben, was Kultur ist, wie sie in Texten (beispielsweise dem Filmdialog) zum Ausdruck kommt und was Kulturen voneinander unterscheidet. Um sich allerdings mit der Übersetzung sog. Kulturspezifika in Filmen auseinandersetzen zu können, sind Antworten auf diese Fragen sowie eine feste theoretische Basis absolut unentbehrlich. Eine integrative Theorie also, die jene drei Aspekte erfasst, die hierbei eine zentrale Rolle spielen: die Kultur, Sprache und Translation. Eine solche liefert Kaiser-Cooke (2003).

#### 1.1.2. Kultur aus evolutionärer Sicht (Kaiser-Cooke)

Kultur ist die „Interpretation der Beziehung eines menschlichen Kollektivs zur Welt“, schreibt Kaiser-Cooke (2003:38). Doch was bedeutet das eigentlich?

Menschen bewohnen die ganze Welt – sie leben in verschiedenen geographischen Regionen, in unterschiedlichen Klimazonen. Die Lebensumstände einer Familie aus

Saudi-Arabien sind ganz anders als die einer Familie aus den Niederlanden. Dies ist schon allein durch die Tatsache bewirkt, wie ihre Umwelt aussieht, denn diese zwingt sie dazu, sich mit ganz konkreten Aspekten der Welt auseinanderzusetzen. Das Leben der niederländischen Familie ist durch vier verschiedene Jahreszeiten bestimmt, die saudi-arabische musste es lernen, unter ganz anderen Umständen zu leben. Die Umwelt determiniert viele Aspekte des Lebens beider Familien – wie und wo sie wohnen, was sie essen, wie sie sich kleiden. Sie determiniert also, wie sie die Welt wahrnehmen, was für ihr (Über)Leben wichtig ist und was nicht. Beide Familien interpretieren ihren Bezug zur Welt auf eine andere Art und Weise. Eine wichtige Rolle spielen zudem ihre Mitmenschen – die Gemeinschaft, in der sie leben. Diese bestimmt nämlich, was sie für richtig oder falsch halten, woran sie glauben und nicht glauben, worüber sie reden und welche Themen nicht ansprechen oder wie sie sich in konkreten Situationen verhalten sollten. Die in der Gemeinschaft konstituierten Werte und Normen prägen ihre Wahrnehmung und ihre Handlungen. Die niederländische Familie wird bestimmte Vorstellungen davon haben, was eine Familie ist, welche Rollen Mann und Frau (oder Mann und Mann/Frau und Frau) und Kinder annehmen, was für sie im Leben von Bedeutung ist, was sie machen wollen, können und dürfen. Diese Vorstellungen werden sich wahrscheinlich von den einer saudi-arabischen wesentlich unterscheiden. Beide Familien und die Gemeinschaften, in denen sie leben, haben nämlich andere Interpretationen ihres Bezuges zur Welt, oder eben: andere Kulturen. Dabei nehmen sie ihre eigene Interpretation der Welt als Realität wahr. (vgl. Kaiser-Cooke 2007:28f.)

Den Ausgangspunkt der Theorie von Kaiser-Cooke bildet die Annahme, dass es eine objektiv existierende Realität gibt (vgl. 2003:38). Wie ist es also dazu gekommen, dass jede Kultur ihre eigene, spezifische Interpretation der Welt als die einzig existierende, reale wahrnimmt? Die Antworten liefern die Erkenntnisse der Evolutionstheorie.

Die Evolution ermöglichte es dem menschlichen Wesen, seine Relation zur Welt bewusst wahrzunehmen: Der Mensch konnte zwischen sich selbst und seiner eigenen Welt unterscheiden und somit ein Selbstbewusstsein entwickeln, eine kognitive Beziehung aufbauen. In anderen Worten: Er musste sich „verfremden“, indem er sich von sich selbst und der Welt distanzierte. Somit wurde es für ihn auch möglich, seinen Bezug zur Welt zu interpretieren. Dank der Entwicklung von Sprache konnte er diesen dann auch artikulieren. Doch er blieb nicht nur dabei: die Sprache ermöglichte es zudem, jenen Bezug zur Welt, seine eigene Theorie über seine Umwelt, weitgehend zu erweitern, da er auch im Stande war, über Erfahrungen zu reden. Über Erfahrungen, Handlungen und Erlebnisse, die bereits stattgefunden haben, aber auch künftig stattfinden würden oder stattfinden könnten. Es fand eine weitere Verfremdung statt. Das, was früher natürlich gegeben und

unmittelbar war, wurde mittelbar und konnte vermittelt werden. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:36f.)

Die Sprache und der Wille zur Vermittelbarkeit von Erfahrungen (ein *conditio sine qua non* der Vermittlung) förderten die Entstehung sozialer Strukturen, also der Zusammenschließung von Menschen in Gemeinschaften. Der indirekte, interpretierte, verfremdete Bezug zur Welt – die *Theorie zweiter Ordnung* –, die Erfahrung, die vermittelt wird, erhielt somit Vorrang vor der natürlichen, direkten, unmittelbaren *Theorie erster Ordnung*. Dies resultiert aus der Tatsache, dass in jeder Gemeinschaft nur relevante und eben vermittelbare Erfahrungen vermittelt werden. Um auf das obige Beispiel zurückzugreifen: In den Niederlanden werden andere Erfahrungen vermittelt als in Saudi-Arabien. Es findet eine Art Selektion statt, die festlegt, was in einer jeweiligen Gesellschaft als relevant gilt. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:37f.)

Neben der universellen, für alle Menschen gleichen, unvermittelten Theorie der ersten Ordnung existiert ihre Verfremdung, die Theorie der zweiten Ordnung – als die jeweilige Kultur. Wie bereits besprochen, definiert die Kultur die jeweilige Umwelt und ist nur in ihrem Rahmen gültig: Jede menschliche Gemeinschaft hat einen eigenen Bezug zur Realität, der es ihr ermöglicht, in der eigenen Welt zu leben. Dieser konzentriert sich auf diejenigen Aspekte der Umwelt, die für die Gemeinschaft von Wichtigkeit sind und gleichzeitig auch Definitionen der Umwelt schaffen:

Auf diese Art und Weise wurde die natürliche Umwelt des Menschen „kulturalisiert“. Der menschliche Lebensraum wurde zur Kultur. Kultur wurde die Bedingung für das menschliche, für *la condition humaine*. Kultur als Theorie über die Umwelt des Menschen ist universell. Kultur liegt also buchstäblich in der Natur des Menschen. (Kaiser-Cooke 2003:38)

Die Kultur stellt eine Verfremdung der Theorie der ersten Ordnung dar, sie kann also mit der realen Welt nicht gleichgestellt werden. Verschiedene Gemeinschaften haben verschiedene Interpretationen ihrer Beziehungen zur Umwelt, daher gibt es verschiedene Kulturen. Was jedoch alle Mitglieder dieser Gemeinschaften vereint, ist das menschliche Bewusstsein: der gemeinsame biologische Bezug zur Welt. Die Kultur als Theorie der zweiten Ordnung gewann allerdings Vorrang vor der Theorie der ersten Ordnung und wird nun vom Menschen als eine solche empfunden – als hätte die Verfremdung nie stattgefunden. Wie Menschen die Welt wahrnehmen, hängt also von ihrer Kultur ab. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:38ff.)

## 1.2. Sprache

Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Kulturspezifika“ war eine Definition des Kulturbegriffs unentbehrlich. In weiterer Reihenfolge soll der zweite Teil des Kompositums analysiert werden – die „Spezifika“, die Besonderheiten also, die

speziellen Merkmale der Kultur. Da diese im Falle von Filmen durch sprachliche Äußerungen – den Filmdialog – zum Ausdruck gebracht werden, ist eine weitere relevante Frage zu beantworten: Was sind Sprachen? Im welchen Zusammenhang stehen sie zur Kultur?

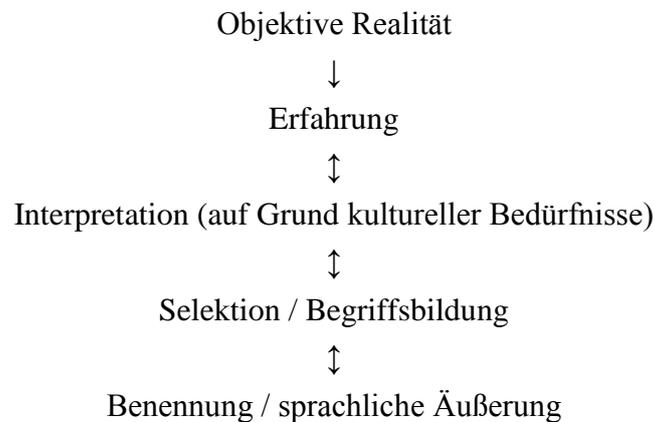
„Sprache ist das Mittel, mit dem wir unsere Theorie zweiter Ordnung (unsere Kultur) ausdrücken“, so Kaiser-Cooke (2003:41). Jede Sprache dient also dazu, die Interpretationen des Bezugs zur Welt zu artikulieren. Doch wie geschieht das?

Menschen bilden Abstraktionen – Begriffe – ihrer Erfahrungen. Diese Begriffe sind geordnet, sie stehen in einer Relation zueinander und bilden somit einen virtuellen Begriffssystem. Zur eigentlichen Kommunikation werden diese Begriffe mit Wörtern benannt. Wörter bilden ein Sprachsystem, mit dem die Interpretation des Realitätsbezugs einer jeweiligen Gesellschaft ausgedrückt wird.

Somit kann man anhand einer Sprache leicht feststellen, was für eine Kultur relevant ist. In der Sprach- und Translationswissenschaft wird dabei seit Jahren das Beispiel der Eskimo angeführt, die mehrere Wörter haben, mit denen in Europa „Schnee“ bezeichnet wird, weil es für sie, in ihrer Umwelt, eine wichtige Erfahrung ist. Doch dieses Beispiel ist bei Weitem nicht das einzige oder spektakulärste: Guy Deutscher (2010) zeigt anhand von Farben, wie stark die Beziehung zwischen Kultur und Sprache ist. Obwohl alle Menschen das Farbspektrum gleich wahrnehmen (bzw. im Stande sind, es gleich wahrzunehmen, i. e. zwischen verschiedenen Farben und dessen Tönen zu unterscheiden), wird es durch verschiedene Farbvokabulare unterschiedlich unterteilt. In sehr vielen Sprachen existiert beispielsweise kein Wort für „Blau“, da es für die jeweilige Kultur von keiner großen Bedeutung ist – diese Farbe kommt in der Natur selbst sehr selten vor und deren künstliche Erzeugung ist kompliziert. „Of course, blue is the color of the sky (and, for some of us, the sea). But in absence of blue materials of any significance, the need to find a special name for this great stretch of nothingness is particularly non-pressing“, erklärt Deutscher (2010:92).

Wenn eine Kultur keine Bezeichnung für eine Erfahrung hat, so wird dies bedeuten, dass sie diese Erfahrung nicht als relevant empfindet. Dadurch ist die menschliche Wahrnehmung der Welt nicht nur kulturell, sondern auch sprachlich geprägt: Sprachen konstruieren die menschliche Realität. Eine linguistisch relevante objektive Realität ist demnach nicht vorhanden – wir sehen die Welt durch den Filter unserer Sprache. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:41f., 62f.)

Diese Zusammenhänge können wie folgt dargestellt werden (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:66):



Wie soeben erklärt, hat jede Sprache theoretisch die Möglichkeit, alles auszudrücken. Jede Kultur interpretiert, selektiert und lexikalisiert diejenigen Erfahrungen, die für sie relevant sind. Doch auch innerhalb einer Kultur sprechen nicht alle „dieselbe Sprache“. Man kann sagen, dass die Sprache „Deutsch“ eine übergeordnete Interpretation der Realität ist und in der Praxis (im realen Sprachgebrauch) durch Gruppen der Sprachgemeinschaft eine weitere Selektion und Lexikalisierung stattfindet: Es werden die für sie relevanten Merkmale der allgemeinen Sprache verwendet. Diese Manifestationen der allgemeinen Sprache stellen untergeordnete Interpretationen der Realität dar und werden Diskurse genannt. Diskurse bestimmen, was in der Kommunikation innerhalb einer jeweiligen Gruppe zum Thema kommt, kommen darf oder eben nicht darf – sie geben also vor, was eine Referenz (das „Gemeinte“) eigentlich ist. Für ÜbersetzerInnen ist es von großer Bedeutung zu verstehen, dass sich die meisten Menschen für eine bestimmte Realitätsinterpretation oft unbewusst entscheiden, indem sie einen bestimmten Diskurs, der „die bestehenden soziopolitischen Verhältnisse“ beschreibt, übernehmen. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:64f.)

Die Einbettung von Diskursen in Kulturen kann wie folgt dargestellt werden (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:70):

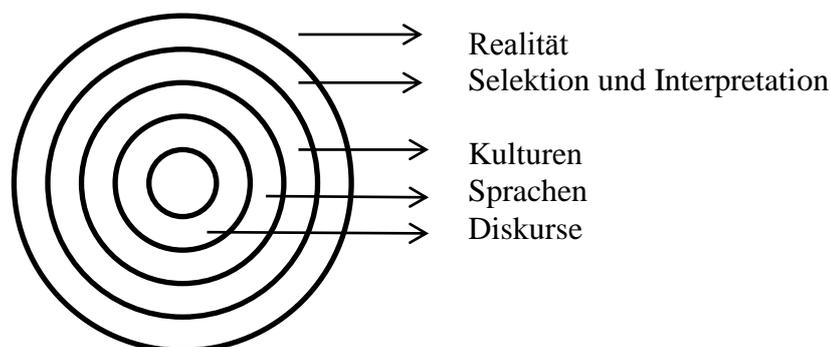


Abb. 1: Die Einbettung von Diskursen in Kulturen. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:70

Aus der Tatsache, dass jede Sprache zur Artikulation einer jeweiligen Kultur dient und die spezifische Interpretation der Welt durch deren Benennung verstärkt, folgt eine logische Schlussfolgerung: Jede Sprache ist kulturspezifisch.

Jede Sprache ist ein Kulturspezifikum an sich – es gibt keine Elemente, die weniger oder mehr spezifisch sind als andere, da mit jedem einzelnen Element der Sprache eine spezifische Interpretation des Realitätsbezugs (die Kultur) ausgedrückt wird. Eine linguistisch objektive Realität ist somit nicht vorhanden und das Wort „Kulturspezifikum“ stellt in Wirklichkeit eine Tautologie dar. Was bereitet in solchem Falle ernsthafte Probleme bei der Übersetzung, wenn es keine einzelnen Kulturspezifika gibt – wird nun die Frage lauten. Diese wird in den folgenden Kapiteln beantwortet.

### 1.3. Translation

In den vorausgehenden Kapiteln wurden die Begriffe Kultur und Sprache definiert und besprochen. Es wurde festgestellt, dass jede Sprache kulturspezifisch ist und der in der Fachliteratur so oft verwendete Termin „Kulturspezifika“ insofern kein Existenzrecht hat. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass man beim Übersetzen auf Problemstellen stößt. Aus welchem Grunde dies passiert, was Übersetzen eigentlich ist und wie es in realer Praxis funktioniert, wird im Folgenden erläutert.

Wie bereits erwähnt, gibt es keine objektive linguistische Realität – die menschliche Wahrnehmung der Welt ist kulturell und sprachlich geprägt. Genau diese Tatsache, dass Menschen ihre Umwelt durch den Filter ihrer Sprache und Kultur empfinden, wurde oft als Argument gegen die Möglichkeit des Übersetzens verwendet – schließlich wissen wir nie, worauf sich jemand in einer anderen Sprache eigentlich bezieht, was er „meint“. Diese Unerforschlichkeit der Referenz kann allerdings kein wahres Hindernis darstellen, da Translation seit Jahrhunderten tatsächlich stattfindet.

Kaiser-Cooke verdeutlicht, dass wir eben auf Grund der linguistischen Relativität übersetzen können. In Anlehnung an Gunther Kress<sup>1</sup> argumentiert sie, dass die Unerforschlichkeit der Referenz nicht nur eine Regel in jeder Kommunikation ist, sondern überhaupt erst einen Anlass zur Kommunikation gibt – Menschen kommunizieren, weil sie nicht sicher sind, worauf sich ihre Mitmenschen beziehen. Die Unbestimmtheit der Referenz wird meistens im Laufe des Kommunikationsaktes aufgehoben, für die Dauer und den Zweck der Kommunikation. Wir können die Referenz aushandeln, weil wir uns durch unsere Erfahrung auf die Realität berufen. Nach diesem Prinzip funktioniert jede

---

<sup>1</sup> Kress, Gunther. 1989. *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. Oxford : Oxford University Press

Kommunikation – innerhalb einer, aber auch zwei Sprachen. Im letzteren Fall haben wir mit Translation zu tun.

Das Argument, Übersetzen wäre unmöglich, da verschiedene Wörter nicht gleichwertig sind, dass also keine Äquivalenz zwischen ihnen besteht, kann nicht akzeptiert werden. Der Begriff der logischen Äquivalenz bezieht sich nämlich auf eine Definition von Translation, die der realen Praxis widerspricht bzw. eine irrealer Praxis schafft. Das Übersetzen wäre demnach nur dann möglich, wenn zwischensprachliche Äquivalenz bestünde. So ist es allerdings nicht und kann auch nicht sein – wie bereits erläutert, bildet jede Sprache eine Interpretation des Bezugs der Welt und stellt Benennungen zur Verfügung, um Erfahrungen zu definieren: Es kann somit lediglich von Unbestimmtheit, nicht aber von Äquivalenz die Rede sein. Zum einen widerspricht das Konzept also der realen Praxis des Übersetzens (das laut dieser Theorie nicht stattfinden dürfte) und verliert somit seine Gültigkeit. Zum anderen widerspricht es den grundlegenden Regeln jeder, auch einsprachiger Kommunikation – das komplette Bedeutungspotenzial eines Wortes kann in keinem Kommunikationsakt wiedergegeben werden. Dies ist unmöglich und nicht nötig – wichtig ist, das zu wiedergeben, was für den jeweiligen Akt von Bedeutung ist. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:56, 59f. und 2007:68f.)

Auch beim Übersetzen müssen Referenzen ausgehandelt werden – das Ziel dieser Kommunikation (die im Bewusstsein der ÜbersetzerInnen stattfindet) ist es, das Gemeinte zum Ausdruck zu bringen. Nun stellt sich die Frage, wie ÜbersetzerInnen als MitgliederInnen einer bestimmten Kultur die zielkulturellen Referenzen kennen können – schließlich sehen sie die Welt durch den Filter ihrer eigenen Kultur.

Dies ist aus dem Grund möglich, dass alle Menschen einen Bezug zur objektiven Realität haben. Jeder Mensch ist somit im Stande, die Welt nicht ausschließlich durch das Interpretationsmuster der eigenen Sprache und Kultur zu sehen, indem er sich damit kritisch auseinandersetzt. Dafür muss er allerdings den eigenen Bezug zur Welt bewusst wahrnehmen, i. e. ihn nicht mehr als „natürlich“ ansehen. Es muss also eine erneute Verfremdung stattfinden. Dann kann es auch zu jener kritischen Auseinandersetzung kommen, die wiederum durch einen Vergleich zwischen Sprachen und Kulturen, zwischen zwei Theorien zweiter Ordnung, erfolgt. Das größte Problem bei dem Vergleich zweier Kulturen bildet die Unerforschlichkeit der jeweiligen Referenz. ÜbersetzerInnen kennen allerdings beide Theorien zweiter Ordnung und wissen durch ihre Erfahrung mit der realen Welt – das *tertium comparationis*, die Gemeinsamkeit der zwei verschiedenen Realitätsbezüge – wie das „Gemeinte“ in der Zielsprache benannt wird. Sie können die Referenz vorläufig, für den Zweck der Kommunikation aufheben. Wie bereits besprochen, kann man nie „dasselbe“ sagen (sowohl in ein- als auch zweisprachiger Kommunikation),

man kann sich nur (ungefähr) auf „dasselbe“ beziehen – es werden also Interpretationen der Referenz übersetzt. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:55-61)

Die Referenzbestimmung findet also durch eine Verfremdung statt – die Auseinandersetzung mit zwei Theorien zweiter Ordnung, indem analysiert und selektiert wird. Auf welche Interpretation der Referenz fällt die Wahl? Um dies zu entscheiden, müssen ÜbersetzerInnen im Stande sein, sich von den Interpretationen der Sprachen und/oder Diskurse distanzieren zu können – die Interpretationen und Benennungen zu verfremden. Dies ist möglich, weil sie zwar die Welt durch die „Brille“ – wie es Kaiser-Cooke treffend formuliert – ihrer Kultur sehen, aber dazu fähig sind, jene „Brille“ abzulegen. Menschen befinden sich also nicht in den Zwängen ihrer eigenen Kultur. Sie sind von ihr weitgehend geprägt, besitzen allerdings von Natur aus das Potenzial, sich zu verfremden, ihre eigene „Brille“ abzulegen und eine andere aufzusetzen, die Welt „anders zu sehen“ bzw. zu sehen, was und wie die anderen etwas sehen. Sie sind im Stande, die Perspektiven zu wechseln. Erst durch diese Verfremdung können ÜbersetzerInnen zwei Kulturen aus einer Distanz analysieren und entscheiden, wie eine Referenz ausgehandelt sein soll. Danach findet eine Selektion der Realitätsbezüge statt – es muss entschieden werden, welche Interpretation in der Übersetzung artikuliert wird. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:68ff. und 2008:14f.)

Kaiser-Cooke (2003:70f.) unterscheidet hierbei zwischen zwei Ansätzen: einem auf „Dominanz“ oder „Inklusion“ basierenden Übersetzungsprozess. Im ersten Falle bleiben die zwei Kulturen voneinander getrennt, die Entscheidung fällt entweder auf den Ausgangs- oder aber den Zielsprachigen Realitätsbezug. Wenn mit Hilfe Zielsprachiger Wörter eine Ausgangssprachige Referenz bestimmt wird, so findet eine „wörtliche“ Übersetzung statt, die meistens keinen Sinn ergibt.<sup>2</sup> Bei einer umgekehrten Herangehensweise, wenn also die Referenz Zielsprachig bestimmt wird, wird die Ausgangssprachliche Interpretation

---

<sup>2</sup> Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass sich der Begriff „wörtliche Übersetzung“ sowohl in der Translationswissenschaftlichen Fachliteratur als auch im täglichen Sprachgebrauch fest verankerte, obwohl dessen Definition in Wirklichkeit aussteht. Worin unterscheidet sich eine „wörtliche“ Übersetzung von einer „nicht-wörtlichen“? Existiert eine solche überhaupt? Mit der Problematik des Begriffs setzte sich Kaiser-Cooke (1993:96 ff.) auseinander. Als „wörtliche“ Übersetzung wird am häufigsten eine solche bezeichnet, die jemanden am schnellsten in den Sinn kommt – entweder auf Grund einer phonologischen Ähnlichkeit mit dem AS-Wort oder aber, weil man die jeweilige Bedeutung als erste lernte. Alle später aufgenommenen Bedeutungen werden als „andere“ und die Ersterlernte als „wörtliche“, „Hauptbedeutung“ angesehen, die fälschlicherweise als „neutral“ und „objektiv“ betrachtet wird. Da die Bedeutung eines Wortes allerdings immer kontextspezifisch ist und in jedem Kommunikationsakt neu ausgehandelt werden muss – worüber in der Translationswissenschaft mittlerweile Einigkeit herrscht –, kann von einer „wörtlichen“ Bedeutung keine Rede sein. Sie birgt nämlich das Konzept einer exakten Äquivalenz in sich, das nicht existiert.

Zusammenfassend: Bei einer „wörtlichen“ Übersetzung werden Zielsprachige Wörter eingesetzt, um Ausgangssprachige Begriffe darzustellen, die lediglich binnen des Ausgangssprachigen Begriffssystems funktionieren. Eine solche Übersetzung kann somit nur von ZS-Empfängern verstanden werden, die die jeweiligen AS-Begriffe kennen.

Die Verwendung des Begriffs „wörtliche Übersetzung“ bezieht sich in dieser Arbeit auf die obigen Überlegungen und erfolgt – zur Hervorhebung der widersprüchlichen Bezeichnung – in Anführungszeichen.

des Realitätsbezuges verdrängt. Es werden nur diese Elemente thematisiert, die für die zielsprachige Interpretation relevant sind. Somit kommt es zu keinem kulturellen Transfer – es findet lediglich eine kulturelle Transformation statt. Im Zieltext ist die Ausgangssprachliche Kultur überhaupt nicht sichtbar. Zu einer Begegnung der zwei Bezüge kommt es lediglich im Bewusstsein der ÜbersetzerInnen.

Im Falle einer integrativen Übersetzungsstrategie kann es dagegen zu einem kulturellen Transfer kommen, indem durch die Integration beider Begriffssysteme „die Ausgangskulturelle Realitätsinterpretation in die Zielkulturelle Wahrnehmung mittels der Zielsprache integriert wird“ (Kaiser-Cooke 2003:71). Hierbei wird versucht, mit Hilfe des vorhandenen Begriffssystems Referenzen auszudrücken, die normalerweise nicht behandelt werden, es muss eine Schnittstelle zu den zielsprachigen Begriffen gefunden werden, um den Ausgangskulturellen Begriffen einen Weg hinein zu verschaffen. Beide Theorien werden somit integriert, es entsteht – für diesen Kommunikationszweck – eine neue Interpretation des Realitätsbezugs. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:71ff.)

Die oben angeführten Überlegungen zur Translation zeigen klar und deutlich auf, wie der Übersetzungsprozess abläuft und worin die Natur der berückichtigten Translationsprobleme, die fälschlicherweise als „Kulturspezifika“ bezeichnet werden, in Wirklichkeit besteht.

Durch die Klärung der grundlegenden Begriffe Sprache, Kultur und Translation wurde offensichtlich, dass jede Sprache kulturspezifisch ist und es somit keine „speziellen“, „tief in einer Kultur verankerten“ Sprachelemente gibt, die für die Übersetzung ein besonderes Hindernis darstellen oder gar die Übersetzung unmöglich machen. Das Problem, auf das ÜbersetzerInnen im Laufe des Vergleichs zwischen zwei verschiedenen Interpretationen des Realitätsbezugs stoßen, liegt in der Aushandlung von Referenzen, in der Suche nach dem „Gemeintem“. Es werden keine „Kulturspezifika“ übersetzt, sondern Interpretationen der Referenz. Dabei stehen TranslatorInnen zahlreiche Strategien zur Verfügung.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse jener problematischen „Referenzen“ und den Möglichkeiten ihrer Aushandlung in Spielfilmen. Bevor diese jedoch stattfinden kann, muss auf das Gebiet der Translationswissenschaft eingegangen werden, das sich mit der Übersetzung von Filmen beschäftigt. Dies folgt in den nachstehenden Kapiteln.

## 2. Audiovisuelle Translation

1895 wurde die Erfindung des Cinématographe durch Louis Lumière keinesfalls als Geburtsstunde eines neuen Teilgebiets der Translationswissenschaft gefeiert. Ganz im Gegenteil: Die präsentierten Kurzfilme begeisterten Menschen in vielen Ländern und das „stumme“ Kino wurde dank dem universellen Medium Bild, das sprachliche Grenzen überwindet und für alle verständlich ist, als das neue Esperanto gefeiert. In Wirklichkeit jedoch spielte die Frage der Sprache von Anfang an eine Rolle. Der Begriff Stummfilm bezieht sich lediglich auf das Fehlen einer mechanischen Tonbegleitung, der Film war nie wirklich stumm: Jede Vorführung wurde musikalisch begleitet, zudem erklärte das Geschehen auf der Leinwand meistens ein Filmerzähler und es wurden gerne auch sog. Zwischentitel (Vorgänger von Untertiteln) eingesetzt. (vgl. Díaz Cintas 2008, Díaz Cintas/Remael 2007)

Die endgültige Notwendigkeit der Translation in der Kinematographie kam in den 1920-er Jahren mit der Verbreitung des Tonfilms – wer ein neues Publikum erobern wollte, musste auf Übersetzungen zurückgreifen. Mit der Zeit fand die sog. audiovisuelle Translation (AVT) ihren Einsatz auch in vielen weiteren Medien, die das Auditive und Visuelle vereinen, u. a. im Fernsehen, Internet, bei Computerspielen, sowie bei Video, DVD etc. Heute, in der globalisierten Welt, feiert sie ihren Siegeszug. (vgl. Díaz Cintas 2008, Díaz Cintas/Remael 2007)

### 2.1. Terminologie

In dieser Arbeit wird für die Übersetzung vom filmischen Material der Oberbegriff *audiovisuelle Translation* verwendet, da er sich einerseits auf die polysemiotische Natur des Films (der Name enthält bereits zwei Kommunikationskanäle) bezieht und andererseits nicht nur auf ein Übertragungsmedium (Kino, DVD, Fernsehen) beschränkt ist. Darüber hinaus betont der Begriff die Notwendigkeit, bei der Übersetzung die Anforderungen sowohl des auditiven als auch des visuellen Kanals zu berücksichtigen (vgl. Karamitoglou 2000:2).

Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass in der Translationswissenschaft und dem hier zu benennendem Gebiet selbst keine Übereinstimmung bezüglich der Terminologie herrscht. Díaz Cintas (2009:6f.) führt diese Unentschlossenheit auf die Natur der Translation, die ständigen Änderungen und Entwicklungen unterliegt, zurück. Anfangs wurden die Begriffe *cinema translation* und *film translation* benutzt, doch mit der Zeit, als auch andere Medien ins Spiel kamen (Fernsehen, VHS etc.), räumte *audiovisual translation* ihren Platz ein. Auch der Begriff *screen translation*, der alle mit Hilfe eines Bildschirms übermittelnden Programme umfassen soll, hat sich zum Teil bewährt. Wie jedoch

Karamitroglou (2000:1) zu Recht bemerkt, wird hier an erster Stelle das Medium hervorgehoben, der Begriff könnte also auch die Übersetzung von beispielsweise Webseiten umfassen. Oft wird der Oberbegriff *Medienübersetzung* verwendet (siehe z. B. Reinart 2004), doch dieser ist irreführend, da er möglicherweise auch auf Zeitungen und Zeitschriften deutet. Pedersen (2010:5f.) behauptet zudem, dass die Begriffe *media translation* und *multimedia translation* meistens in Hinblick auf Übersetzungen im Gebiet sog. neuer Medien (Computerspiele, Webseiten etc.) angewandt werden und sich somit vor allem mit der Frage der Lokalisierung auseinandersetzen.

Ganz speziell ist der Fall bei Luyken et al. (1991:153-156): Hier wird der Terminus *Language Transfer* eingeführt, um hervorzuheben, dass es sich bei der Untertitelung um keine übersetzerische Leistung handelt. Aus Sicht der modernen Translationswissenschaft sind die angeführten Argumente allerdings nichtig und werden hier nicht näher betrachtet.

Díaz Cintas (2009:7) sieht in dieser terminologischen Vielfalt eine Bestätigung für die Wandelbarkeit des Gebiets, die angesehen werden sollte als

a clear sign that many academics and scholars have maintained the open and accommodating stance that our changing times require, with a view to assimilating and acknowledging new developments in translation praxis, rather than squeezing them into old, respectable straightjackets.

## 2.2. Ein Rückblick

Obwohl das Übersetzen für den Zweck der Überwindung von sprachlichen Grenzen in Filmen seit bereits einhundert Jahren (mehr oder weniger) professionell praktiziert wird, war das Gebiet der audiovisuellen Translation wissenschaftlich bis vor Kurzem relativ unerforscht. Dies mag paradox klingen, vor allem wenn man den Einfluss von AVT auf die Gesellschaft betrachtet. Díaz Cintas (2004:50) behauptet, dass – quantitativ gesehen – Übersetzungen im audiovisuellen Bereich die heute wichtigste translatorische Aktivität darstellen: Sie erreichen zum einen eine sehr hohe Anzahl von Menschen (hauptsächlich über das Fernsehen) und zum anderen auch äußerst viele Kulturen (durch Dokumentationen, Nachrichten, Filme etc.). Schließlich spielt ihre direkte, schnelle Erreichbarkeit (TV, Kino, Internet) eine wichtige Rolle.

Nichtsdestotrotz war die Anzahl der Studien im Bereich der AVT bis in die 1990-er eher bescheiden, die Publikationen erreichten auch selten ein breiteres Publikum. Einige Untersuchungen erschienen in Zeitungen und Zeitschriften, andere wurden nie offiziell publiziert. Lask's *Le sous-titrage des films. Sa technique. Son esthétique* aus dem Jahre 1957 gilt als erste Publikation zur Untertitelung (vgl. Díaz Cintas 2009:2). In den darauffolgenden drei Jahrzehnten wurde nicht viel dazu publiziert. Wie auch Gambier (2008:15) bemerkt, konzentrierten sich die wenigen Texte auf ganz konkrete Probleme (technische

Fragen, Fallstudien), sie lieferten keinen systematischen Überblick über die AVT und ihre Charakteristika.

Erst die von der Europäischen Rundfunkunion (EBU) geleitete *Conference on Dubbing and Subtitling*, die 1987 in Stockholm stattfand, erregte ein internationales Interesse an der AVT, das wiederum in vielen wichtigen Publikationen resultierte. Die 1990-er können als „goldene Zeiten“ der AVT angesehen werden, Díaz Cintas (2004:56) spricht sogar von einer „(r)evolution“ auf dem Gebiet. Gambier (2008:12f.) behauptet, dass in der rapiden Weiterentwicklung der AVT mehrere Faktoren eine Rolle spielten. Zum einen waren es die mit dem 100. Jubiläum der Kinematographie verbundenen Veranstaltungen, die das Interesse der Wissenschaft auf das Forschungsgebiet lenkten. Zum anderen ein wahrer Boom damals noch relativ neuer Technologien, der zu einem Wachstum im Bereich elektronischer Produkte und Leistungen führte (Internet, CD-ROMs etc.). Schließlich kam es zu diesem Zeitpunkt auch zu einer Mobilisierung von Sprachminderheiten, die in der AVT eine Chance für die Förderung ihrer eigenen Identität sahen.

Seitdem feiert die AVT ihre Blütezeit: Es finden zahlreiche Konferenzen statt, viele neue Publikationen werden veröffentlicht, immer mehr Universitäten schließen in ihre Curricula Kurse zur Medienübersetzung ein. Trotzdem ist der Weg, die AVT akademisch als relevantes Teilgebiet der Translationswissenschaft zu konstituieren, noch nicht abgeschlossen. Eine allgemeine Anerkennung der AVT wird gefordert, u. a. von Whitman-Linsen (1992:17), die es für dringend und notwendig hält „to dispel the disdain of literary intelligentsia, who seem to dismiss film translating and the degree of difficulty involved in it as not worthy of their attention“. Auf dessen Ursachen und die gegenwärtige Positionierung des Gebiets innerhalb der Translationswissenschaft wird in dieser Arbeit allerdings nicht näher eingegangen. (vgl. Díaz Cintas 2004, 2008, 2009, Gambier 2008)

### 3. Untertitelung in Filmen

Es wird zwischen zwei grundlegenden Methoden der Translation sprachlicher Äußerungen in Filmen unterschieden: Entweder wird das Verbale beibehalten oder aber in geschriebenen Text transponiert. Das Verfahren, in dem der ausgangssprachliche Dialog mit einer Tonspur in der Zielsprache ersetzt wird, wird allgemein als Revoicing bezeichnet. Ist dieser Ersatz vollkommen, so wird es Dubbing bzw. Synchronisation genannt, wenn der Original-Soundtrack dagegen nur gedämpft und im Hintergrund zu hören ist – Voice over. Diese Arbeit beschäftigt sich allerdings lediglich mit der Untertitelung, dem Fall also, wenn die ausgangssprachliche Tonspur beibehalten wird und die Übersetzung in schriftlicher Form erfolgt. (vgl. Díaz Cintas 2009:4f.)

Eine Analyse von Übersetzungsmöglichkeiten sog. Kulturspezifika in Filmen wäre mit Sicherheit vollständiger, wenn sowohl Dubbing als auch Untertitelung unter Betracht gezogen wären, dies ist allerdings auf Grund des vorgeschriebenen Umfangs der Arbeit nicht möglich. Die Entscheidung „zugunsten“ der Untertitelung resultiert zum einen aus der stets wachsenden Popularität dieses Verfahrens (die ganz eng mit dem Kostenfaktor verbunden ist<sup>3</sup>), sowie meiner persönlichen Vorliebe: Untertitel haben selbstverständlich auch Nachteile, doch sie bewahren die Authentizität des Films und stellen für gute ÜbersetzerInnen einen Raum für die Entfaltung ihrer Kompetenzen dar.

#### 3.1. Definition und Charakteristika

Gottlieb (1997:19) definiert Untertitelung als „the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, presented on the screen in sync with the original verbal message“<sup>4</sup>. Diese Definition beinhaltet bereits einige Schlüsselwörter, die auf die Besonderheiten dieser Form der Translation hinweisen:

- Es findet eine „diagonale“ Transposition statt: von gesprochener in geschriebene Sprache und zugleich von der Ausgangs- in die Zielsprache:

---

<sup>3</sup> Die Kosten einer Synchronfassung betragen das 6,5-16,5-fache einer Untertitelungsversion (vgl. Döring 2006:23, Gottlieb 1997:129).

<sup>4</sup> Diese bezieht sich lediglich auf die hier relevante interlinguale Untertitelung (Übersetzung zwischen zwei Sprachen), auf die intralinguale (Übersetzung innerhalb einer Sprache, wie z. B. für Gehörlose und Schwerhörige) wird in dieser Arbeit nicht eingegangen. Zur dieser linguistischen Differenzierung s. Díaz Cintas (2008:13-19).

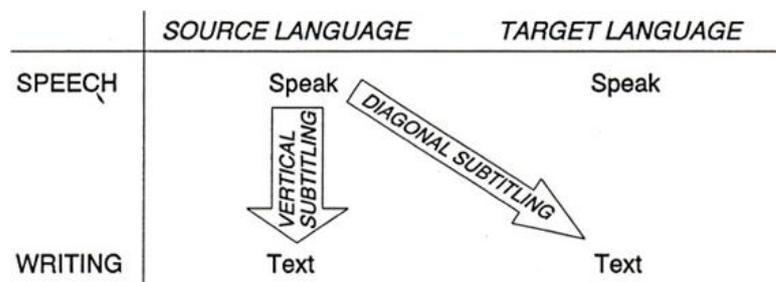


Abb.2: Gottlieb 1997:111

Diese Tatsache unterscheidet die Untertitelung insofern vom „klassischen“ Übersetzen und Dolmetschen, dass im Falle der letzteren die Transposition horizontal und eindimensional verläuft:

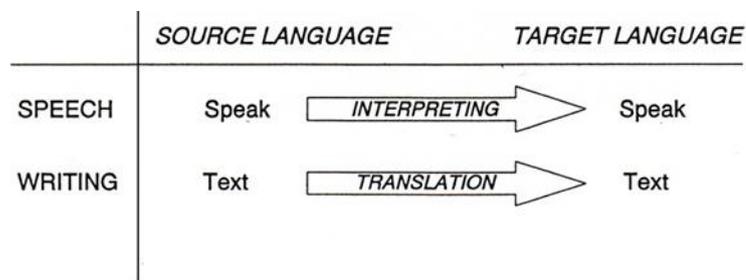


Abb.3: Gottlieb 1997:110

Beim Übersetzen zum Beispiel entsteht aus einem Ausgangssprachlichen Text ein Zielsprachlicher Text. (vgl. Gottlieb 1997:71, 110f.)

- Das „gesprochene Original“ wird – im Gegensatz zur Synchronisation – beibehalten, die Untertitel haben also einen „additiven“ Charakter, sie werden hinzugefügt (vgl. Gottlieb 1997:70).
- Zudem sind sie – anders als die meisten schriftlichen Übersetzungen – unmittelbar. Untertitel gehen fließend ein in den nächsten über. Die ZuschauerInnen/LeserInnen/HörerInnen können sie normalerweise nicht kontrollieren, sie können (im Kino) nicht zurückspulen – „the recoverability of the written code is weakened“, so Gambier (1994:279).
- Die Untertitelung ist simultan: Der Film und der übersetzte Dialog werden gleichzeitig präsentiert.
- Ein Untertitelter Film ist polysemiotisch: die Botschaft des Originals wird durch mindestens zwei Kommunikationskanäle übermittelt. Zu diesen gehören:
  - der audio-verbale Kanal (Dialoge, Hintergrundgeräusche und -stimmen, Lieder),
  - der non-verbale Kanal (Musik, Geräuscheffekte),
  - der verbal-visuelle Kanal (Schriftzeichen im Film),
  - der non-verbale visuelle Kanal (Bildzusammensetzung und Bildfluss)
(vgl. Gottlieb 1997:70f., 89).

Bei der Untertitelung verlagert sich der Schwerpunkt vom audio-verbalen Kanal auf den verbal-visuellen, der im Original den geringsten semantischen Inhalt aufweist (vgl. Gottlieb 1994:265f.).

## 3.2. Beschränkungen

Die oben erwähnten Besonderheiten resultieren in einer Reihe von Beschränkungen, die die Untertitelung Anfang der 80-er Jahre mit der Bezeichnung „mal nécessaire“<sup>5</sup> versehen haben. Auch heute wird sie nicht selten als „constrained translation“ definiert (vgl. Pedersen 2010:15). Diese Beschränkungen haben einen großen Einfluss auf die Arbeit der ÜbersetzerInnen und sind unbedingt zu beachten. Sie lassen sich in zwei Hauptkategorien einteilen: Beschränkungen, die mit den technischen Anforderungen des Verfahrens zusammenhängen, sowie (teilweise aus ihnen resultierende) textuelle Beschränkungen.

### 3.2.1. Technische Beschränkungen

Technische Beschränkungen können zwei grundlegenden Aspekten zugeordnet werden: dem räumlichen und zeitlichen Faktor.

#### 3.2.1.1. Raum

Der Raum für die Untertitel ist beschränkt. Um nicht allzu störend zu wirken, sollten sie nicht mehr als 20% des Bildschirms bzw. der Leinwand einnehmen. Meistens werden sie unten, horizontal und mittig platziert, allerdings gibt es Ausnahmen. Diese können kulturbedingt (in Japan werden Untertitel vertikal, auf der rechten Seite platziert) oder auch filmbedingt sein (zu heller Hintergrund, relevantes Filmgeschehen unten im Bild etc.). Vor allem muss eine gute Lesbarkeit gewährleistet werden. Diese beschränkt die Anzahl von Zeichen auf 33-40 per Zeile<sup>6</sup> (inkl. Leerzeichen), wobei gleichzeitig maximal zwei Zeilen eingeblendet werden. Ob es nun zwei sind oder nur eine, hängt von der Länge des Satzes ab sowie von linguistischen Aspekten, die in weiteren Kapiteln angesprochen werden. In Hinsicht auf die Lesbarkeit sind zudem weitere Faktoren wie die Schriftart (grundsätzlich werden serifenlose Schriftarten wie Helvetica bevorzugt), die Farbe der Untertitel sowie der Abstand zwischen Buchstaben und Wörtern von Bedeutung. (vgl. Gottlieb 1997:73, Díaz Cintas/Remael 2007:82-88, Ivarsson/Carroll 1998:39-54)

---

<sup>5</sup> Erstmals verwendet von L. Marleau (1982) in seinem Artikel „Les sous-titres – un mal nécessaire“ (vgl. Tomaszkiwicz 2008:123).

<sup>6</sup> Im Falle von Sprachen, die sich des lateinischen Alphabets bedienen.

### 3.2.1.2. Zeit

Wie lange die Untertitel auf der Leinwand verweilen, spielt auch eine große Rolle. Die Untertitel sollten den Rhythmus des Dialoges widerspiegeln, Pausen, Unterbrechungen (normale Aspekte gesprochener Sprache) sollten berücksichtigt werden. Dies kann bedeuten, dass längere Sätze aufgeteilt und kürzere zusammengebündelt werden. Im Idealfall sollten Untertitel exakt während der tatsächlichen Sprechzeit der Schauspieler zu sehen sein, also mit den sprachlichen Äußerungen synchronisiert werden. Es hängt zum Großteil von der temporalen Synchronisation ab, ob die ZuschauerInnen die gesamte Untertitelung, i. e. die übersetzerische Leistung, als gelungen oder nicht beurteilen: schlechtes Timing verwirrt sie, der Unterhaltungsfaktor ist geschwächt. Und dies auch, wenn die linguistischen Lösungen hervorragend sind. Gleichzeitig muss jedoch die Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen berücksichtigt werden: Im Schnitt benötigen sie für zwei Zeilen weniger als vier Sekunden. Sie brauchen allerdings genug Zeit, um die Untertitel lesen zu können, aber auch das Bildgeschehen zu verfolgen. Dabei dürfen die Untertitel nicht zu lange eingeblendet werden, da sie dann erneut gelesen<sup>7</sup> und als störend empfunden werden. Aus diesen Gründen gilt als optimale Verweilzeit der Untertitel die 6-Sekunden-Regel. Die Lesegeschwindigkeit hängt dennoch von vielen Faktoren ab: Einerseits ist das Publikum selbst nie homogen (Alter, Ausbildung etc.), andererseits kann die eventuelle linguistische Komplexität des Dialogs (Syntax, Lexik etc.), die von Film zu Film und Szene zu Szene variiert, eine Hürde darstellen. (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 88-99, Ivarsson/Carroll: 63-71)

Die Lesbarkeit kann zuletzt auch vom Filmgenre abhängen. Minchinton (in Tveit 2009:86 und de Linde 1995:10) behauptet, dass ZuschauerInnen von Liebesgeschichten auf Grund der relativ großen Vorhersehbarkeit des Dialogverlaufs die Untertitel nur als eine Art Stütze benutzen und im Grunde lediglich einen kurzen Blick auf sie werfen. Bei komplizierteren Drehbüchern, wie z. B. Krimis, werden die Untertitel im Film dagegen eher „vollständig“ gelesen. Auch dies wird bei der Dauer der Einblendung von Untertiteln in Betracht gezogen.

Gottlieb (1997:74) weist letztendlich auf die visuelle Synchronisation von Untertiteln hin: „The positioning (in space) and cuing (in time) of the subtitles must correspond with the static and dynamic visual features, that is, picture composition and montage, of the film.“ Als goldene Regel gilt: Die Untertitel sollten das Bild möglichst immer unterstützen und unauffällig sein, da jede Diskrepanz das Verständnis hemmt und vom Film ablenkt. (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:75)

---

<sup>7</sup> Exkurs: Interessanterweise erfolgt das Lesen automatisch: Auch Zuschauer, die der Ausgangssprache mächtig sind, fangen an Untertitel zu lesen, sobald diese auf dem Bildschirm zu sehen sind: „Reading behavior is more or less automatically elicited when a subject faces a text with the same message auditorily available“ (Gottlieb 1997: 109).

### 3.2.2. Textuelle Beschränkungen

In ihrem Handbuch zur Untertitelung weisen Ivarsson und Carroll (1998:85) ausdrücklich darauf hin, dass „while a good subtitler has to be a good translator, not every good translator is automatically a good subtitler“. Gottlieb (1997:125) behauptet, dass “a good subtitler (apart from being a good translator) needs the musical ears of an interpreter, the nonsense judgement of the news editor and the designer’s sense of esthetics”. Dies resultiert zum Großteil aus den im Folgenden erläuterten textuellen Beschränkungen, die bei der Übersetzung von Filmen unbedingt beachtet werden müssen.

#### 3.2.2.1. Reduktion der Textmenge

Aus den räumlich-temporalen Beschränkungen ergibt sich natürlicherweise eine weitere: die Notwendigkeit der Kürzung des Dialogs. Das Lesen eines geschriebenen Textes erfolgt viel langsamer als das Hören einer gesprochenen Aussage. Die Zuschauer benötigen ausreichend viel Zeit, um einerseits die Untertitel mit Verständnis aufzunehmen und andererseits das Geschehen auf der Leinwand zu verfolgen: „The time left for non-verbal viewing should match the time spent reading“ (Gottlieb 1997:123). Was ÜbersetzerInnen in zwei Untertitelzeilen unterbringen können, ist dabei nicht nur von rein technischen Faktoren bedingt, sondern auch von den sprachlichen: der Geschwindigkeit von ausgangssprachlichen Äußerungen. Eine quantitative Kürzung des Dialogs ist von daher sehr oft nicht zu vermeiden. In diesem Falle müssen ÜbersetzerInnen all das eliminieren, was für das Verständnis der Aussage nicht notwendig ist und/oder das Relevante kurz und prägnant formulieren, also zusammenfassen. Die Beherrschung dieser Kunst zeugt von hohen Untertitelungskompetenzen. (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:146, Ivarsson/Carroll 1998:85)

Kovačič (1994 und in Díaz Cintas/Remael 2007:148), die die Anwendbarkeit der Relevanztheorie von Dan Sperber und Deirdre Wilson<sup>8</sup> in Hinblick auf die AVT untersuchte, stellte in diesem Zusammenhang Folgendes fest: Die Entscheidung über die Beibehaltung, Änderung oder Auslassung eines Elements sollte immer aus einem Gleichgewicht zwischen einerseits dem Aufwand für die Zuschauer, der für die Verarbeitung dieser Elemente erforderlich ist, und andererseits ihrer Wichtigkeit für das Verständnis des Films resultieren. Sie (in Georgakopoulou 2009:26) unterscheidet dabei zwischen unentbehrlichen Elementen (die beibehalten werden müssen, da sie die Filmhandlung vorantreiben), teilweise notwendigen Elementen (die man zusammenfassen kann) und letztlich überflüssigen Elementen (die ausgelassen werden können).

---

<sup>8</sup> Sperber, D./Wilson, D. 1986. *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge Ma: Harvard University Press.

Der Film muss dabei stets als Ganzes betrachtet werden. Die Polysemiotik dieses Mediums stellt oft eine große Erleichterung dar, da „the necessary quantitative reduction of the dialog can be reached with only minor qualitative losses in stylistic and/or denotative information“ (Gottlieb 1997:121). Das Bild und der Soundtrack dienen schließlich auch als Informationsträger, sie unterstützen das Verbale und kompensieren zum Teil die Kürzungen<sup>9</sup>. Viele linguistische Elemente (wie z. B. Namen in appellativen Konstruktionen, international bekannte Wörter wie „yes“, „no“, „ok“ oder Ausrufe wie „hmm“, „aaah“ etc.) können somit oft ausgelassen werden. Kürzungen sind oft auf Grund der hohen intrasemiotischen Redundanz im Dialog plausibel: Sowohl bei spontaner als auch bewusster Rede sind zahlreiche redundante Elemente vorhanden, deren Komprimierung die Wirksamkeit der Aussage erhöhen kann (vgl. Gottlieb 1994:273).

Welche Bearbeitungen allerdings vorzunehmen sind, variiert von Film zu Film und Szene zu Szene. Alle Entscheidungen müssen individuell, kontextabhängig gefällt werden. Wie im Falle jeder Übersetzung, gibt es auch hierbei keine fixen Regeln. Díaz Cintas/Remael (2007:149) heben hervor, dass oft konkrete Faktoren in den Vordergrund rücken, wie zum Beispiel das Filmgenre und die rhetorische Funktion der Äußerung. In einer Szene, die zwei streitende Liebhaber zeigt, ist die emotionale Ladung des Gesagten relevant: Untertitel, die einiges auslassen, dafür aber den Rhythmus des Dialogs widerspiegeln, wären wahrscheinlich eine bessere Lösung. Umformulierungen, dank denen der Informationsverlust möglichst gering ist, wären dagegen für Dokumentarfilme besser geeignet. Zusammenfassend stellt Georgakopoulou (2009:23) fest, dass Untertitel lediglich die absolut nötigsten linguistischen Informationen liefern sollten, wenn für das Verständnis einer konkreten Szene das Bildgeschehen tragend ist – „leaving the eyes of the viewers free to follow the images and the action“. Wenn jedoch die sprachlichen Äußerungen für das Verständnis bestimmend sind – und nicht das Visuelle –, so sollten die Untertitel möglichst viel wiedergeben.

Kovačič (1994:245) hebt hervor, dass bei der Frage der Dialogkürzung auch das jeweilige Sprachenpaar eine große Rolle spielt, und zwar „the systemic similarities and differences between source and target language“. So ist bei Sprachen, die ähnliche syntaktische Muster aufweisen und deren Wörter durchschnittlich gleicher Länge sind, die Notwendigkeit der Textreduktion wahrscheinlich geringer als im Falle von solchen Sprachenpaaren, bei denen die Zielsprache die Kondensation von häufigen, ausgangssprachlichen Mustern nicht zulässt<sup>10</sup>. Díaz Cintas/Remael (2009:150-170) beschreiben diverse Techniken, der sich ÜbersetzerInnen bei Kürzungen des Originaldialogs bedienen. Zu diesen gehören

---

<sup>9</sup> Gottlieb (1994:273) spricht in diesem Zusammenhang von intersemiotischer Redundanz, „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“.

<sup>10</sup> Kovačič (1994:245) nennt hierbei als Beispiel Übersetzungen aus dem Englischen ins Slowenische, die auf Grund grammatikalischer Beschränkungen bis zu 30% länger als das Original sind.

unter anderen: die Vereinfachung von Periphrasen, Generalisierung von Aufzählungen, Einsetzung kürzerer Synonyme, einfacher grammatikalischer Zeiten, Änderung von Wortarten (Nomen→Verb, Adjektiv→Nomen etc.), Änderung indirekter Fragen in direkte, direkter Rede in indirekte, Passiv↔Aktiv Änderungen, Einsetzung von Pronomen und anderen Deixis zur Ersetzung von Nomen und Nominalphrasen, Zusammenfügen von Sätzen etc.

#### 3.2.2.2. Wechsel des Mediums

Die Tatsache, dass es im Falle der Untertitelung zu einer Transposition von gesprochener in die geschriebene Sprache<sup>11</sup> kommt, stellt eine weitere Beschränkung bzw. Herausforderung dar. Die erste weist viele Besonderheiten auf: unvollständige Sätze, Unterbrechungen, Redundanzen, Versprecher, Pausen, grammatikalische Fehler etc. Sie bringt auch verschiedene Akzente, Dialekte, unterschiedliche Aussprachen und auch Aussprachefehler wie beispielsweise das Stottern ans Licht. Es ist schwer, all diese Spezifika in der geschriebenen Sprache wiederzugeben, zumal im westlichen Kulturkreis, wie es Gambier (1994:280) hervorhebt, eine Art Unantastbarkeit des schriftlichen Diskurses herrscht. Die Schriftsprache charakterisiert sich durch eine höhere lexikalische Dichte, die Tendenz zur Nominalisierung, grammatikalische und syntaktische Korrektheit etc. Wieder einmal müssen ÜbersetzerInnen das goldene Mittel finden: Einerseits müssen sie sich der Regeln und Normen der geschriebenen Sprache bewusst sein, andererseits aber auch der Funktion einer konkreten sprachlichen Äußerung. Nicht alle Pausen sind gleichwertig, nicht alle Wiederholungen sind redundant. Auch in diesem Falle gibt es mehrere Möglichkeiten, spezifische verbale Aspekte in den Untertiteln sichtbar zu machen. Die fehlende Ausbildung eines Charakters kann beispielsweise durch einen einfacheren Wortschatz widerspiegelt werden, nicht unbedingt durch Fehler. Die verschiedenen Kommunikationskanäle des Films können auch in diesem Falle behilflich sein. So ist zum Beispiel das Stottern hörbar und muss nicht schriftlich gekennzeichnet werden.

#### 3.2.2.3. Segmentierung von Untertiteln

Untertitel sollten – wie bereits besprochen – in einem zeitlich und räumlich beschränkten Rahmen gut lesbar sein und trotz ihrer physischen (nicht logischen) Isolation den ZuschauerInnen ein möglichst gutes Verständnis des Films gewährleisten. Um dieses Ziel zu erreichen, sollten sie bestenfalls so strukturiert werden, dass sie syntaktisch und semantisch abgeschlossene Einheiten bilden: „Ideally, any subtitle ought to have a clear structure, avoid any undue ambiguities, and be a complete structure“ (Díaz Cintas/Remael 2007:172). Da dies in der Praxis allerdings oft nicht möglich ist, spielt eine „leserfreundli-

---

<sup>11</sup> Im Grunde genommen kommt es zu einer zweifachen Transposition, Pedersen (2010:12) spricht von einem „polysemiotic U-turn (...), from written script to oral performance and back to written subtitles“.

che“ Segmentierung der Untertitel eine enorm wichtige Rolle und darf nicht außer Acht gelassen werden.

Laut Reid (in Díaz Cintas/Ramael 2007:175) können Untertitel grammatisch-semantisch, rhetorisch (anhand des Sprechrhythmus) oder visuell (auf Basis von Schnitten, Kameraeinstellungen etc.) segmentiert werden. Oft werden alle drei Aspekte miteinander kombiniert, um das bestmögliche Ergebnis zu erreichen. Dennoch spielen syntaktisch-semantische Erwägungen die entscheidende Rolle. Ein Satz kann innerhalb von zwei Zeilen präsentiert werden oder auch über mehrere Untertitel laufen, für beide Varianten gelten allerdings dieselben Regeln – die Kohäsion ist bei jeder Einheit beizubehalten. Die natürliche Satzstruktur sollte möglichst beachtet werden. Das, was zusammengehört (z. B. Prädikat-Objekt), sollte auch nicht getrennt werden. Die Augenbewegung von einer Zeile zur anderen erweckt automatisch eine kurze Pause in der Verarbeitung der linguistischen Informationen im Gehirn, es ist von daher vorteilhaft, diese Pause an einer Stelle einzusetzen, wo „the semantic load has already managed to convey a satisfactorily complete piece of information“ (Díaz Cintas/Ramael 2007:173). Die rhetorische Segmentierung setzt sich dagegen als Ziel, die Besonderheiten der gesprochenen Sprache wie Pausen, Unterbrechungen etc. – das Tempo also, die Dynamik des Dialogs – wiederzugeben. Prosodische Merkmale der Sprache (Tonhöhe, Druckstärke) sind für jede Aussage von großer Bedeutung. Wenn die Segmentierung der Untertitel dabei hilft, Ironie, Spannung auch visuell sichtbar zu machen, ist dies ein großer Vorteil für die ZuschauerInnen. Díaz Cintas/Ramael (2007:179) heben allerdings hervor, dass die rhetorische Segmentierung oft ein automatisches Ergebnis einer gelungenen syntaktisch-semantischen Segmentierung ist, da linguistische und paralinguistische Elemente oft zusammenwirken. Die visuelle Segmentierung ist dagegen eher mit technischen Aspekten der Untertitelung verbunden und wurde bereits angesprochen (Platzierung im Bild, eine oder zwei Zeilen).

Die oben beschriebenen technischen und textuellen Beschränkungen stellen eine Herausforderung für die Arbeit der ÜbersetzerInnen dar. Dies bedeutet allerdings nicht, dass sie diese unbedingt erschweren müssen. Die polysemiotische Natur des Films ist meistens sehr hilfreich und bietet diverse Lösungen, auch wenn es manchmal als unmöglich scheint: „Compared to certain types of literature, audiovisual media provide a relatively safe ground for translations, *because* of the constraints involved in those media“ (Gottlieb 1997:87, Hervorhebung im Original). Zusammenfassend stellt Gottlieb (1994:264) fest, dass eine zufriedenstellende Übersetzung nur dann zu erreichen ist, wenn man sich der Beschränkungen bewusst ist: „Knowing these premises, the quality of a translation is defined by the talent of the translator, not by the constraints of the specific media.“

## 4. „Kulturspezifika“ vs. *referential hurdles*

Im letzten Kapitel wurden einige Herausforderungen beschrieben, denen sich ÜbersetzerInnen bei der Erstellung von Untertiteln stellen müssen. In diesem Teil der Arbeit werden jene erläutert, die oft als größte Hürde angesehen werden und für viele Laien einen Film „unübersetzbar“ machen: die in der Literatur meistens als „Kulturspezifika“ bezeichneten (außer)sprachlichen Elemente im Filmdialog.

Einige ForscherInnen im Bereich der audiovisuellen und klassischen Translation haben sich mit diesen Phänomenen bereits auseinandergesetzt, es wurden Definitionen erstellt, Klassifizierungen vorgenommen und Lösungsmöglichkeiten vorgeschlagen. Dennoch sind diese Analysen teilweise sehr oberflächlich. Es werden oft nur konkrete Aspekte beleuchtet – in keiner der analysierten Arbeiten wurde das Phänomen in seiner Ganzheit und Vielschichtigkeit besprochen. Dies fängt bereits bei der Bezeichnung selbst an – es herrscht eine terminologische Vielfalt, die jedoch einen gemeinsamen Nenner aufweist: die Kultur.

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, die irreführenden Bezeichnungen des Phänomens in Frage zu stellen. Jene werden mit einem neuen Terminus ersetzt, der dessen Natur besser wiedergibt: den *referential hurdles*.

### 4.1. Kulturspezifika, culture-bound problems...

Bevor die Definition von *referential hurdles* dargelegt wird, folgt ein Überblick über die bisherigen Definitionen und Klassifizierungen, die in der Literatur vorzufinden sind, sowie eine nachstehende kritische Analyse.

#### 4.1.1. Definitionen und Klassifizierungen

Nedergaard-Larsen (1993:210ff.) und Leppihalme (1997:2f.) verwenden den Termin „culture-bound (translation) problems“ und unterscheiden hierbei zwischen intra- und extralinguistischen Phänomenen. Zur ersten Kategorie zählen alle rein sprachlichen, pragmatischen Aspekte, die eine translatorische Hürde darstellen können: grammatikalische Kategorien, die einzig in derjenigen Sprache vorkommen, Anredeformen, Grußformeln, bestimmte Metapher, Idiome, Wortspiele aber auch Dialekte und Soziolekte in gesprochener Sprache sowie parasprachliche Aspekte wie beispielsweise die Intonation, die verschiedene Gefühle äußern kann. Die außersprachlichen Translationsprobleme weisen wiederum auf bestimmte Phänomene, die in der ausgangssprachlichen Kultur existieren. Die terminologische Differenzierung mag hierbei etwas verwirrend sein, da man bei „außersprachlichen“ Problemen ebenfalls mit der Sprache zu tun hat – auch wenn

sich die Wörter auf reale Phänomene beziehen. Nedergaard-Larsen (1993:210) bestätigt, dass „the extralinguistic element is present in language – otherwise there would be no translation problem – and decides among other things which words actually exist, and how reality is classified“.

Auf die Klassifizierung extralinguistischer, kulturbezogener Probleme von Nedergaard-Larsen wird in der Literatur (vor allem in zahlreichen Analysen von Übersetzungsstrategien) sehr oft Bezug genommen und vollständigheitshalber wird sie auch in dieser Arbeit präsentiert:

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

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

Abb. 4: Nedergaard-Larsen 1993:211

Díaz Cintas/Remael (2007:200) verwenden den Begriff “culture-bound terms” und definieren ihn als “extralinguistic references to items that are tied up with a country’s culture, history, or geography, and tend therefore to pose serious translation challenges”. Sie berufen sich u. a. auf die Klassifizierung von Nedergaard-Larsen (1993), stützen sich jedoch hauptsächlich auf Grit<sup>12</sup>:

- Geographical references
  - Objects from physical geography: savannah, mistral, tornado
  - Geographical objects: downs, plaza mayor.
  - Endemic animal and plant species: sequoia, zebra.
- Ethnographic references
  - Objects from daily life: tapas, trattoria, igloo.
  - References to work: farmer, gaucho, machete, ranch.
  - References to art and culture: blues, Thanksgiving, Romeo and Juliet.
  - References to descent: gringo, Cockney, Parisienne.
  - Measures: inch, ounce, euro, pound.
- Socio-political references
  - References to administrative or territorial units: county, bidonville, state.
  - References to institutions and functions: Reichstag, sheriff, congress.
  - References to socio-cultural life: Ku Klux Klan, Prohibition, landed gentry.
  - References to military institutions and objects: Feldwebel, marines, Smith & Wesson.

(Díaz Cintas/Remael 2007:201)

Florin (1993:123) führt den Termin “realia” ein:

Realia (from the Latin *realis*) are words and combinations of words denoting objects and concepts characteristic of the way of life, the culture, the social and historical developments of one nation and alien to another. Since they express local and/or historical color they have no exact equivalents in other languages. They cannot be translated in a conventional way and require a special approach.

Florins Definition ist insofern inakzeptabel, als sie die Idee der exakten Äquivalenz mit sich bringt – eines Phänomens, das in Kapitel 1.3. besprochen und ausgeschlossen wurde. Zudem ist die Bezeichnung einer „konventionellen“ Methode der Übersetzung sehr ungenau und zumindest rätselhaft – was ist das für eine Übersetzungsmethode und wie

<sup>12</sup> Grit, D. 2004. De vertaling van realia. In: *Denken over Vertalen*. Naaijken/Koster/Bloemen/Meijer (Hg.) Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 279-286.

unterscheidet sie sich von „speziellen Herangehensweisen“? Nichtsdestotrotz wird auch Florins Klassifizierung zusammenfassend, in tabellarischer Form angeführt:

thematic category	ethnographical realia:  everyday life, work, art, religion, mythology, folklore, ethnic realia, measurements, currency units	e.g.: sarong, sombrero, moccasin, fibula; bungalow, igloo, wigwam; amphora, gyuvetch; rickshaw, fellah, gaucho; kolkhoz, Senn; tarantella, reel, blues, canzonetta, Kasperl; yule log, First of May; Cosack, gringo, Basque; Pfund, ell; dime, Groschen
	social and territorial realia	e.g.: shire, canton, state; corso, agora; Kanzler, sheriff, khan; Ku Klux Klan, Roundheads, NEP; fan, hippie
geographical category	belonging to one language only: -national realia -local realia -microlocal realia	e.g.: -borschcht (USSR), goulash (Hungary) - Senner (Austrian and Bavarian Alps), artel (USSR) -Heurige (Vienna), Lord Mayor's Show (London)
	international realia (national in origin, but adopted by many languages)	e.g.: sombrero, canoe, skyscraper
	regional realia	e.g.: voivoda (Bulgaria, Yugoslavia), haji (Muslim world)
temporal category	modern realia	
	historical realia	

Vgl. Florin 1993:123ff.

Tomaszkiewicz (2008:152) unterscheidet nach Wojtasiewicz<sup>13</sup> zwischen translatorischen Problemstellen, die entweder aus „rein sprachlichen“ Unterschieden zwischen der Ausgangs- und Zielsprache resultieren (gemeint sind grammatikalische Verschiedenheiten), oder aber aus „kulturellen“ Differenzen. Zu den „kulturspezifischen Phänomenen“ gehören laut der Autorin:

<sup>13</sup> Wojtasiewicz, O. 1992. *Wstęp do teorii tłumaczenia [dt. Einführung in die Übersetzungstheorie]*. Warszawa: TEPIS.

- Bräuche,
- Gerichte,
- Währungen,
- administrative Ämter und Funktionen,
- Rechtssysteme,
- Institutionen,
- das historische und kulturelle Erbe
- geographische Orte,
- etc.

Das Problem bei deren Übersetzung liegt laut Tomaszewicz nicht darin, dass entsprechende Termini in der Zielkultur nicht vorhanden sind, sondern vielmehr in dem Nichtvorhandensein entsprechender Phänomene, die mit diesen Termini benannt sind. Dies erschwert den sprachlichen Transfer, da die zielsprachigen EmpfängerInnen jene Phänomene oft nicht kennen (vgl. Tomaszewicz 2008:152f.).

#### 4.1.2. Einwände

Im Laufe der Recherche für diese Arbeit wurde viel Material angesammelt, das sich mit der Übersetzung von „kulturspezifischen“ Elementen in Filmen beschäftigt – von selbständigen Werken bis zu Artikeln in Sammelbänden. Die meisten behandelten hauptsächlich Vorschläge zur Lösung translatorischer Probleme, es wurden – meistens anhand realer Beispiele – Strategien vorgestellt, die den ÜbersetzerInnen zur Verfügung stehen. Eine Definition von dem eigentlichen Forschungsgegenstand, den „Kulturspezifika“ also, war allerdings lediglich bei den oben erwähnten AutorInnen zu finden. Ein Grund dafür mag sein, dass sich viele auf eine Art kollektive Intuition der Leserschaft verlassen (vgl. Aixelá 1996:57). Die meisten Menschen haben eine eigene Definition von „Kultur“ und können sich höchstwahrscheinlich auch vorstellen, was unter „kulturspezifischen“ oder „kulturgebunden“ Problemen gemeint war.

Nachstehend folgt eine kritische Auseinandersetzung mit den obigen Überlegungen. Diese enthalten folgende Schwachstellen:

- Verwendung mehrdeutiger Termini

Alle AutorInnen berufen sich auf den Terminus „Kultur“ ohne dabei zu bestimmen, was sie eigentlich darunter verstehen. Dabei sind, wie bereits im Kapitel 1.1. erwähnt, weit über hundert Definitionen des Begriffs vorzufinden. Nedergaard-Larsen (1993:208f.) erläutert kurz den Zusammenhang zwischen Kultur und Translation, indem sie sich auf die

Überlegungen von Sapir und Whorf zur Relation zwischen Sprache und Gedanken<sup>14</sup> beruft, dabei allerdings nur festlegt, dass es von großer Bedeutung ist, diesen Zusammenhang zu verstehen und bei der Übersetzung zu beachten. Sie unterstreicht die Rolle des Übersetzers als Mediators zwischen verschiedenen Kulturen. Was diese allerdings sind, wird nicht erläutert. Wenn der Versuch unternommen wäre, eine Definition von Kultur darzulegen, so wäre auch dem Zusammenhang zwischen Sprache und Kultur möglicherweise mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Dies könnte wiederum zu einer kritischen Auseinandersetzung bzw. einer Validierung der verschiedenen, sich auf die „Kulturspezifik“ beziehenden Begriffsbezeichnungen führen.

Díaz Cintas/Remael und Florin verwenden zudem die Begriffe „Land“ und „Nation“, die nicht nur mehrdeutig sind, aber auch in Hinblick auf die „Kulturspezifika“ nicht unbedingt zutreffen, da sie die Kultur auf das Land ggf. die Nation einschränken bzw. implizieren, dass ein Land/eine Nation nur über eine Kultur verfügt.

- Implizierung eines statischen Charakters der „Kulturspezifika“

Das größte Problem liegt allerdings in der Schaffung von Klassifizierungen, denn diese ordnen die jeweiligen Elemente de facto fix als „Kulturspezifika“ ein, die dann bei der Translation eine Problemstelle bilden müssen. Dabei gibt es wohl nichts Irreführenderes. Vom Terminus selbst abgesehen – es existieren weder Kategorien von fixen „Problemwörtern“ noch fixe „Problemwörter“. Der Name einer historischen Persönlichkeit muss nicht unbedingt eine Hürde darstellen, ebenso wenig die Bezeichnung einer Straße, Stadt oder einer Sehenswürdigkeit. Sie können dies – ja, genau wie jedes andere lexikalische Element im Text. Es kommt sehr oft vor, dass ein dem Anschein nach „unkompliziertes“ Wort – ein Wort, das laut den obigen Klassifizierungen eigentlich kein „Kulturspezifikum“ ist – für Komplikationen sorgt. Dies hängt allerdings immer von dem jeweiligen Kontext und dem konkreten Sprachenpaar ab. Dasselbe Element kann sich für die Übersetzung in einem spezifischen Satz als problematisch erweisen und nur ein paar Zeilen später kein Problem darstellen. Die Dynamik ist eine Regel in der Translation, keineswegs eine Ausnahme. Über diese Tatsache herrscht in der Übersetzungswissenschaft theoretisch seit gut 20 Jahren ein Konsensus und dennoch scheint es, man würde es immer wieder vergessen – beispielsweise durch die Erstellung solcher Klassifizierungen.

Es stellt sich somit die Frage, warum es trotzdem geschieht. Ein Grund dafür mag sein, dass rein statistisch gesehen (Untersuchungen liegen der Autorin allerdings nicht vor) diese Elemente öfter ein übersetzerisches Problem bilden als jene „neutralen“ (oder sollte

---

<sup>14</sup> „And every language is a vast pattern-system, different from others, in which are culturally ordained the forms and categories by which the personality not only communicates, but also analyzes nature, notices or neglects types of relationship and phenomena, channels his reasoning, and builds the house of his consciousness.“ (Sapir/Whorf 1956 in: Nedergaard-Larsen 1993:208)

es vielleicht „kulturunspezifischen“ heißen?). Die Klassifizierungen stellen somit (theoretisch) eine Art didaktischen Hinweisschildes dar: „Achtung, eventuelle Translationshürde!“ Und das ist eine große Falle, vor der sich alle professionellen und angehenden ÜbersetzerInnen schützen sollten. In der Translation existieren derartige Regeln nicht und einzelne Elemente dürfen aus ihrem Kontext keinesfalls gerissen werden. Denn sie sind immer in einer ganz konkreten Situation eingebettet, sie bilden keine selbständigen Einheiten. Dies wird im Folgenden noch genauer erläutert und im empirischen Teil anhand von zahlreichen Beispielen veranschaulicht.

#### 4.2. *Referential hurdles*

Wie bereits mehrmals angesprochen, stoßen TranslatorInnen bei Übersetzung von Filmen oft auf Problemstellen. Diese sind meistens mit dem Fehlen einer zufriedenstellenden (bewusst werden hier die Bezeichnungen „äquivalent“ und „adäquat“ vermieden) zielsprachigen Referenz für ein ausgangssprachliches Phänomen verbunden. Doch die Herangehensweise, die in der entsprechenden Literatur zu finden ist, erweist sich in vielerlei Hinsicht als nicht zutreffend, einige Behauptungen (wie beispielsweise die Implizierung der Unübersetzbarkeit) gar als inakzeptabel. Die Überlegungen von Aixelá (1996) und Kaiser-Cooke (2003), insbesondere zu grundlegenden Begriffen der Übersetzungswissenschaft – der Sprache, Kultur und Translation – dienten als Anstoß, einen alternativen Terminus für die in der Literatur oft als „Kulturspezifika“ fungierenden Elemente zu schaffen. Somit wird die Bezeichnung *referential hurdles* eingeführt: Der Hürden also, auf die man bei der Übersetzung stößt und die zu überwinden sind. Es gibt demnach tatsächlich ausgangssprachliche Referenzen, die sich für den Translationsprozess als kompliziert erweisen, die allerdings – wie alles – funktionsgerecht übersetzt werden können. Im Folgenden werden diese wichtigsten Gedanken erläutert, die zur Entstehung dieses Terminus führten und seine Natur widerspiegeln.

- Sprache als Kulturspezifikum

Wie bereits im Kapitel 1.2. geklärt, artikulieren Menschen mit Hilfe der Sprache ihre eigene Interpretation der Welt – ihre Kultur. Da also jede Sprache eine spezifische Kultur ausdrückt, ist sie in ihrer Gesamtheit kulturspezifisch. Die so oft verwendeten Begriffe wie „Kulturspezifik“, „kulturspezifische Elemente“, „culture-bound problems“ etc. stellen demnach eine Tautologie dar. Eine linguistisch objektive Realität ist nicht vorhanden: Alle Elemente einer Sprache sind gleichermaßen kulturspezifisch, es existieren keine „kulturneutralen“, „kulturunspezifischen“, „universellen“ Begriffe, die für alle Menschen der Welt von gleicher Bedeutung wären. Aixelá, der sich für den Termin „culture-specific

item“<sup>15</sup> entschieden hat, sieht selbst jene Inkonsequenz, die sich dahinter verbirgt: „The main difficulty with the definition lies, of course, in the fact that in a language *everything* is culturally produced, beginning with language itself“ (1996:57, Hervorhebung im Original).

All diese Bezeichnungen verfehlen ihr Ziel – das, was sie eigentlich ausdrücken wollen, also das Nicht-Vorhandensein oder andere Konnotationen und Bedeutungen bestimmter Phänomene der Ausgangssprache und -kultur in der Zielsprache und -kultur. Dass solche existieren, ist logisch – schließlich schafft eine Kultur Benennungen lediglich für jene Erfahrungen, die für sie relevant sind. Sie bilden allerdings bei Weitem kein „Kulturspezifikum“. Aus diesem Grunde war es für die Autorin dieser Arbeit von höchster Priorität, bei der Schaffung eines neuen Terminus das Wort Kultur bzw. kulturspezifisch auszulassen.

- “Referential”, denn...

... bei jeder Übersetzung handelt es sich hauptsächlich um die Aushandlung von Referenzen (vgl. Kapitel 1.3.). Die Unbestimmtheit der Referenz ist die Regel und Anlass zur Kommunikation. Es gibt keine objektive linguistische Realität, es gibt auch keine Äquivalenz. Es gilt, das „Gemeinte“ auszudrücken – keine einzelnen Wörter, keine lexikalischen Einheiten, keine Elemente (wie die Begriffe „Kulturspezifikum“ et al. implizieren): „Was also übersetzt wird, sind nicht Wörter, nicht Texte und nicht ‚Kulturen‘, sondern *Interpretationen der Referenz*“ (Kaiser-Cooke 2003:61, Hervorhebung im Original).

Durch die Erfahrung der ÜbersetzerInnen mit der realen Welt, durch ihre Vertrautheit mit zwei Kulturen, werden in ihrem Bewusstsein interkulturelle Differenzen einer Referenz aufgehoben – temporär und im einen für den jeweiligen Kommunikationsakt notwendigen und ausreichenden Ausmaß. Die Unbestimmtheit der Referenz wird durch Verfremdung (kritische Auseinandersetzung mit zwei verschiedenen Interpretationen des Bezugs zur Welt) über den Weg der Analyse und Selektion gelöst. (vgl. Kaiser-Cooke 2003:68)

- „Hurdles“, denn...

... Hürden sind zu überwinden. Manchmal sind sie groß und steil und erfordern eine Anstrengung, ein anderes Mal kann man sie leicht umgehen. Es gibt keine Hürden, die man nicht bewältigen könnte. Genauso ist es mit der Übersetzung von *referential hurdles* – „nichts ist unmöglich“. Die jeweilige Referenz kann immer aufgehoben werden. Wie

---

<sup>15</sup> „Culture-specific items are usually expressed in a text by means of objects and of systems of classification and measurement whose use is restricted to the source culture, or by means of the transcription of opinions and the description of habits equally alien to the receiving culture. In either of these cases, they are usually manifestations of a surface nature, outside the structure of the text.“ (Aixelá 1966:56)

beim Wandern sind allerdings auch hier einige Aspekte zu beachten – diese werden im nächsten Kapitel erläutert.

- ... somit keine „culture bumps“

Der Begriff „culture bumps“ geht auf Carol M. Archer zurück, der ihn zur Beschreibung von Problemen in direkter interkultureller Kommunikation, die milder als sog. Kulturschocks sind, einführte: „A culture bump occurs when an individual from one culture finds himself or herself in a different, strange, or uncomfortable situation when interacting with persons of a different culture. This phenomenon results from a difference in the way people from one culture behave in particular situation from people in another culture“ (1986:170f.). Auf den Begriff griff elf Jahre später Ritva Leppihalme zurück und erweiterte dessen Gebrauch zu translationswissenschaftlichen Zwecken – „for a situation where the reader of a TT has a problem understanding a source-cultural allusion“ (1997:4).

Dieser Begriff kann für die Übersetzungsprobleme von Referenzen aus zweierlei Gründen nicht verwendet werden. Erstens implizieren „bumps“ einen seriösen Zusammenstoß, gar einen Aufprall von Kulturen, der negative Konsequenzen mit sich tragen kann – wie beispielsweise die eventuelle Möglichkeit, ein translatorisches Problem nicht lösen zu können. Dabei entspricht dies weder der Theorie noch der Praxis – im Übersetzungsprozess kommt es zu keinem unfallähnlichen Zusammenstoß der Kulturen. Wie bereits beschrieben, ist die „Unübersetzbarkeit“ ein rein theoretischer Begriff, der sich auf dem nicht existierenden Prinzip der Äquivalenz stützt. Zweitens ist das Wort „culture“ irreführend, zumal es mögliche Konnotationen mit „kulturspezifischen“ Elementen hervorrufen kann und möglicherweise auch impliziert, dass „Kulturen“ übersetzt werden. *Referential hurdles* bringen die Problematik viel treffender zum Ausdruck.

- Die dynamische Natur der Translation

Wie bereits erwähnt, wurde den „Kulturspezifika“ eine statische Natur zugeschrieben – unabhängig von dem Sprachenpaar und dem Kontext, in dem sie existieren. Dabei ist in Wirklichkeit das exakte Gegenteil der Fall – *referential hurdles* sind dynamisch, wie auch die Translation selbst: „No two elements retain the same relationship over a sufficient period of time“ (Aixelá 1996:57). So auch sind *referential hurdles* einmalig – sie existieren nur in einer konkreten Übersetzungssituation, in einem Kontext, zwischen einem konkreten Sprachenpaar, unter der Berücksichtigung konkreter, gegebener Beschränkungen. Zu Recht stellt Aixelá (1996:57) fest:

In other words, in translation a CSI does not exist of itself, but as the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency etc.) of the given item in the target language culture.

Den dynamischen Charakter von *referential hurdles* schildert Aixelá (1996:57f.) anhand des berühmten Beispiels der Übersetzung vom biblischen Symbol der Unschuld – des „Lammes Gottes“ – aus dem Hebräischen in andere Sprachen. Die Übersetzung ins Französische wird wohl problemlos erfolgen, da sowohl das Tier selbst als auch die damit verbundenen Konnotationen sehr bekannt sind, bei der Übertragung in die Inuit-Sprache bildet das Lamm allerdings eine *referential hurdle*.<sup>16</sup> Doch dies ist nur ein Beispiel unter Millionen anderer, oft nicht so spektakulärer Hürden, die ÜbersetzerInnen bewältigen müssen und auch im Stande sind, dies zu meistern.

Die dynamische Natur von *referential hurdles* resultiert aus der Dynamik der Translation allgemein. Es wurde bereits mehrmals erwähnt (s. Kapitel. 1.2., 1.3.), dass die linguistische Relativität vorhanden ist und die Unbestimmtheit der Referenz eine Regel jeden Kommunikationsaktes ist. Translation als eine Kommunikation zwischen zwei Sprachen bildet hierbei keine Ausnahme – Referenzen müssen aufgehoben werden, es muss bestimmt werden, worauf sich die andere Seite bezieht, was „gemeint“ ist. In der interkulturellen Kommunikation ist dies insofern relevant, als eine Äquivalenz zwischen Sprachen ausgeschlossen ist. Jede Sprache bildet eine Artikulation der jeweiligen Kultur, also der Interpretation des menschlichen Bezugs zur Realität. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Sprache den Menschen in einer Art und Weise beschränkt und die Konzepte und Ideen einer anderen nicht verstehen kann – eine objektive Realität, die das Übersetzen ermöglicht, ist immerhin vorhanden. Sobald eine Verfremdung und kritische Auseinandersetzung mit zwei Kulturen und Sprachen stattfindet, können Referenzen ausgehandelt werden. Dies muss in jeder einzelnen Situation erneut stattfinden – es gibt keine „Vorlagen“ mit bereits bestimmten Referenzen. Translation ist also von ihrem Wesen aus dynamisch und das sind auch *referential hurdles*. Genauso wie das Übersetzen an sich möglich ist, können auch *referential hurdles* übersetzt werden – es gibt keinen einzigen Grund, warum dies nicht möglich wäre.

Als *referential hurdle* wird in dieser Arbeit demnach eine Problemstelle im Text bezeichnet, die in einer konkreten Übersetzungssituation – beim Aushandeln einer Referenz – auftritt. Jedes lexikalische Element im Text könnte somit in einer gewissen Situation, in einem bestimmten Kontext, zur gewissen Zeit, zwischen einem konkreten Sprachenpaar eine *referential hurdle* bilden. Eine *referential hurdle* ist kontextspezifisch, dynamisch und darf keinen Klassifizierungen unterliegen. Es gibt keine Hürde, die nicht überwunden werden kann – „unübersetzbare“ *referential hurdles* existieren nicht, da eine für alle Menschen gemeinsame, objektive Realität vorhanden ist und die Aushandlung des „Gemeinten“ ermöglicht.

---

<sup>16</sup> Das Lamm wurde notabene funktionsgerecht mit dem „Seehund Gottes“ ersetzt.

## 5. Zum Übersetzen von *referential hurdles*

Hürden sind zu überwinden – ÜbersetzerInnen stehen zahlreiche Strategien zur Verfügung, um dies erfolgreich zu meistern. Die grundlegende Frage bei der Übersetzung von *referential hurdles* ist von daher nicht das „ob“, sondern das „wie“. ÜbersetzerInnen müssen bei jedem einzelnen Übersetzungsproblem (denn ein jeder ist – wie erläutert – kontextabhängig und situationsspezifisch) die Entscheidung treffen, auf welche Art und Weise sie sich mit ihm auseinandersetzen werden<sup>17</sup>. Wird die *referential hurdle* ausgelassen, übernommen, paraphrasiert oder vielleicht ersetzt? Die spezifischen Beschränkungen der Untertitelung, die bereits erläutert wurden, sind selbstverständlich zu beachten, doch in erster Reihenfolge müssen andere Aspekte in Betracht gezogen werden.

In diesem Kapitel werden zuerst diverse Faktoren dargestellt, die einen Einfluss darauf haben, mit Hilfe einer welchen Strategie eine *referential hurdle* zu übersetzen ist. Daraufhin werden die möglichen Übersetzungsstrategien erläutert.

### 5.1. Einflussfaktoren

Zuallererst ist zu bemerken, dass lediglich Pedersen (2005) die möglichen Einflussfaktoren auf eine strukturierte und ausführliche Art und Weise darstellt, bei anderen AutorInnen werden diese nur aufgezählt oder überhaupt nicht berücksichtigt. Aus diesem Grund basiere ich hierbei hauptsächlich auf seiner Auflistung.

#### 5.1.1. Transkulturalität

Der wichtigste Aspekt bei der Wahl einer Übersetzungsstrategie ist die Einschätzung, inwieweit die zielsprachigen ZuschauerInnen mit einer konkreten *referential hurdle* vertraut sind. Jene Vertrautheit mit einer Referenz ist selbstverständlich nicht konstant, sie bildet auch keine Eigenschaft der Referenz selbst, wie Pedersen (2010a:70) zu Recht hervorhebt, sie ist vielmehr „the relationship between the item and those that interact with it cognitively“ – hier dem Zielpublikum. Aus diesem Grunde sollte seiner Meinung nach die Frage etwas anders gestellt werden – nicht inwieweit eine Referenz bekannt ist, sondern wie viele ZuschauerInnen sie kennen (vgl. Pedersen 2010a:71).

Dies bringt die Frage der Transkulturalität mit sich. In der modernen, globalisierten Welt erfolgt ein ständiger Austausch von Ideen, Vorstellungen etc. – verschiedene Kulturen sind miteinander vernetzt. Dank der Literatur und den neuen Medien haben viele Referenzen, die einst in nur einer Kultur funktionierten, einen internationalen Status gewonnen.

---

<sup>17</sup> Die Tatsache, dass eine solche Entscheidung bewusst getroffen wird und später auch argumentativ nachvollziehbar ist, unterscheidet notabene professionelle ÜbersetzerInnen von Menschen, die „zwei Sprachen kennen“ und deswegen übersetzen „können“.

Viele Menschen in zum Beispiel Österreich wissen, wie die „Interpretation des Bezugs zur Umwelt“ der Amerikaner aussieht – selbstverständlich nicht in ihrer Gesamtheit, vielmehr in konkreten Aspekten. Reisen, Medien und Bildung haben enorm dazu beigetragen, dass viele Menschen über eine – mehr oder weniger fortgeschrittene – Kulturkompetenz verfügen.

Leppihalme setzt sich in *Culture Bumps* mit der Übersetzung von Anspielungen auseinander, dem Problem “of transferring connotations evoked by a name in one language culture into another, where these connotations are much weaker or non-existent“ (1997:79f.). Anhand eines Modells zeigt sie auch, dass einige Referenzen in beiden Sprachen und Kulturen verfügbar sind, sich überlappen:

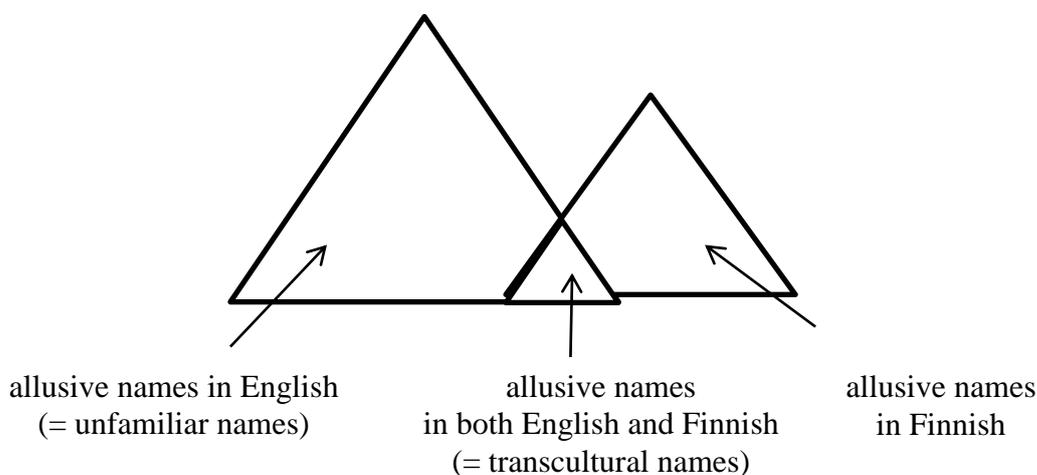


Abb.5: Overlap of allusive names in English and Finnish, Leppihalme 1997:80

Dieses Modell wurde anhand konkreter Referenzen für das konkrete Sprachenpaar erstellt, doch es zeigt auch allgemein die Idee der Transkulturalität. Pedersen (2010a:72f.) wirft Leppihalme jedoch vor, dass es in Hinblick auf die Translation einige Nachteile aufweist. Vor allem ist es das Fehlen einer expliziten Ausrichtung – Leppihalme untersuchte Übersetzungen aus dem Englischen ins Finnische. Die Anspielungen, die lediglich in der finnischen Sprache vorkommen, sind in diesem Falle nicht wirklich von Bedeutung. Auch der transkulturelle Bereich würde im Grunde nur einige finnische Referenzen enthalten. Des Weiteren fehlt seiner Meinung nach eine wichtige Ebene der Transkulturalität – derjenigen, in der Elemente enthalten sind, die sowohl der Zielkultur als auch vielen MitgliederInnen der Ausgangskultur unbekannt sind. Diese Differenzierung sei dabei gerade im Bereich der AVT von großer Bedeutung. Aus diesem Grunde stellt Pedersen sein eigenes Modell dar, das er speziell für die Zwecke der Übersetzung von sog. Extralinguistic Cultural References<sup>18</sup> in Filmen und Fernsehprogrammen entwickelte:

<sup>18</sup> Diese definiert er als: “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

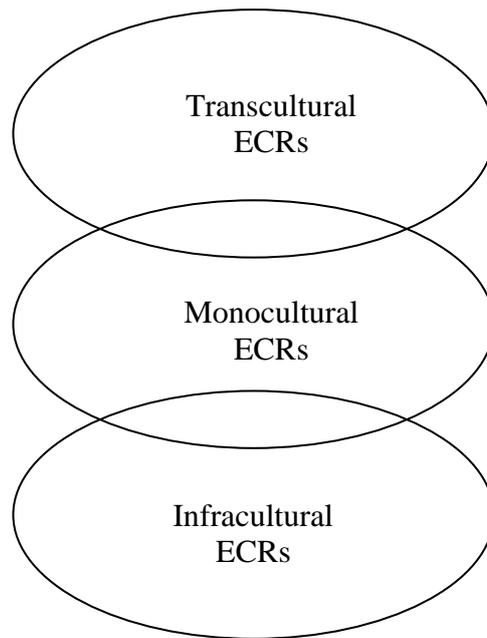


Abb.6: Levels of transculturality, Pedersen 2010a:73

Pedersen verwendet den Termin ECR, doch dieser kann hier auch durch „Referenzen“ ersetzt werden. Demzufolge befinden sich in der oberen Ellipse transkulturelle Referenzen, die sowohl der Ausgangs- als auch Zielkultur bekannt sind. Ob auch andere Kulturen mit ihnen vertraut sind, spielt hier keine Rolle, da sich die Transkulturalität in der AVT grundsätzlich nur auf zwei Kulturen bezieht (vgl. Pedersen 2010a:73). Die mittlere Ellipse deutet auf Referenzen, die lediglich in der Ausgangskultur bekannt sind. Die untere dagegen enthält infrakulturelle Referenzen, mit denen das Zielpublikum nicht vertraut ist, die aber auch die Mehrheit des ausgangssprachlichen Publikums nicht kennt: Dies könnten beispielsweise Fachgadgets oder sehr lokale geographische Bezeichnungen sein. Die Überlappungsbereiche sollen dagegen verdeutlichen, dass „transculturality is a fuzzy feature; it is context-dependent and varies with time, genre and other variables“ (Pedersen 2010a:73). Zu weiteren Faktoren könnte beispielsweise das zumutbare Allgemeinwissen des Zielpublikums gehören – man kann mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass das Publikum, das sich einen Dokumentarfilm über die neuesten Errungenschaften der Quantenphysik anschaut, über einen anderen Wissensstand verfügt als die ZuschauerInnen einer amerikanischen Komödie der B-Klasse. Eine Referenz kann abhängig von vielen Faktoren trans- oder monokulturell sein und somit eine *referential hurdle* bilden oder auch nicht – dies hängt letztendlich immer von einem ganz bestimmten Kontext ab.

Pedersen führte die Differenzierung zwischen mono- und infrakulturellen Referenzen ein, um hervorzuheben, dass die letzteren (wie auch die transkulturellen) normalerweise keine

---

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)

Übersetzungsprobleme bereiten. Da sie auch dem Originalpublikum zum Großteil nicht bekannt sind, erfolgt eine Erklärung bereits durch die Filmemacher – entweder durch den Kontext, den Co-Text (Dialog) oder durch andere Kommunikationskanäle, wie z. B. das Bild.

Die Bestimmung, welcher Kategorie eine Referenz nun zugehört, bzw. die Feststellung, dass eine Referenz monokulturell ist, „is half the battle for producing culturally fluent subtitles“, behauptet Pedersen (2010a:75). Wenn man eine transkulturelle Referenz wie eine monokulturelle behandelt, kann man leicht den Eindruck erwecken, man würde die ZuschauerInnen „patronisieren“, belehren oder einfach nicht ernst genug nehmen. Übersieht man allerdings die Monokulturalität einer Referenz, verwehrt man dem Publikum die Botschaft und sorgt für Verwirrung.

Nun stellt sich allerdings die Frage, wie man den Status einer Referenz einschätzen kann. Pedersen (2010a:75f.) stellt drei Quellen dar, die dabei behilflich sein können:

- Der Ausgangstext

Der Ausgangstext ermöglicht es hauptsächlich, infrakulturelle Referenzen zu erkennen. Diese werden, wie bereits erwähnt, meistens durch den Dialog selbst oder das Bild erklärt, da sie auch für das Originalpublikum nicht unbedingt verständlich sein müssen. Wurden Referenzen ohne jegliche Erklärung eingeführt, sind sie wahrscheinlich mono- oder transkulturell. Eine Feststellung anhand des Ausgangstextes ist noch nicht möglich.

- Das Zielpublikum

ÜbersetzerInnen gehören meistens selbst zum Zielpublikum. Da sie allerdings auf Grund ihrer Profession mit der Ausgangskultur sehr gut vertraut sind bzw. die beiden Kulturen aus einer Distanz beobachten können und beide Interpretationen des Bezugs zur Welt kennen (was nicht heißt, dass sie – wie von Reiß/Vermeer 1984:26 gefordert – „bikulturell“ sein müssen), können sie sich selbst nicht als Maßstab für die Einschätzung des Wissensstandes des Zielpublikums betrachten. Sie haben dafür als MitgliederInnen der Zielkultur die bestmöglichen Voraussetzungen, um den Status einer Referenz treffend einzuschätzen.

- Zielkulturelle Quellen

Um zwischen dem mono- und transkulturellen Status einer Referenz zu entscheiden, können andere Personen (aus der Zielkultur) zu Rat geholt werden oder aber auch Zeitungen und andere Korpora. Diese geben einen guten Hinweis darauf, ob eine Referenz mono- oder transkulturell ist, indem untersucht wird, wie mit den Referenzen umgegangen wird (ob sie beispielsweise erläutert werden oder nicht).

### 5.1.2. Wichtigkeit der Referenz

Pedersen (2005:12) ist der Meinung, dass man dieses Kriterium aus zweierlei Hinsicht betrachten muss – auf der Makro- und Mikroebene. Zuerst ist zu entscheiden, ob die jeweilige *referential hurdle* (anstelle des von Pedersen geforderten Begriffs ECR wird hier der bereits eingeführte Terminus verwendet) auf der Makroebene von zentraler Bedeutung ist, i. e. ob sie vielleicht das Thema des Films bildet oder eben sehr wichtig ist – in diesem Falle wären wahrscheinlich Übersetzungsstrategien angebracht, die nur gering in die Referenz intervenieren. Wenn eine Referenz nur selten im Laufe des Films erwähnt wird und es angenommen werden kann, dass sie im Allgemeinen eine dezentrale Stellung annimmt, muss deren Wichtigkeit auf der Mikroebene untersucht werden. Sollte sie auch hier nebensächlich wirken, stehen ÜbersetzerInnen meistens alle möglichen Strategien (inklusive der Auslassung) zur Verfügung. Sollte sich allerdings herausstellen, dass die Referenz die Handlung vorantreibt, einen Witz auslöst oder auf sie später erneut zurückgegriffen wird, so ist sie zentral auf der Mikroebene und muss entsprechend behandelt werden.

### 5.1.3. Intersemiotische Redundanz

Wie bereits besprochen, ist der Film ein polysemiotischer Text, bei dem die Botschaft über vier Kommunikationskanäle übermittelt werden kann. Oft wird die semiotische Information über gleichzeitig mehrere Kanäle vermittelt (z. B. Bild und Dialog) – in solchen Fällen haben wir es mit intersemiotischer Redundanz zu tun. Diese kann für ÜbersetzerInnen im Falle mancher *referential hurdles* eine große Hilfe sein: „From a subtitling point of view, the greater the Intersemiotic Redundancy, the less pressure for the subtitler to provide the TT audience with guidance“ (Pedersen 2005:13).

### 5.1.4. Co-Text

Dieselbe Information kann über verschiedene Kommunikationskanäle übertragen werden – dies wurde soeben festgestellt. Es ist allerdings wichtig zu bemerken, dass sie sich auch im Text selbst überlappen kann. Es kann sein, dass eine *referential hurdle* an einer anderen Stelle im Film bereits erklärt wurde oder auch geklärt wird.

### 5.1.5. Paratextuelle Faktoren

Vor der Wahl einer bestimmten Strategie zur Übersetzung einer *referential hurdle* sollten auch folgende Faktoren in Betracht gezogen werden:

- Filmgenre

Das Genre eines Films spielt eine große Rolle: Im Falle einer Dokumentation rückt die zu vermittelnde Information in den Vordergrund, bei einer Komödie ist in erster Linie der Unterhaltungsfaktor von Bedeutung.

- Zielpublikum

Es ist selbstverständlich unmöglich ganz genau festzustellen, wer sich einen Film ansehen wird, doch einige Aspekte können zu einem gewissen Grad vermutet werden, z. B. die geschätzte Altersgruppe der ZuschauerInnen, deren Ausbildungsniveau oder eventuelles Fachwissen.

- Vorgaben des Auftraggebers

Möglicherweise verfügt das auftraggebende Unternehmen über interne Richtlinien oder Normen bezüglich der Untertitelung, die sich auch mit der Übersetzung von *referential hurdles* befassen – diese wären zu erwägen.

Pedersen (2005:16) stellt zusammenfassend fest, dass eine ECR (hier: eine *referential hurdle*) nur dann als „unübersetzbar“ (hier: unüberwindbar) fungieren würde, wenn all diese Faktoren ein großes Hindernis darstellen und keine Übersetzungsstrategie eine Lösung bieten würde. Dies heißt, die *referential hurdle* wäre monokulturell und von zentraler Bedeutung, die intersemiotische Redundanz sehr niedrig, der Co-Text nicht hilfreich, die medienspezifischen Beschränkungen sehr hoch und die Analyse paratextueller Faktoren würde zeigen, dass das Zielpublikum über keinerlei Hintergrundwissen verfügt, das das Verständnis der Referenz erleichtern würde. Pedersen, der selbst über einhunderttausend Untertitel untersuchte, ist noch nie auf eine solche *hurdle* gestoßen.

## 5.2. Übersetzungsstrategien

Eine einzige Klassifizierung der diversen Strategien zur Übersetzung von *referential hurdles* ist nicht vorhanden. In Anlehnung an Gottlieb (2009:31) wurde eine Tabelle erstellt, in der die Taxonomien von vier gewählten AutorInnen zum Vergleich herangezogen wurden. Anhand deren wird im Folgenden ein Überblick über die wichtigsten Strategien verschafft. Um die jeweilige Strategie zu veranschaulichen, werden teilweise die von den AutorInnen angebrachten Beispiele angeführt. Diese sind aus dem Kontext gerissen und stimmen somit mit der Definition von *referential hurdles* nicht überein. Da jedoch die jeweiligen „Entsprechungen“ dieser AutorInnen bereits im Kapitel 4.1.1. besprochen wurden, sollte dies nicht allzu verwirrend sein. Die Klassifizierung von Tomaszewicz (2008) wird nicht in Betracht gezogen, da die Autorin mit dem Begriff der Äquivalenz arbeitet, der in dieser Arbeit per se ausgeschlossen wird.

	<b>Nedergaard-Larsen (1993)</b>	<b>Leppihalme (1997)</b>	<b>Pedersen (2005)</b>	<b>Díaz Cintas/ Remael (2007)</b>	<b>Piotrowska</b>
A	Identity	Retention	Retention (complete/ TL adjusted)	Loan	Beibehaltung
		Retention with explicitation	Specification (explicitation/ addition)		
B	Imitation		Direct translation (calque/shifted)	Literal translation or calque	“Wörtliche” Übersetzung
	Direct translation				
C	Explicitation	Replacement by SL element	Generalisation (hyponymy/ other)	Explicitation (specification/ generalization/ additions)	Spezifizierung
	Paraphrase	Replacement by TL element	Substitution (cultural/ paraphrase)	Substitution	Generalisierung
	Situational adaptation			Transposition	
	Cultural adaptation			Lexical recreation	
			Compensation	Substitution	
D	Omission	Omission with sense transfer	Omission	Omission	Auslassung
		Total omission			

### 5.2.1. Beibehaltung

Die ausgangssprachliche Referenz findet unübersetzt direkten Eingang in die Zielsprache. Pedersen (2005:4) beschreibt, dass sie dann – wenn komplett übernommen – in den Untertiteln auf eine gewisse Art und Weise hervorgehoben werden kann, meistens durch Anführungszeichen oder Kursivschrift. Zudem kann sie minimal an zielsprachige Normen und Konventionen angepasst werden, indem orthographische (z. B. Transkription) oder grammatikalische (z. B. Auslassung des Artikels) Veränderungen vorgenommen werden. Leppihalme (1997:79) und Pedersen (2005:4f.) differenzieren hierbei weiter zwischen „reiner“ Beibehaltung sowie einer Beibehaltung samt Erläuterung, wobei die Referenz unübersetzt bleibt und eine zusätzliche Information, die im Ausgangstext nicht vorhanden ist, hinzugefügt wird, z. B.:

engl. *Ian Botham* → schwed. *Cricketspelaren Ian Botham* [the cricket player I.B.]

Aus welchem Grunde Pedersen diese Strategie der Ergänzung für keine Generalisierung hält, wird demnächst erläutert.

### 5.2.2. „Wörtliche“ Übersetzung

Die ausgangssprachliche Referenz wird „wortwörtlich“ in die Zielsprache übersetzt. Dadurch wird das zielsprachige Publikum meistens mit einem ausgangssprachigen, aus dem ausgangskulturellen Begriffssystem stammenden Begriff in der Zielsprache konfrontiert, was verwirrend und unverständlich sein kann. Diese Strategie kann sich somit als inadäquat erweisen, doch dies hängt – wie bei allen *referential hurdles* – immer von der jeweiligen Situation ab.

Nedergaard-Larsen (1993:226ff.) unterscheidet hierbei zwischen Imitation (wenn das Wort in der Zielsprache eigentlich nicht funktioniert, z. B. fr. *l'Assemblée Nationale* → engl. *National Assembly*) und direkter Übersetzung (wenn das Wort in der Zielsprache existiert, z. B. fr. *la Chambre de Commerce* → engl. *Chamber of Commerce*). Díaz Cintas/Remael verwenden die Bezeichnung Lehnübersetzung und geben als Beispiel das spanische *Secretario de Estado* für das englische *Secretary of State* an.

### 5.2.3. Spezifizierung

Hierbei wird die ausgangssprachliche Referenz in der Zielsprache konkretisiert, indem ein Unterbegriff eingeführt wird. So könnte beispielsweise engl. *dog* mit dt. *Chihuahua* übersetzt werden.

### 5.2.4. Generalisierung

Umgekehrt wird hierbei generalisiert, die ausgangssprachliche Referenz wird in der Zielsprache mit einer verallgemeinernden Bezeichnung, einem Oberbegriff, ersetzt, z. B.

- fr. *La Joconde* → engl. *night club*, fr. *Fleury-Mérogis* → engl. *prison* (Nedergaard-Larsen 1993:225,227),
- fläm. *VRT* → engl. *public TV*, engl. *pick-up truck* → span. *un camión* (Díaz Cintas/Remael 2007:203),
- engl. *the Corinth coffee shop* → dän. *ett kafé* [a café] (Pedersen 2005:6).

Den Unterschied zwischen der Generalisierung und Ergänzung (s. Beibehaltung) sieht Pedersen (2005:6) hauptsächlich darin, dass im ersten Falle ein zielsprachiges Element entsteht, das weniger präzise ist als das ausgangssprachliche. Bei der Ergänzung dagegen verläuft es andersrum, da wir es mit Meronymen zu tun haben – es wird nur eine, hierbei

relevante Eigenschaft hervorgehoben. Ian Botham z. B. ist vielmehr als nur ein Cricket-spieler – das zielsprachige Element unterstreicht allerdings nur das und ist somit präziser als das ausgangssprachliche.

#### 5.2.5. Substitution

Hierbei wird die *referential hurdle* entweder ersetzt oder paraphrasiert. Wie in der oben angeführten Tabelle ersichtlich, gibt es hierbei unterschiedliche Differenzierungen, die im Folgenden kurz erläutert werden:

Nedergaard-Larsen (1993:229f.) und Pedersen (2005:8f.) definieren Paraphrase als Ersetzung der *referential hurdle* mit einem Element, das „neutral“ ist, doch deren Sinn und die möglichen Konnotationen wiedergibt, z. B.:

- fr. *On n'est pas à l'oral de l'ENA.* → engl. *This is not an oral exam in political science.*
- engl. *the VE Day celebrations*  
→ schwed. *firandet av kapitulationen i andra världskriget* [the celebrations of the capitulation in the Second World War]  
→ dän. *8. Maj 1945*

Díaz Cintas/Remael verwenden hierbei die Bezeichnung Substitution und fügen hinzu, dass die Referenz dem Zielpublikum nicht unbekannt sein muss, doch auf Grund räumlicher Beschränkungen auf eine Alternative ausgewichen wird, z. B.:

- fr. *sauce hollandaise* (bekannt in Dänemark als *hollandaisesaus*) → dän. *botersaus* [Buttersauce].

Die Ersetzung einer ausgangssprachlichen Referenz, die für das Zielpublikum höchstwahrscheinlich unverständlich wäre, mit einer anderen zielsprachigen Referenz, wird von Nedergaard-Larsen (1993:231) als kulturelle Anpassung, von Pedersen (2005:6) als kulturelle Substitution und von Díaz Cintas/Remael (2007:204) als Transposition bezeichnet. Einige Beispiele:

- In einer Szene des Films „The Last Boy Scout“ wird der Name eines bekannten Moderators eines amerikanischen Fernsehprogramms für Kinder (Mr Rogers) durch die dänische Bezeichnung für Donald Duck (Anders And) ersetzt, da der erstere in Skandinavien nicht bekannt ist und in diesem bestimmten Kontext im Film „Donald Duck“ dieselbe Funktion erfüllt. (vgl. Pedersen 2005:7)
- engl. *Hey Travis, have you got change for a nickle?* → fr. *Hé, Travis. T'as la monnaie de cinq cents?* (Díaz Cintas/Remael 2007:205)

- fr. Des répétitrices comme vous cherchez, vous en rouvrez tnat que vous en voulez... *rue Saint-Denis*. → dän. Den hjælp De e rude efter, skaffer De Dem let... *på Halmtorvet*. [engl. The help you need, you'll easily find... *in Soho*.] (Nedergaard-Larsen 1993:231)

Diese Strategie bringt die Problematik der Glaubwürdigkeit mit sich. Auch wenn der Kopenhagener Platz Halmtorvet ähnliche Konnotationen weckt wie die Pariser rue Saint Denis, ist für alle klar, dass es einen solchen in Frankreich nicht gibt. Dasselbe gilt für das Ersetzen von Namen lokal bekannter Persönlichkeiten. Dies wird insbesondere heikel, wenn die ZuschauerInnen diese Diskrepanz hören und sehen können. Es soll keinesfalls festgestellt werden, dass diese Strategie immer unzulässig ist – wie immer hängt jede Entscheidung von einer ganz bestimmten Situation ab. In Komödien oder Animationsfilmen zum Beispiel werden kulturelle Anpassungen sehr oft vorgenommen und stellen nicht selten hervorragende Lösungen dar<sup>19</sup>.

Díaz Cintas/Remael (2007:206f.) führen des Weiteren die Strategien der lexikalischen Neuschaffung und der Kompensierung ein. Die erste dient in all diesen Fällen, in denen im Ausgangstext Wörter erfunden werden (z. B. „shit-o-meter“) – oft ist die Schaffung eines neuen Wortes in der Zielsprache die beste Lösung. Im Falle der Kompensierung wird dagegen eine Übersetzung „nachgeholt“: Wenn es nicht möglich war, eine bestimmte Übersetzung in einer konkreten Szene zu liefern, wird versucht (wenn notwendig), diese Information an einer anderen Stelle zu überbringen.

#### 5.2.6. Auslassung

Eine *referential hurdle* wird hierbei im Zieltext bewusst (und das ist das Schlagwort) ausgelassen, weil keine andere Strategie zufriedenstellend ist und/oder es auf Grund von medienspezifischen Beschränkungen nicht möglich ist, die Referenz wiederzugeben. Bsp.:

- engl. I thought we'd have a light dinner, you know, because we had a rich lunch *at Twenty-One*, I thought. → span. Cenaremos algo ligero, después de esa comilona. [engl. We'll eat for dinner something light, after that blowout] (Díaz Cintas/Remael 2007:207)
- fr. J'ai pris des renseignements au RG. → dän. Jeg har skaffet oplysninger. [engl. I have procured information.] (Nedergaard-Larsen 1993:231)

Die Auslassung stellt eine nachvollziehbare Strategie dar – keinen einfachen Weg, ein Übersetzungsproblem umzugehen, indem man es einfach ignoriert. In einer ganz konkreten Situation, in einem bestimmten Kontext und unter Betrachtung der bereits

---

<sup>19</sup> Ein solches Beispiel stellt meiner Meinung nach die polnische Version von „Shreck“ dar – ein Meisterstück!

besprochenen Einflussfaktoren kann die Auslassung einer *referential hurdle* die bestmögliche Strategie bilden, eine konkrete Hürde zu überwinden.

### 5.3. Zur „Treue“ im Film

Es ist nicht zu übersehen, dass die angeführten Übersetzungsstrategien in einer gewissen Reihenfolge geordnet sind. Sie bewegen sich auf einer Achse, die ihre Annäherung an den Ausgangstext bzw. die ausgangssprachliche Referenz schildert. Dies spiegelt die in der Übersetzungswissenschaft berühmte Frage der „Treue“ wider, mit der sich bereits Friedrich Schleiermacher 1813 auseinandersetzte: Sollte man den Autor zum Leser oder den Leser zum Autor hinbewegen (vgl. Stolze 2008<sup>5</sup>:27)?

Gottlieb (2009) klassifiziert die Strategien zwischen zwei Polen: „maximum fidelity“ und „minimum fidelity“, Pedersen (2005) zwischen „source language oriented“ und „target language oriented“. Und auch wenn bei anderen AutorInnen nicht ausdrücklich festgelegt wurde, wonach die Strategien gereiht sind, erkennt man schnell, dass ein gewisser Stufenaufbau vorhanden ist – und dies in Hinsicht auf die Relation zum Ausgangstext. Da diese Tatsache bei vielen ÜbersetzerInnen (und wohl auch AutorInnen) fast automatische Assoziationen mit Venutis Modell der *domestication* und *foreignisation* weckt, erscheint eine kurze Auseinandersetzung mit der Problematik als notwendig.

#### 5.3.1. Domestication vs. Foreignisation – zu Machtverhältnissen im Film

Venuti beschäftigt sich als Vertreter des postmodernen Ansatzes mit der Untersuchung verschiedener Machtverhältnisse beim Übersetzen; er plädiert dabei vor allem für das ethische Sichtbarwerden der ÜbersetzerInnen, die ein kritisches Bewusstsein entwickeln sollen (vgl. Stolze 2008<sup>5</sup>:195f.). Venuti unterscheidet zwischen zwei möglichen Übersetzungsstrategien – der Einbürgerung (*domestication*) und Verfremdung (*foreignisation*). Als Resultat der ersten entsteht ein idiomatischer, flüssiger Text, in dem alle möglichen Elemente, die von linguistischen und kulturellen Unterschieden des Originals zeugen könnten, entfernt werden: Der Text wird „rewritten in the transparent discourse dominating the target-language values, beliefs, and social representations“ (Venuti 1992:5). Im Gegenteil dazu stellt die Verfremdung eine Strategie dar, die die linguistischen und kulturellen Differenzen zum Ausdruck bringt und sich den herrschenden Machtverhältnissen widersetzt:

I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations. (Venuti 1995:20)

Es ist demnach klar, dass Venuti sein Modell hauptsächlich als eine politische Forderung sieht – durch die Strategie der Verfremdung werden ÜbersetzerInnen sichtbar und die kulturelle Identität des Ausgangstextes hervorgehoben. Nach der verfremdenden Methode werden Texte strukturtreu wiedergegeben – und zwar in Hinblick auf die Lexik, Syntax und Morphologie. Durch das Sichtbarwerden der Fremdheit kann sich der Ausgangssprachliche Text vor der ideologischen Dominanz der Zielkultur wehren. Für Venuti ist es stets die angelsächsische Welt. Etwas vereinfacht, allerdings doch zutreffend kann man also sagen, dass die zwei Übersetzungsstrategien für Venuti zwei gegensätzliche Werte darstellen: gut (*foreignisation*) versus schlecht (*domestication*). Für ÜbersetzerInnen, die ihre Entscheidungen bewusst treffen und sich bewusst sind, dass diese Entscheidungen in dem politischen Machtgefüge der Welt mit Konsequenzen verbunden sind, ist demzufolge die Methode der Verfremdung die moralisch einzig akzeptable (vgl. Paloposki/Oitinen 2000:375).

Die von Venuti eingeführten Begriffe *domestication* und *foreignisation* wurden dabei auch von AutorInnen übernommen, die sich mit anderen Aspekten der Translationswissenschaft auseinandersetzen, wie z. B. der interkulturellen Kommunikation generell oder eben der Analyse diverser Strategien zur Übersetzung sog. Kulturspezifika (vgl. Ramière 2006:154). Selbstverständlich spielen Filme eine enorme Rolle bei der Verbreitung kultureller Werte, Ideen und Normen. Sie haben bereits sehr oft eine politische, ideologische Rolle erfüllt bzw. wurden zu diesen Zwecken ausgenutzt. Kurz gesagt – auch Filme sind Teil des großen Machtgefüges. Es ist auch nicht zu bestreiten, dass in der heutigen, globalisierten Welt das Verhältnis jenen kulturellen Austausches zumindest asymmetrisch ist – angelsächsische (hauptsächlich amerikanische) Filmproduktionen dominieren in gut allen europäischen Ländern. Sie spiegeln und exportieren kulturelle Muster, die einen direkten Einfluss auf die Zielkulturen und -sprachen ausüben. Es stellt sich gar die Frage, ob von einem Austausch überhaupt die Rede sein kann. Gottlieb (2009:21) erwähnt, dass lediglich in Frankreich, Dänemark und Schweden der Marktanteil importierter Produktionen unter 80% liegt. Díaz Cintas/Anderman (2009:8) machen darauf aufmerksam, dass im professionellen Jargon aus Hollywood jene Länder, in die Produktionen exportiert werden, sogar als „territories“ bezeichnet werden.

Aus dieser Sicht haben wir es auch bei der audiovisuellen Translation mit diversen Machtverhältnissen zu tun. Die Strategien der *domestication* und *foreignisation* (in Venutis Verständnis) würden hierbei allerdings nicht unbedingt das richtige Werkzeug für den „Kampf“ gegen die dominierende Kultur darstellen, da sich die Perspektiven komplett geändert haben – zwar ist auch hier die angelsächsische Kultur dominant, aber die ÜbersetzerInnen stehen sozusagen auf der anderen Seite der Barrikade. Würden sie die (von Venuti bevorzugte) Strategie der Verfremdung annehmen, so würden sie den

ausgangskulturellen, also angelsächsischen Standpunkt stärken – also genau das Gegenteil (von seinen Forderungen) erreichen.

Um es genauer auszudrücken: Wie alles in der Translation, sind auch die zwei Begriffe kontext- und situationsabhängig: „Whether it is cultural imperialism or emergent nationalism, carried out for propriety reasons or for educational purposes, depends on the situation“ (Paloposki/Oittinen 2000:387). Zwei Strategien, die sich scheinbar ausschließen, können für denselben Zweck eingesetzt werden – sowohl *domestication* als auch *foreignisation* können dazu dienen, gegen Unterdrückung zu kämpfen oder eben um zu unterdrücken. Dies haben Paloposki/Oittinen (2000) bewiesen: Sie analysierten u. a. die finnische Übersetzung von Shakespeares *Macbeth* (*Ruunulinna*), die ein Paradebeispiel der weitgehenden Einbürgerung darstellt. Alle Namen, Schauplätze und Referenzen zu historischen Ereignissen wurden so geändert, dass sie der finnischen Geschichte und Mythologie entsprechen, auch die originale Form wurde mit Runenversen ersetzt. Doch wie Paloposki/Oittinen (2000:380) hervorheben, „*Ruunulinna* is far from the imperialist violence attributed to domestication: on the contrary, it can be seen as one small attempt by one individual to enhance the status of a minority language with hardly any literary tradition in fiction“. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass man im Falle der zwei Strategien keine verallgemeinernden Schlüsse ziehen darf.

### 5.3.2. Zur „Loyalität“ und der Rolle des Films

Im Folgenden wird das Thema der Treue zum Originaldialog aus der Sicht „laienhaften“ Publikums besprochen.

Den Vorwurf der „Unübersetzbarkeit“ eines Films auf Grund seiner „tiefen kulturellen Verankerung“ hört man erfahrungsgemäß oft seitens ausgangssprachlicher ZuschauerInnen, die es für schlicht unmöglich halten, dass Referenzen, die – wie sie annehmen – nur für sie verständlich sind, in eine andere Sprache und Kultur übertragen werden könnten. Die Anwendung der Strategien der Generalisierung, Substitution oder Auslassung halten sie dabei lediglich für die Bestätigung ihrer These – für Nicht-TranslatorInnen ist die „Übersetzbarkeit“ ganz eng mit der höchstmöglichen Treue zum Ausgangstext verbunden, die auf dem nicht existierenden Konzept der exakten Äquivalenz beruht.

In diesem Zusammenhang soll auf den Begriff der übersetzerischen Loyalität zurückgegriffen werden. Die von Reiß/Vermeer (1984) entwickelte Skopostheorie gab ÜbersetzerInnen in einem gewissen Sinne freie Hand, wenn es um die Annäherung des Translats zum Ausgangstext geht, je nach Zweck und Funktion kann der Zieltext unendlich viele Gestalten annehmen. Diese „Freiheit“ wurde von Christiane Nord (1991<sup>2</sup>:32) insofern beschränkt, als sie den Begriff der doppelten Loyalität einführte:

Der Translator ist demnach bilateral gebunden: an den Ausgangstext und an die Ziel(text)situation, und er trägt Verantwortung sowohl gegenüber dem AT-Sender (oder dem Initiator, sofern dieser Senderfunktion übernimmt) als auch gegenüber dem ZIelttextempfänger. Diese Verantwortung bezeichne ich als „Loyalität“ – „Loyalität“ ist eine ethische Qualität im Zusammenleben von Menschen; die „Treue“ einer Übersetzung bezeichnet ein Abbildungsverhältnis zwischen Texten.

Somit kommen wir zu einer der grundlegenden Fragen dieser Arbeit: Was ist eigentlich der Skopos im Film? Was ist die Intention der AT-Sender (also DrehbuchschreiberInnen, RegisseurInnen, ProduzentInnen etc.)? Sie wollen (selbstverständlich) kommerziellen Erfolg erreichen – doch dies kann nur dann geschehen, wenn sie Menschen auf der ganzen Welt für ihr Werk begeistern. Dies erwarten wiederum die ZT-Empfänger: Sie wollen begeistert werden. Denn beim Film geht es in erster Linie um Unterhaltung – und zwar nicht im pejorativen Sinne.

Die Tatsache, dass der Film und die Story, die er erzählt, Menschen unterhalten soll, ist für die Translationswissenschaft von absolut grundlegender Bedeutung. Sehr interessante Einblicke in das Thema liefert der amerikanische „Drehbuchguru“ Robert McKee. In seinem Buch, in dem er künftigen DrehbuchschreiberInnen zahlreiche Ratschläge gibt, erinnert er in erster Linie daran, dass sich Menschen auf der ganzen Welt nach guten (und gut erzählten) Storys sehnen:

Unser Verlangen nach Storys ist eine Widerspiegelung des tiefen menschlichen Bedürfnisses, die Grundmuster des Lebens zu erfassen, nicht bloß als intellektuelle Übung, sondern im Rahmen einer sehr persönlichen emotionalen Erfahrung. [...] Manche betrachten diesen Heißhunger nach Storys als bloßen Wunsch nach Unterhaltung, als Flucht vor dem Leben statt seiner Erforschung. Doch was ist letztlich Unterhaltung? Unterhalten werden heißt, sich zu einem intellektuell und emotional befriedigenden Zweck in die Zeremonie der Story zu versenken. (McKee 2001:19)

Eine gute Story, die Menschen auf der ganzen Welt begeistern kann, unterscheidet sich von einer schlechten hauptsächlich darin, dass sie eine archetypische Qualität aufweist: Sie spricht universal menschliche Erfahrungen an, in der sich alle wiederfinden können – und obwohl die Story selbst in einem kulturspezifischen Rahmen stattfindet, ist sie in jeder Kultur zu Hause (vgl. McKee 2001:10f.). Die besten Storys geben Menschen einerseits die Möglichkeit, gleichzeitig eine andere Welt und andererseits auch sich selbst zu entdecken:

Tief im Inneren dieser Figuren und ihrer Konflikte erkennen wir unser eigenes Menschsein. Wir gehen ins Kino, um eine neue, faszinierende Welt zu betreten, um indirekt ein menschliches Wesen zu bewohnen, das zunächst so unähnlich scheint und doch im Grunde seines Herzens ist wie wir, um in einer erfundenen Wirklichkeit zu leben, die unsere tägliche Wirklichkeit erleuchtet. Wir möchten nicht dem Leben entfliehen, sondern das Leben finden, unseren Verstand auf frische, experimentelle Weise gebrauchen, um unsere Gefühle spielen lassen, genießen, lernen, unseren Tagen Tiefe verleihen. (McKee 2001:12)

McKee spricht somit das an, was in dieser Arbeit bereits mehrmals erwähnt wurde – alle Menschen leben auf derselben Welt. Obwohl sie sich verfremdet haben und sie nun durch die Brille ihrer eigenen Kultur sehen, ist die objektive Realität stets vorhanden. Dies

kommt im Film, wie McKee zu Recht hervorhebt, durch die Emotionen und universelle Erfahrungen bestens zum Ausdruck. Die so oft gefürchtete „Kulturspezifität“ eines Films stellt in Wirklichkeit kein Hindernis dar.

ÜbersetzerInnen begehen sehr oft den Fehler, dass sie jegliche Translationsprobleme lediglich aus der Nähe betrachten (aus der Wortebene, könnte man sogar behaupten), anstatt die ganze Situation (mitunter die bereits besprochenen Einflussfaktoren) im ganzen Kontext zu sehen. Sehr oft vergessen sie dabei, dass die linguistisch-kulturelle Ebene nun eben nicht alles ist, was im Film zählt. Sie vergessen, sich vor der Übersetzung grundlegende Fragen zu stellen: Wovon genau handelt dieser Film? Was ist die Story? Was ist hierbei das Wichtigste? Was sorgt für Unterhaltung? Durch die erstellten Klassifizierungen von „Kulturspezifika“ sind sie so stark auf Wörter fixiert, dass sie *referential hurdles* dort sehen, wo es in Wirklichkeit keine gibt – weil sie diese nicht in ihrer Gesamtheit betrachten können. Dabei ist der Kontext und die ganz spezifische Situation immer entscheidend – und hierzu gibt es keine Ausnahmen.

Diese „beschränkte Sichtweise“ resultiert in vielen Fehlern und der Entstehung von nicht immer berechtigten Vorurteilen. So befürchten ÜbersetzerInnen allzu oft, dass eine ausgangskulturelle Referenz in der Zielsprache weniger unterhaltsam sein wird. Dabei ist dies absolut keine Regel, im Gegenteil. Tomaszewicz (2010:104) liefert hierzu ein sehr interessantes Beispiel anhand des Films „8 femmes“ von François Ozon. Alle acht Hauptdarstellerinnen, die dem französischen Publikum auch aus dem Fernsehen und Zeitschriften bekannt sind, tragen im Film acht Lieder vor, die in Frankreich bereits Jahre zuvor einen Hitstatus erlangen konnten und in der französischen Kultur eingebettet sind. Laut einer von Baranowska<sup>20</sup> durchgeführten Studie haben 90 Prozent der französischen ZuschauerInnen die Lieder gekannt – in Polen waren es lediglich 14 Prozent, was auch nicht verwunderlich ist. Interessant ist dabei die Tatsache, dass 70 Prozent des Originalpublikums das eingesetzte Stilmittel nicht unterhaltsam fanden – im Gegensatz zu über 50 Prozent der polnischen ZuschauerInnen. Ob es an der Vorliebe der Polen für französische Lieder lag oder aber an anderen Faktoren, ist ungewiss. Klar ist allenfalls, dass das fehlende „kulturelle Vorwissen“ keineswegs eine Barriere für das Verständnis und den Unterhaltungsfaktor eines Films darstellen muss. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass eine bestimmte Szene, die für das ausgangssprachliche Publikum nur bedingt unterhaltsam war, im Ausland andere Reaktionen hervorrufen kann.

Im darauffolgenden Teil der Arbeit werden die bisherigen Überlegungen anhand eines Beispiels illustriert und bestätigt.

---

<sup>20</sup> Baranowska, D. 2005. *La traduction du comique dans le film de François Ozon – “8 femmes”*. Masterarbeit. Posen: Adam Mickiewicz Universität

## 6. „Good Bye, Lenin!“

Der Schwerpunkt bisheriger Kapitel dieser Arbeit lag auf den theoretischen Aspekten der Übersetzung translatorischer Problemstellen im Filmdialog. Durch eine genaue Auseinandersetzung mit den für die Übersetzungswissenschaft grundlegenden Begriffen Sprache, Kultur und Translation konnte der in der Literatur vorwiegend für jene Problemstellen verwendete Begriff – „Kulturspezifika“ – widerlegt werden. Es wurde aufgezeigt, dass er in Wirklichkeit eine Tautologie bildet und in der (audiovisuellen) Translation kein Existenzrecht hat, zumal er deren wichtigsten Prinzipien widerspricht: Sog. Kulturspezifika unterliegen Klassifizierungen und implizieren eine statische Natur der Translation. Es wurde ein neuer Termin eingeführt, der den Charakter der translatorischen Problemstellen besser widerspiegelt – *referential hurdles* beziehen sich auf eine Referenz, die in einer ganz konkreten Situation, in einem bestimmten Kontext sich als schwierig zu übersetzen erweist. Wie jede Hürde, kann man diese Probleme jedoch umgehen. Es wurden zahlreiche Faktoren aufgelistet, die seitens der ÜbersetzerInnen bei der Wahl einer funktionsgerechten Strategie zu beachten sind. Der Fokus der Überlegungen lag des Weiteren auf der Rolle des Films, die bei der Übersetzung von *referential hurdles* von höchster Priorität ist. Im Anschluss an McKee (2001) wurde festgestellt, dass diese hauptsächlich in der Unterhaltung liegt und bei einer gut erzählten Story die Kulturspezifika eines Films keineswegs ein Hindernis für dessen Verständnis und internationalen Erfolg bildet. Es lässt sich sogar behaupten, dass sie meistens überbewertet wird – es wird ihr fälschlicherweise eine tragende Rolle zugewiesen, die sie in Wirklichkeit nicht spielt. Diese These wird in diesem Kapitel anhand eines realen Beispiels untersucht.

Als Beispiel für die empirische Untersuchung wurde der deutsche Spielfilm „Good Bye, Lenin!“ auserwählt – ein Film, dessen Handlung tief in einer spezifischen kulturellen Umwelt eingebettet ist und von dem behauptet wird, er enthalte so viele „Kulturspezifika“, dass „in der Übersetzung sicher viel verloren geht“. Zudem wurde er in diversen Ländern aufgeführt und es liegen bereits Daten über dessen Einspielergebnisse und Resonanz im Ausland vor.

### 6.1. Der Plot

„Good Bye, Lenin!“ erzählt die Geschichte der ostdeutschen Familie Kerner, die bis 1978 ein glückliches Leben führt. Als jedoch Robert Kerner im August von seiner Dienstreise nach Westberlin nicht zurückkehrt, bricht für seine Frau Christiane, Mutter des 11-jährigen Alex und der zwei Jahre älteren Ariane, die Welt zusammen. Die Stasi unterstellt dem Familienvater eine Affäre. Christiane verfällt in Trauer und Apathie und wird in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert. Nach der Entlassung verbannt sie den „Republikflücht-

ling“ aus dem Leben der Familie und engagiert sich voll und ganz in das sozial-politische Leben der DDR.

Elf Jahre später finden anlässlich des 40-jährigen Bestehens der Republik zahlreiche Veranstaltungen statt. Auf dem Weg zum Festakt im Palast der Republik, wo die verdiente Aktivistin Christiane eine Auszeichnung erhalten soll, wird sie zufällig Zeugin, wie ihr mittlerweile 21-jähriger Sohn als Teilnehmer einer Bürgerrechtler-Demonstration von der Volkspolizei niedergeschlagen und verhaftet wird. Sie erleidet einen Herzinfarkt und fällt für acht lange Monate ins Koma. In der Zwischenzeit verändert sich so gut wie alles: die Mauer fällt, die DDR bricht zusammen, Ariane entscheidet sich gegen ihr Wissenschaftstheorie-Studium und für einen Job bei Burger King, wo sie ihren Westdeutschen Freund Rainer kennenlernt, Alex arbeitet für eine westdeutsche Satellitenschüssel-Firma und verliebt sich in die russische Krankenschwester Lara.

Als nichts mehr ist wie es einst war, erwacht Christiane plötzlich aus dem Koma. Auf Grund ihres schlechten gesundheitlichen Zustands ist es von allergrößter Wichtigkeit, dass sie jegliche Aufregung meidet. Da dies allerdings kaum möglich ist, entscheidet sich Alex, die aktuelle politische Lage zu verheimlichen und die seiner Mutter vertraute Welt wieder aufzubauen. Und so kehrt auf 79 Quadratmetern Plattenbau (die mittlerweile stark verwestlicht wurden) die DDR zurück. Dies erweist sich als sehr schwierig und fordert von Alex viel Kreativität – so sind beispielsweise viele ostdeutsche Produkte nicht mehr zu kaufen. Das größte Problem besteht allerdings darin, dass die ans Bett gebundene Christiane immer mehr Fragen stellt und zudem noch fernsehen will.

Zusammen mit seinem neuen westdeutschen Arbeitskollegen Denis schafft er eine erfundene Welt, indem er fiktive Nachrichtensendungen der „Aktuellen Kamera“ aufnimmt. Dies wird mit der steigenden Mobilität von Christiane immer komplizierter, da sie immer mehr von der Realität mitbekommt. Das Erscheinen eines riesigen Coca-Cola Plakats auf der gegenüberliegenden Hauswand können sie noch relativ leicht erklären (in einem Patentverfahren habe sich herausgestellt, dass das Getränk eigentlich eine sozialistische Erfindung sei), doch als Christiane eines Tages das Haus verlässt und vor der Haustür auf eine komplett neue Umwelt stößt, muss auch Alex in seiner eigenen Ausgabe der „Aktuellen Kamera“ eine erfundene Welt schaffen, um das Unerklärbare plausibel zu machen (Erich Honecker habe in einer humanitären Geste zahlreichen Flüchtlingen aus dem Westen Zuflucht in der DDR gewährt). Obwohl seine Mutter daran zu glauben scheint, weiß Alex, dass sie bald die Wahrheit erfahren muss.

Bei einem Familienausflug zur Datsche verrät Christiane ihr großes Geheimnis – der Familienvater hat sie nicht wegen einer Frau verlassen. Die Republikflucht war geplant und sie sollte mit den Kindern nachkommen, was sie allerdings aus Angst nicht tun

konnte. Am nächsten Tag verschlechtert sich Christianes Zustand, sie erleidet einen weiteren Herzinfarkt und wird ins Krankenhaus eingeliefert. Alex erfüllt ihr den Traum, ihren Mann noch einmal zu sehen: Er macht Robert Kerner ausfindig und überredet ihn zum Besuch im Spital. Zudem beschließt er, der DDR endlich ein Ende zu geben und strahlt seiner Mutter (die über die politische Situation bereits durch Lara aufgeklärt wurde) am Tag der deutschen Einheit ein letztes Mal „seine“ Nachrichten aus, in denen der als neu ernannter Staatsratsvorsitzender Sigmund Jähn am 41. Jahrestag der DDR die Grenzen zur BRD öffnen lässt. Christiane stirbt nur drei Tage nach der deutschen Wiedervereinigung.

## 6.2. Daten & Fakten

Der Film „Good Bye, Lenin!“ entstand nach dem Buch von Bernd Lichtenberg. Der aus Leverkusen stammende Drehbuchautor schrieb das Exposé bereits 1992, doch erst Jahre später kam er zum Entschluss, dass die Zeit für eine derartige Geschichte reif ist. Er schickte das Exposé an den Regisseur Wolfgang Becker, der von der Idee begeistert war. So begannen die Arbeiten an einem der erfolgreichsten deutschen Filme. (vgl. Töteberg 2003: 149f.)

„Good Bye, Lenin!“ wurde von X Filme Creative Pool in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk und Arte produziert. Die Dreharbeiten fanden von September bis Dezember 2001 statt, die Uraufführung des Films am 9. Februar 2003 bei den Berliner Filmfestspielen, der offizielle Kinostart vier Tage später. In den Hauptrollen spielten Daniel Brühl (Alex Kerner), Katrin Saß (Christiane Kerner), Maria Simon (Ariane Kerner), Chulpan Khamatova (Schwester Lara), Florian Lukas (Denis), Alexander Beyer (Rainer) und Burghart Klaußner (Robert Kerner). (vgl. X Filme Creative Pool)

Zeitlich gesehen erstreckt sich die Handlung des 120-minütigen Films über mehrere Jahre: Sie beginnt 1978 mit einem kurzen Prolog und springt dann ins Jahr 1989, zum 40. Jahrestag der DDR. Die Wende und die Ereignisse von 1989/90 werden in einem Zeitraffer präsentiert, die eigentliche Filmgeschichte startet dann im Sommer 1990 und endet am Tag der deutschen Wiedervereinigung. Dies wurde ermöglicht durch eine aufklärende, das Filmgeschehen vorantreibende Voice-Over-Narration des Protagonisten sowie die Einsetzung von Rückblenden im Super-8-Filmformat, originalen Dokumentaraufnahmen und schnellen Schnitten.

„Good Bye, Lenin!“ erzielte einen großen Erfolg – sowohl im In- als auch Ausland. In Deutschland lockte der Film über 6 Millionen ZuschauerInnen ins Kino und wurde von 65 Ländern gekauft (vgl. Cornils 2008:253f.). Ein Oscar blieb zwar aus, die Preisliste ist

jedoch aussagekräftig. „Good Bye, Lenin!“ gewann unter anderen (vgl. X Filme Creative Pool):

- den Deutschen Drehbuchpreis 2002,
- den Deutschen Filmpreis 2003 (Bester Film, Beste Regie, Bester Hauptdarsteller, Bester Nebendarsteller, Bester Schnitt, Bestes Szenenbild, Beste Musik, Publikumspreis Bester Film und Bester Schauspieler),
- drei Bambis (für die schauspielerische Leistung von Katrin Saß, Daniel Brühl und Florian Lukas),
- den Blauen Engel 2003 (Best European Film, Filmfestspiele Berlin),
- den Europäischen Filmpreis (Europäischer Film, Europäischer Darsteller, Europäischer Drehbuchpreis, Publikumspreis Beste Regie, Beste Darstellerin, Bester Darsteller),
- den französischen César,
- den spanischen Goya,
- den dänischen Robert.

In Großbritannien spielte „Good Bye, Lenin!“ als erster deutscher Film über eine Million Pfund ein, in Polen sahen sich ihn 135 000 ZuschauerInnen an: Seit 1989 erreichte am Eröffnungswochenende kein deutscher Film ein vergleichbares Ergebnis. (vgl. Töteberg 2005:179f., offizielle polnische Film-Webseite).

### 6.3. Leitmotive

Bevor eine Analyse konkreter *referential hurdles* und deren Übersetzungen vorgenommen werden kann, ist es von größter Wichtigkeit festzulegen, was die grundlegenden Aussagen des Films sind. Die Fragestellung mag banal klingen, es wird sich allerdings schnell herausstellen, dass sie aus translatorischer Sicht von höchster Relevanz ist. Welche Aspekte ragen heraus? Welche Themen stellen ein tragendes Hauptmotiv dar? Ist es die DDR, der Mauerfall, die Wende? Ist der Film ein Beispiel der Ostalgie? Was sorgt für den hohen Unterhaltungsfaktor des Films? Kurz gefasst – es wird untersucht, ob die Kulturspezifität des Films eine tragende Rolle spielt.

#### 6.3.1. Ostalgie?

Die Wende brachte vor allem in Ostdeutschland eine euphorische Stimmung der Freude und Begeisterung mit sich. Die BürgerInnen der DDR sehnten sich so stark nach dem mit Wohlstand und Freiheit assoziierten Westen, dass sie binnen kürzester Zeit das materielle Gut ihres Landes wortwörtlich entsorgten. Direkt nach dem Inkrafttreten der Währungsunion wurde das komplette Sortiment in Geschäften gewechselt, ostdeutsche Produkte waren von einem auf den anderen Tag nicht mehr zu kaufen. Möbel, Kleidungsstücke,

Elektrogeräte, Autos, sogar Bücher landeten auf dem Sperrmüll. Schließlich wurden auch öffentliche Symbole der DDR beseitigt – Namen von Institutionen, Fahnen, Transparente. Straßen und Plätze wurden um- bzw. rückbenannt, Denkmäler demontiert. Vor allem in Großstädten wurde alles, was auf das Traditionsverständnis der DDR verwies, entfernt – in erster Linie aus symbolisch bedeutsamen Bereichen. (vgl. Ahbe 2005:7-25)

Nur wenige Jahre später setzte allerdings eine Art Renaissance von Symbolen aus der DDR-Zeit ein. Viele Ost-Produkte feierten ihr Comeback, eine nostalgische Welle überflutete Deutschland. Der als deren Resultat entstandene Neologismus „Ostalgie“ wurde zum wahren Schlagwort der 1990er Jahre. Lange (2005) zufolge thematisiert er „den Eindruck oder die Mentalität des Verlustes“, Ahbe (2005:7) unterstreicht dagegen, dass er verschiedene Haltungen reflektieren kann: Während er für die einen negativ beladen ist und auf eine verurteilende Art und Weise die DDR-Nostalgie kennzeichnet, ist er für die anderen neutral, „weil sie darin eine berechtigte Form der Erinnerung oder eine erfolgversprechende Geschäftsidee sehen“.

Der Höhepunkt der Ostalgie-Welle fiel allerdings auf das Jahr 2003. Als dessen Auslöser wird meistens „Good Bye, Lenin!“ angesehen (vgl. Lange 2005). Im deutschen Fernsehen wurden zahlreiche DDR-Unterhaltungsshows ausgestrahlt, es fanden „Ostalgie-Partys“ statt, ehemalige DDR-Bands spielten wieder Konzerte, unzählige Webseiten und Bücher erinnerten an das Alltagsleben in Ostdeutschland. Die zuvor kurzerhand entsorgten Produkte wurden auf einmal wie Relikte gefeiert, ein wahrer „Ost-Trend“ war überall, vor allem jedoch in der Mode, zu sehen. Wie Lange (2005) treffend bemerkt, ist die DDR „Spielmaterial einer umfassenden populären Massenkultur (geworden)“.

Der DDR-Boom sorgte jedoch gleichzeitig für große Kritik. Diese kam, wie Lange (2005) bemerkt, aus zwei Richtungen: Einerseits waren viele ehemalige DDR-BürgerInnen über die vereinfachte, banale, gar lächerliche Darstellung ihres vermeintlichen Alltagslebens empört. Doch vor allem Intellektuelle sahen in dem Trend eine gefährliche Entwicklung, in der die DDR verharmlost und ein verzerrtes, idealisierendes Bild des SED-Regimes dargestellt wird. Ein Bild, in dem die dunklen Seiten des Lebens in der Diktatur komplett ausgeblendet werden, als ob es keine Opfer der Staatssicherheit gegeben hätte, lediglich den skurrilen, aber doch fröhlichen Alltag.

Das Phänomen „Ostalgie“ ist sehr komplex und kann auf viele Ursachen zurückgeführt werden. Für die Zwecke dieser Arbeit ist es allerdings wichtig festzulegen, inwiefern die DDR-Problematik eine tragende Rolle im Film spielt. Ist „Good Bye, Lenin!“, der Auslöser der großen Ostalgie-Welle von 2003, selbst ostalgisch?

Lange (2005) erinnert daran, dass die Überbetonung der DDR-Zeichen und Alltagsgegenstände im Film absolut notwendig ist, um die DDR für Mutter Christiane

wiederherzustellen, sie gewähren nämlich die Authentizität der erfundenen Realität. Normale Lebensmittel, Möbel, Kleidungsstücke und Rituale des Alltags erhalten eine zusätzliche Bedeutung, sie sollen nun – für die Zwecke der Notlüge – als Symbole des DDR-tums fungieren. Es geht hierbei nicht um eine nostalgische Glorifizierung einer verlorenen Welt. Die DDR-Symbole sind genauso unerlässlich für das Filmgeschehen wie die westlichen Produkte, die auch reichlich vorkommen und eine Gefahr bilden – sie könnten nämlich die Wahrheit ans Licht bringen. Lange (2005) zufolge werden einige „typisch ostalgische“ Mentalitäten im Film gezeigt, Figuren, die sich mit den Veränderungen nicht abfinden können (Ganzke, Klappath) und sich nach der Vergangenheit sehnen. Die DDR wird auch als Heimat dargestellt, mit der viele positive (Kindheits-) Erinnerungen haben, doch auch die negativen Seiten werden nicht außer Acht gelassen. Vor allem soll die Figur Christianes verdeutlichen, dass nostalgische Gefühle nicht angebracht sind: Nach der Republikflucht ihres Mannes agierte sie als engagierte „Genossin“ und „Vorzeigebürgerin“, denn darin sah sie den einzigen Weg, sich und ihre Kinder vor Repressionen und Schikanen des Sicherheitsapparats zu schützen.

Einen sehr interessanten Beitrag zum Thema liefert Allan (2006), der behauptet, dass sich der Film mit dem Phänomen „Ostalgie“ im Grunde kritisch auseinandersetzt. Dies wird seiner Meinung nach besonders sichtbar, wenn man die Entwicklung von Alex betrachtet: Anfangs schafft er eine erfundene DDR, um seine Mutter zu schützen. Schnell wird klar, dass er dies ebenso für sich selbst macht: „Die DDR, die ich für meine Mutter schuf, wurde immer mehr die DDR, die ich mir vielleicht gewünscht hätte.“ Zuerst rekonstruiert er die Vergangenheit, um mit der Zeit eine utopische Vision der DDR zu schaffen:

Auf der einen Seite unterstreicht er [der Film] das allzu menschliche Bedürfnis, Erinnerungen an die Vergangenheit nicht nur in Ehren zu halten, sondern gar zu beschönigen. Auf der anderen Seite jedoch hindert der zunehmend künstliche Charakter von Alex' Fantasie-DDR – er selbst beschreibt sie schließlich als 'Ein Land, das es in Wirklichkeit nie so gegeben hat' – den Zuschauer daran, sich einer kritiklosen 'ostalgischen' Identifikation hinzugeben. Ganz im Gegenteil regt der Film dazu an, den Prozess nostalgischen Denkens kritisch zu betrachten. (Allan 2006:57)

Zusammenfassend soll festgelegt werden – „Good Bye, Lenin!“ ist kein „ostalgischer“ Film. Die DDR stellt lediglich einen Rahmen, einen Hintergrund dar, in dem eigentliche Überlegungen stattfinden – Überlegungen zu den universellen Themen wie Liebe, Familie, Erinnerung, Identität, Erwachsenwerden, etc. Diese Erkenntnis ist für die Übersetzung von größter Bedeutung, da sie den Weg zeigt, wie mit Stellen im Text umzugehen ist, die auf den ersten Blick eine *referential hurdle* bilden. So kann man Fallen vermeiden, die von Befürworten des „Kulturspezifika“-Ansatzes gestellt worden sind.

### 6.3.2. Eine Familiengeschichte

Nicht zufällig begann die Beschreibung des Plots mit den Worten: „‘Good Bye, Lenin!’ erzählt die Geschichte der ostdeutschen Familie Kerner“. Denn gerade dies – und nicht die Erinnerung an die DDR – stellt das Hauptthema des Films dar. Das war auch die Intention des Drehbuchautors Bernd Lichtenberg: „Der Film ist eine Tragikomödie. Und es ging mir beim Schreiben auch nicht darum, einen Film mit DDR-Problematik zu entwerfen, sondern um eine kleine Familie, bei der die Historie wie ein unangemeldeter Gast hereinplatzt“ (Töteberg 2003:148f.).

„Good Bye, Lenin!“ beschäftigt sich mit einigen universal-menschlichen Themen. Vor allem handelt er von der Mutter-Sohn-Beziehung, von einer großen Liebe, aus der Lügen begangen werden. Kleine Lügen, „unschuldige“ Lügen, große Lebenslügen – jede Familie wird mit ihnen konfrontiert. Lichtenberg:

Ich denke, solche Familiengeschichten, in denen man sich belügt, wo es Lügen gibt, die der Wahrheit im Weg stehen, die kennt man im Westen wie im Osten. Und das hat auch nichts mit dem Gesellschaftssystem zu tun: Ein Sohn belügt seine Mutter, „beschützt“ seine Mutter, damit sie nicht verletzt wird. Die Lüge ist ja eigentlich gut gemeint – ein typisches familiäres Phänomen. (Töteberg 2003:149)

Der Film beschäftigt sich allerdings auch mit Abschieden und den daraus resultierenden Veränderungen. Oder anders gesehen – mit Veränderungen, die mit Abschieden resultieren. Es wird gezeigt, wie unterschiedlich Menschen damit umgehen. Alex steht an der Grenze zum Erwachsenwerden, seine Verabschiedung von seiner Jugend überschneidet sich zeitlich gesehen mit der Verabschiedung von einem Staat. Die Schaffung einer fiktiven DDR, die theoretisch als Schutz für seine Mutter gedacht ist, stellt auch für ihn selbst eine Art Hilfe dar, sich von etwas Vertrautem zu verabschieden und das Leben in einer neuen Realität weiterzuführen. Seine Schwester Ariane schafft den Übergang (scheinbar) problemlos, sie stürzt sich gar auf das Neue. Anders geht es einigen Nachbarn der Familie oder Direktor Klappath, die sich mit den Veränderungen nicht wirklich abfinden können.

Dass diese Geschichten in der DDR und der Zeit der Wende eingebettet sind, spielt hier nur eine zweitrangige Rolle. Die Probleme und Emotionen, mit denen die Figuren konfrontiert werden, könnten nämlich in jeder Realität, überall auf der ganzen Welt stattfinden – sie sind universal. Genau diese Tatsache stellt auch das Fundament für den großen Erfolg des Films dar, deswegen konnte er das Publikum aus vielen verschiedenen Ländern begeistern. Er erzählt eine gute Story. Im Kapitel 5.3.2. überzeugte Robert McKee, dass ein guter Film universal menschliche Erfahrungen anspricht, in denen sich alle Menschen wiederfinden können. Die jeweilige Kultur, geographische Lage, in der die Handlung eingebettet ist, spielen lediglich eine zweitrangige Rolle. Die obigen Analysen

verdeutlichen, dass auch „Good Bye, Lenin!“ ein gutes Beispiel für die Untermauerung dieser These ist.

Diese Tatsache ist für die Übersetzung von *referential hurdles* von größter Relevanz, da sie erstmals für deren Einschätzung als solche und zweitens für die Wahl einer Übersetzungsstrategie grundlegend ist. Gleichzeitig deckt sie die Schwachstellen der bereits analysierten Klassifizierungen von sog. Kulturspezifika auf, die letztendlich auf der Spezifik einer konkreten Kultur basieren bzw. davon ausgehen, dass die Spezifik einer Kultur an sich translatorische Probleme verursacht. Im nachstehenden Kapitel folgt eine empirische Analyse bestimmter Szenen aus dem Film „Good Bye, Lenin!“, die verdeutlicht, wie irreführend dieser Ansatz ist.

## 7. Auf der Suche nach *referential hurdles* in „Good Bye, Lenin!“

Im vorigen Kapitel wurde die Feststellung von McKee (2001), dass die Kulturspezifität eines Films, der eine gute Story erzählt, keine herausragende Rolle spielt und weder für dessen Verständnis noch Erfolg ein Hindernis darstellt, anhand des Beispiels von „Good Bye, Lenin!“ untersucht und bestätigt. Die Analyse der filmischen Leitmotive hat bewiesen, dass die Kulturspezifität – hier die DDR – keineswegs von zentraler Bedeutung für den Plot ist. Das ist wiederum für die Übersetzung von größter Relevanz – erst nach dieser Erkenntnis lassen sich *referential hurdles* überhaupt bestimmen und die anzuwendenden Übersetzungsstrategien determinieren. Dies soll anhand realer Beispiele veranschaulicht werden.

Im Folgenden werden konkrete Filmpassagen sowie deren polnische und englische Untertitel analysiert. In erster Reihenfolge werden diejenigen ausgangssprachlichen Referenzen besprochen, die nach den Definitionen von Nedergaard-Larsen, Florin, Díaz Cintas/Remael und Tomaszewicz (s. Kapitel 4.1.1.) als sog. Kulturspezifika klassifiziert wären – gemeint sind hauptsächlich Eigennamen, Bezeichnungen von Institutionen, diverse Aspekte des Alltagslebens etc. Es soll veranschaulicht werden, dass sie trotz ihrer tiefen kulturellen Verankerung kein translatorisches Problem darstellen (müssen). Auf der einen Seite wird gezeigt, wie sehr der jeweilige Kontext determiniert, welche Strategie anzuwenden ist und sooft aus einer dem Anschein nach *referential mountain* eine kleine, leicht zu bewältigende *hurdle* macht. Dies bedeutet keinesfalls, dass die Analyse anhand von idealen Übersetzungen durchgeführt wird. Auf der anderen Seite wird aufgezeigt, dass in einigen Fällen die Übersetzungen für das Publikum verwirrend oder gar unverständlich sind, was teilweise aus der misslungenen Wahl von Übersetzungsstrategien, teilweise aus Sinnfehlern der Übersetzerinnen resultiert. Abschließend werden jene Filmpassagen analysiert, in denen Referenzen enthalten sind, die die größte translatorische Herausforderung darstellen – wahre *referential hurdles*.

Die Entscheidung, in der Analyse sowohl polnische<sup>21</sup> als auch englische<sup>22</sup> Untertitel zu berücksichtigen, wurde aus zwei Gründen getroffen. Bis 1989 war Polen ein kommunistischer Staat – nicht nur die Geschichte der DDR, sondern auch die Realität, die Realien und Absurde des Lebens in einem „sozialistischen Vaterland“ sind demnach vielen polnischen ZuschauerInnen bekannt. Wäre die Übersetzbarkeit von kulturellen Referenzen

---

<sup>21</sup> Die polnischen Untertitel wurden von Magdalena Czartoryjska-Meier erstellt, ihr Name wird am Ende des Films eingeblendet.

<sup>22</sup> Es war nicht einfach zu erforschen, wer die englische Übersetzung erstellte, da weder im Film noch auf der DVD-Schachtel keinerlei Informationen zu finden sind. Nach mühsamer Recherche erfuhr die Autorin, dass für die Erstellung englischer Untertitel Alexandra F. Barrott zuständig war.

lediglich anhand der polnischen Untertitel gezeigt, so könnte der Vorwurf entstehen, dass es auf Grund der geographischen und „kulturellen“ Nähe zwischen Polen und Deutschland möglich war. Eine derartige Argumentation ist auf die Überlegungen von Snell-Hornby zurückzuführen: „As Snell-Hornby (1988:41) has pointed out, the translability of a text depends on the extent to which the text is ‘embedded in its own specific culture’ and also on how apart, with regard to time and place, the ST and TT receivers are” (Leppihalme 1997:4). Somit fiel die Entscheidung, auch englische Untertitel zu analysieren – letztendlich hat das angelsächsische Publikum größtenteils ein geringeres Vorwissen bezüglich der Geschichte der DDR als das polnische. Des Weiteren wird eine kontrastive Analyse der Untertitel die dynamische Natur von *referential hurdles* noch stärker verdeutlichen.

In den nachstehenden Beispielen wurde die polnische und englische Version in ihrer originalen Schreibweise und Form als Untertitel angeführt. Dies bietet zusätzlich eine gute Gelegenheit, die in Kapitel 3 analysierten Beschränkungen und Charakteristika der Untertitelung anhand realer Beispiele zu betrachten.

### 7.1. Mocca Fix & Co.

Alex baut für seine Mutter die DDR im Kleinformat – bei dieser Rekonstruktion spielen überwiegend Alltagsgegenstände und -produkte eine Rolle, denn sie gewähren die Authentizität der neuen „Realität“. Einige Markennamen treten im Laufe der Handlung mehrmals auf. Nach ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus bittet Christiane ihren Sohn um den Kauf von Spreewaldgurken. Diese sind allerdings, wie die meisten ostdeutschen Produkte, bereits nicht mehr im Handel erhältlich:

00:40:23  
 -Mocca Fix?  
 - Ham wa nich mehr.  
 -Filinchen Knäcke?  
 -Nicht mehr im Angebot.  
 - Und Spreewaldgurken?  
 - Auch nich. Junge, wo lebst du denn? Wir haben jetzt die D-Mark. Und da kommst du mir mit Mocca Fix und Filinchen?

<p>-Mocca Fix?        -Już nie mamy.        -Chleb chrupki „Fillinchen”?        -Zapas wyczerpany.        -A ogórki ze Spreewaldu?        -Na jakim ty świecie żyjesz?        -Mamy markę zachodnią, a ty chcesz Mocca Fix i Fillinchen?</p>	<p>Mocca Fix?        -We don't have that anymore.        Filinchen Crisp Bread?        -Not in stock anymore.        Spreewald pickles?        -Boy, where have you been hiding?        We have Western money now.        And you want Mocca Fix and Filinchen?</p>
--	---

Umso größer ist Alex' Freude, als er in einer verlassenen Berliner Wohnung die begehrten Produkte findet:

00:47:34

- Wahnsinn! Tempo-Bohnen! Globus grüne Erbsen! Das gibt's ja gar nicht. Mocca Fix Gold! Da hab ich schon die ganze Zeit nach gesucht!

-Fasola Tempo!  
Groszek Globus!  
Nieprawdopodobne.  
Mocca Fix Gold!  
Wszędzie tego szukałem!

-Wow! Tempo Beans!  
And Globus green peas!  
I don't believe it!  
Mocca Fix Gold!  
I've been looking everywhere for this!

In dem von der Bundeszentrale für politische Bildung herausgegebenen Filmheft erklärt Moles Kaupp (2003:16), dass in der DDR die meisten Frauen berufstätig waren und die Verwendung von zeitsparenden und praktischen Produkten im Haushalt üblich war. Deren Markennamen sollten dabei auf diese Eigenschaften hinweisen (daher „Tempo-Bohnen“, „Mocca Fix Gold“ etc.). Scheier (2007:78f.) behauptet, dass diese Tatsache „beim deutschen Zuschauer die *scene* eines Halbfertiggerichts bzw. -getränks“ hervorruft, welche in der Übersetzung verloren geht. Ähnlich sei der Fall bei Filinchen Knäcke, dem in der DDR äußerst beliebten Waffelbrot, den ostdeutsche ZuschauerInnen mit ihrer Kindheit und westdeutsche (durch den spezifischen Klang) mit der DDR assoziieren. Nun stellt sich die Frage – spielt dies überhaupt eine Rolle? Abgesehen davon, dass es eine Überinterpretation ist und nur die wenigsten (und ältesten) ostdeutschen ZuschauerInnen den Namen einer Kaffeemarke mit deren schnellen Zubereitung verbinden, die wiederum auf die berufliche Aktivität von Frauen zurückzuführen ist: In diesem Film spielen diese Produkte eine andere Rolle. Es sind einfach wichtige Requisiten in der Aufführung von Alex. Schwer auffindbare Requisite. Ob es nun Kaffee oder Wein ist, ist im Grunde von zweitrangiger Bedeutung.

In beiden Übersetzungen wurde die Strategie der Beibehaltung bzw. der Beibehaltung samt Erläuterung angewandt. Das Visuelle liefert dabei ein sehr starkes Feedback, vor allem in der zweiten Szene, in der Alex das jeweilige Produkt in seine Hand nimmt. Allen ZuschauerInnen ist klar, dass es sich um ostdeutsche Erzeugnisse handelt, die nicht mehr zu kaufen sind. Die Markennamen stellen hierbei keine relevante *referential hurdle* dar.

Es ist allerdings anzumerken, dass der Dialog in der Kaufhalle einen „Mehrwert“ für BerlinerInnen beinhaltet. Der zu einem Begriff gewordene Satz „Ham wa nich“ fungierte als „Inbegriff für landesweit schlechte Versorgung mit Waren aller Art und eine ebensolche Bedienung“ (Wolf 2000:90).

## 7.2. Ostdeutsche TV-Sendungen

In einer anderen Szene des Films erhält Alex von Denis VHS-Kassetten mit überspielten Fernsehprogrammen:

00:53:28

Hier, 30 Mal "Aktuelle Kamera", 10 Mal "Schwarzer Kanal", 6 Mal "Kessel Buntes" und 4 Mal „Alltag im Westen“. Alles bereits überspielt. Gesponsert von der Landesbildstelle und einem äußerst charmanten Denis.

Proszę. 30 odcinków  
„Aktualności okiem kamery”.  
10 odcinków „Czarnego Kanału”,  
6 odcinków „Rozmaitości”,  
...i 4 „Codzienności Zachodu”.  
Wszystko poprzegrywane.  
Sponsorzy: Komitet RiTV  
i czarujący Denis.

Here, thirty editions  
of „Current Camera News”,  
ten editions of „Black Channel”,  
six of that variety program,  
and four of “Everyday life in the  
West”.  
All recorded.  
Thanks to the State Archives  
and your charming friend, Denis.

In dieser kurzen Aussage sind mehrere Eigennamen enthalten. Die „Aktuelle Kamera“ war die offizielle tägliche Nachrichtensendung des DDR-Fernsehens. In der Sendung „Der schwarze Kanal“ wurden Ausschnitte aus westdeutschen TV-Magazinen und Sendungen gezeigt, die mit einem entsprechenden Propaganda-Kommentar versehen wurden. „Ein Kessel Buntes“ gehörte dagegen zu den beliebtesten Unterhaltungsshow der DDR und sollte eine Konkurrenz für die Samstagabend-Unterhaltungssendungen des westdeutschen Fernsehens darstellen. In dem politischen Magazin „Alltag im Westen“ wurde immer gezeigt, wie „schlecht“ die Lebensbedingungen der westlichen Nachbarn sind. Zusammenfassend – all diese Sendungen können bestimmte Konnotationen wecken. In einem anderen Kontext könnten sie auch mit Sicherheit eine *referential hurdle* darstellen – in einem Witz zum Beispiel, in dem auf ganz bestimmte Aspekte einer konkreten Sendung Bezug genommen wird. Doch in dieser Filmszene bilden sie keine Problemstelle. Es ist nicht nötig, über ein Wissen bezüglich dieser Sendungen zu verfügen: Aus dem Filmkontext heraus ist klar und verständlich, dass es ostdeutsche Produktionen sind, die Denis auf Kassetten überspielte, um Christiane in die ihr vertraute Welt zu versetzen. Von relevanten *referential hurdles* kann auch hier keine Rede sein.

Demnach sind die in beiden Sprachen angewandten Strategien nachvollziehbar und plausibel: Im Falle der „Aktuellen Kamera“ wurde sowohl in der polnischen [dt. „Aktuelles im Auge der Kamera“] als auch englischen Übersetzung auf die Art der Sendung hingewiesen, die politischen Magazine wurden dagegen „wortwörtlich“ übersetzt. Im Falle des „Bunten Kessels“ entschied sich die englische Übersetzerin für eine Generalisierung, was in Anbetracht des deutschen Titels gelungener und präziser ist als die polnische Substitution [dt. „Allerlei“].

Denis erwähnt, dass seine Aktion der Landesbildstelle zu verdanken ist. Da Institutionen sehr oft zu den sog. Kulturspezifika gezählt werden, wird auch dieser Satz kurz analysiert. Bildstellen (wobei heute der Begriff Medienzentren häufiger verwendet wird) haben in Deutschland eine lange Geschichte. Deren Hauptaufgaben bestehen in der Versorgung von jeglichen Bildungseinrichtungen mit diversen Medien, der entsprechenden Schulung des Personals sowie der allgemeinen Förderung der Medienkompetenz. Im Kontext von Denis' Aussage ist allerdings relevant, dass sie über große Mediendatenbanken verfügen. In jedem Land sind mehrere Institutionen vorhanden, die sich mit der Sammlung filmischen Materials beschäftigen. Sie können sich allerdings in ihren Kompetenzen und Aufgaben durchaus voneinander unterscheiden, eine Suche nach exakten „Äquivalenten“ im Ausland ist vergeblich. Die Landesbildstelle könnte in einem dokumentarischen Film möglicherweise eine *referential hurdle* darstellen, doch nicht hier: Was Denis sagt, ist in erster Reihe witzig, der Satz spiegelt seine Persönlichkeit wider. Es ist nicht von grundlegender Bedeutung, dass er die Sendungen aus den Archiven der Landesbildstelle und nicht einer Bibliothek oder einer anderen Einrichtung bekam. Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung mussten auch die Übersetzerinnen gekommen sein, denn beide entschieden sich für eine weitgehende Substitution, die aus Sicht der „konservativen“, nicht Skoposausgerichteten Translationswissenschaft gar als Fehlübersetzung oder Sinnverschiebung bezeichnet werden könnte. Die Funktion des Translats wurde allerdings erfüllt. Obwohl die „State Archives“ eine andere Institution sind, wecken sie in diesem konkreten Fall die erwünschten Konnotationen: staatliche Archiven sind für viele die erste Anlaufstelle bei der Suche nach altem Filmmaterial. Die polnische Übersetzerin verwendete den Begriff (in einer teilweise abgekürzten Form) „Komitet do spraw Radia i Telewizji“ [dt. „Komitee für Rundfunk und Fernsehen], eines staatlichen Organs, das während des Kommunismus eine Leitungs- und Kontrollfunktion über diese Medien ausübte. Die Abkürzung RiTV wird in Polen auch heute automatisch mit dem Fernsehen assoziiert – die meisten polnischen ZuschauerInnen werden es für absolut plausibel halten, dass man in einer solchen Institution Zugriff auf Archivmaterialien erlangen kann.

### 7.3. Die PGH Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“

Die PGH Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“ ist ein weiteres Beispiel für die situationsabhängige (Un)Problematik bei der Übersetzung eines Eigennamens:

00:08:13

Die DDR wurde 40. Ich hatte arbeitsfrei bei der PGH Fernsehreparatur "Adolf Hennecke" und fühlte mich auf dem Höhepunkt meiner männlichen Ausstrahlungskraft.

NRD obchodziło 40 urodziny.  
Nie musiałem iść do pracy  
w zakładzie usług telewizyjnych.  
Czułem się u szczytu  
swej męskości.

It was East Germany's 40th birthday.  
I had the day off  
from my job at a TV repair firm  
and felt that I was at the height  
of my masculine allure.

In beiden Übersetzungen wurde die Strategie der Generalisierung bzw. einer partiellen Auslassung angewandt: Sowohl in der polnischen als auch englischen Version ist lediglich von einer Fernsehreparatur-Firma die Rede. Man wird wohl fragen, aus welchem Grund der restliche Firmenlaut ausgelassen wurde.

Der Name von Alex' Arbeitgeber beinhaltet zwei für die DDR typische Phänomene. Die Abkürzung PGH steht für „Produktionsgenossenschaft des Handwerks“, einen (nicht immer freiwilligen) Zusammenschluss von eingetragenen Handwerkern und Gewerbebetreibenden. Die offizielle Annahme war, dass kollektives Arbeiten im Rahmen einer Genossenschaft effizienter ist als individuelle Herstellung, in Wirklichkeit wollte man Selbständige der staatlichen Leitung unterordnen. Der Begriff PGH wird dabei hauptsächlich mit zentraler Lenkung der Produktion und einer demotivierten Haltung der Arbeitnehmer verbunden. (vgl. Wolf 2000:182, Herbst et al. 1994:828ff.)

„Adolf Hennecke“ ist dagegen auf den Namen des deutschen Bergmanns und SED-Mitglieds zurückzuführen, der am 13. Oktober 1948 in einer speziell dafür vorbereiteten Sonderschicht seine Tagesnorm um 287% übererfüllte und durch diese „revolutionierende Leistung“ die sog. Aktivistenbewegung in der DDR initiierte (vgl. Herbst et al. 1994:47, Wolf 2000:6). Beide Referenzen sind in der Welt der DDR-Phänomene verankert. Deren eigentliche Herkunft und Bedeutung sind mittlerweile nur einem kleinen Teil des deutschen Publikums bekannt, der jüngeren Generation eher überhaupt nicht – nur der ostdeutsche Klang bildet einen Hinweis darauf, dass es definitiv ein Firmenname aus DDR-Zeiten ist.

Der Versuch, „PGH“ für die Zwecke dieser konkreten Szene (kurz und bündig) ins Englische zu übersetzen, wäre eher erfolglos ausgefallen und wurde zu Recht aufgegeben. In der Volksrepublik Polen dagegen existierten zwar den PGHs vergleichbare „spółdzielnie produkcyjne“, aber die zusätzlichen zwei Wörter wären für die Untertitel zu lang gewesen. Um jedoch den „kommunistischen Klang“ wiederzugeben, verwendete die Übersetzerin den im Zusammenhang mit Fernsehreparaturen etwas sozialistisch (und somit anachronistisch) klingenden Begriff „zakład“ [dt. „Betrieb“]. Nichtsdestotrotz könnte in dieser konkreten Situation der Zusatz „Adolf Hennecke“ belassen werden: Es spielt keine Rolle, dass die Person Henneckes (bzw. seine „Errungenschaft“) dem Zielpublikum nicht bekannt ist. Die Off-Kommentare von Alex sind mit feiner Ironie durchdrungen, die größtenteils dadurch entsteht, dass er eben DDR-typische Bezeichnungen verwendet. In diesem Falle wäre es also vielmehr ein stilistisches Mittel.

Um die Kontextabhängigkeit einer jeden übersetzerischen Entscheidung sowie den dynamischen Charakter von *referential hurdles* zu verdeutlichen, soll ein weiteres Beispiel angeführt werden:

00:21:32

Ihr Schlaf ignorierte, wie Helden der Arbeit arbeitslos wurden. Die PGH Fernsehreparatur "Adolf Hennecke" wurde abgewickelt. Ich war der Letzte und ich machte das Licht aus.

Śniąc nie zarejestrowała ...jak przodownicy pracy szli na bezrobocie. Mój zakład usług telewizyjnych zamknięto. Wyszedłem ostatni ...gaszac za sobą światło.	In her sleep she didn't see how our "working-class heroes" lost their jobs. The TV repair shop where I worked was shut down. I was the last one out, I turned off the light.
--	---

Dies ist auch ein Off-Kommentar von Alex, in dem erneut der Name seines Arbeitgebers vorkommt. In diesem Falle sollten die Übersetzungen so belassen werden, wie sie sind, i. e. ohne die beiden Zusätze „PGH“ und „Adolf Hennecke“. Hier sorgt nämlich ein anderes Element für den feinen Hauch Ironie in seiner Aussage – die „Helden der Arbeit“, die „arbeitslos“ wurden. In der DDR wurden jährlich 50 Personen „für besondere Verdienste um den Sozialismus sowie das Wachsen und Ansehen der DDR“ (vor allem volkswirtschaftlich bedeutsame und vorbildliche Arbeitsleistungen) mit einem Orden und dem Ehrentitel „Held der Arbeit“ ausgezeichnet (Wolf 2000:92). Wenn auch nicht alle ZuschauerInnen sich dessen bewusst sind, dass es in der Tat eine staatliche Auszeichnung war, so ist der Laut dieser Phrase weitgehend bekannt – sowohl in Deutschland als auch im Ausland – und wird mit sozialistischen Gesellschafts- und Wirtschaftssystemen assoziiert. Für die polnische Version wurde die polnische Entsprechung dieser kommunistischen Auszeichnung gewählt – eine gute Lösung, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass der Ausdruck „przodownik pracy“ [dt. Aktivist] auch heute im ironischen Sprachgebrauch verwendet wird. Die englischen „working-class heroes“ sind ebenfalls ein treffendes Translat: Einerseits weisen die Anführungszeichen auf die „Fremdheit“ und den „sozialistischen Touch“ des Ausdrucks hin, andererseits kann dieser Assoziationen mit dem gleichnamigen Lied von John Lennon wecken, was für einen ironischen Effekt sorgt und keineswegs unangebracht ist. Scheier (2007:84) behauptet, dass die Ironie von Alex' Aussage lediglich „aus dem Wortspiel der doppelten Verwendung von ‚Arbeit‘ entsteht“, und sofern dieses in der Übersetzung nicht beibehalten wird, wird jene zunichte gemacht. Es ist schwer, damit übereinzustimmen – viel wichtiger ist eine funktionsgerechte Übersetzung der „Helden der Arbeit“ – die Ironie entsteht dann von selbst.

#### 7.4. Das Sandmännchen

Das Sandmännchen ist eine Kultfigur des deutschen Fernsehens – seit über 50 Jahren begleitet die Puppe in der Rahmenhandlung zu einer kurzen Gutenachtgeschichte Kinder

beim Zubettgehen. Auch im Film wird der kleine Mann mit Bart und Zipfelmütze mit zwei Auftritten geehrt. Bevor allerdings zur Analyse der jeweiligen Filmpassagen übergegangen wird, folgen einige Hintergrundinformationen.

Lediglich die etwas ältere Generation kann sich noch daran erinnern, dass die Figur des Sandmännchens nicht so unschuldig ist wie sein literarisches Vorbild, Hans Christian Andersens Ole Lukøje: Das heute wohl allen deutschen Kindern und Erwachsenen bekannte Sandmännchen ist ein Kind des Kalten Krieges zwischen der BRD und DDR. Als der ostdeutsche Fernsehsender DFF 1959 erfuhr, dass dessen westdeutscher Konkurrent SFB die Einführung einer Gute-Nacht-Sendung mit dem Sandmann in der Hauptrolle vorhatte, wurde seitens des Programmchefs Walter Heynowski alles unternommen, um das Wettrennen zu gewinnen. Somit wurde binnen drei Wochen ein ostdeutscher Sandmann-Zeichentrickfilm entwickelt und als erster ausgestrahlt. Jahrzehntlang existierten das westliche und östliche Sandmännchen parallel zueinander, doch letztendlich (in der endgültigen Auseinandersetzung nach der Wende) hat die DDR-Figur, die mit der Zeit einen Kultstatus erwarb, seinen Konkurrenten verdrängt. Die DDR-Bürger verzichteten nach der Wiedervereinigung auf vieles und haben sich schnell „verwestlicht“, doch ihren Sandmann wollten sie nicht aufgeben. Und so wird das Ostsandmännchen bis heute täglich im Abendprogramm einiger Sender ausgestrahlt. (vgl. Köster 2009, Unser Sandmännchen)

In „Good bye, Lenin!“ ist das Sandmännchen erstmals zu Beginn des Films zu sehen, als sich der 11-jährige Alex die Live-Übertragung aus dem Raumschiff Sojus 31 anschaut. Es handelt sich hierbei um Originalaufnahmen: Sigmund Jähn, der erste Deutsche im Weltall, hat die Sandmännchen-Puppe tatsächlich ins All mitgenommen, wo er sie mit der russischen Fernsehfigur Mascha verheiratete. Die Szene sollte zum einen den doppelten Sieg der DDR über die BRD verdeutlichen (des ostdeutschen Kosmonauten sowie des Ost-Sandmanns), zum anderen die deutsch-sowjetische Freundschaft unterstreichen.

00:04:40

Der Sandmann hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst. Aber die größte Überraschung 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.

Piaskowy Dziadek  
znakomicie przystosował się  
...do warunków przestrzeni kosmicznej.  
Co nas jednak  
najbardziej zaskoczyło,  
...bardzo zaprzyjaźnił się z Maszą.  
Wyprawiliśmy im na pokładzie  
...kosmiczne wesele.  
Za kilka minut  
Piaskowy Dziadek i Masza  
...odlecą z powrotem na Ziemię.

The Sandman has adapted  
very well to conditions in space.  
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.

In erster Reihenfolge wird die Übersetzung des Namens der Figur, die letztendlich so viele kulturbezogene Konnotationen wecken kann, besprochen. In den polnischen Untertiteln wird der Sandmann mit *Piaskowy Dziadek* [dt. „Sandopa“] übersetzt, was auch gut nachvollziehbar ist. Die Volksrepublik Polen gehörte zu den „befreundeten sozialistischen Brüderländern“ der DDR und „Unser Sandmännchen“ wurde in den 1980-er Jahren auch im polnischen Fernsehen ausgestrahlt – unter dem Titel „Piaskowy Dziadek“. In der Übersetzung wurde also die offizielle Entsprechung verwendet. Es ist durchaus möglich, dass sich der ältere Teil des polnischen Publikums an die Sendung erinnert. In der englischen Version fand eine „wörtliche“ Übersetzung statt und der Sandmann wurde zum „Sandman“. Das deutsche Sandmännchen ist als Hauptfigur einer animierten Fernsehsendung im angelsächsischen Raum nicht bekannt – einige ZuschauerInnen könnten den Namen eventuell mit dem Sandmann-Prototyp, der nachts Kindern Sand in die Augen streut, assoziieren. Weder das polnische noch das englische (wahrscheinlich auch nicht das deutsche) Publikum würde dagegen die russische Fernsehfigur kennen. Nun stellt sich allerdings die wichtigste Frage – ist es überhaupt von Bedeutung? Sigmund Jähn hält in dieser Szene das Sandmännchen in der Hand, auch Mascha ist zu sehen. Man kann erkennen, dass es sich um zwei Spielpuppen handelt. Das Visuelle gibt ein sehr starkes Feedback. Es geht in erster Linie nicht um die zwei Figuren, nicht um die Symbolträchtigkeit des Sandmännchens – hauptsächlich sollte die deutsch-sowjetische Freundschaft hervorgehoben werden. Das war die Intention im Jahre 1978. Für die Zwecke des Films ist es hingegen wichtig, dass der deutsche Kosmonaut in diesem Moment für den kleinen Alex – nach der für ihn verräterischen Flucht Robert Kerners – zum „Übervater“ wird. Das Sandmännchen stellt hierbei keine ernsthafte *referential hurdle* dar.

Erneut erscheint das Sandmännchen in den abschließenden Szenen des Films, als Alexander seinen Vater in dessen Haus in Wannsee besucht. Alex betritt das Haus, in dem gerade eine Party stattfindet, und schaut nach Robert Kerner. Plötzlich ertönt eine Melodie, der er folgt – so trifft er seine Halbgeschwister, die sich das Sandmännchen im Fernsehen anschauen:

01:37:25

- Darf ich mit das Sandmännchen gucken?
- Erst wenn du sagst, wie du heißt.
- Alexander.
- Guck mal, das Sandmännchen ist heute Astronaut.
- Wo ich herkomme, heißt es Kosmonaut.
- Wo kommst du denn her?
- Aus 'nem anderen Land.
  
- Na, ihr Bärchen.
- Hallo, Papa.
- Hallo. Wie geht's euch?
- Gut.
- Na, sind Sie auch Sandmännchen-Fan?

- Mogę obejrzeć z wami bajkę?  
 - Jeśli powiesz jak ci na imię.  
 Alexander.  
 Patrz, Piaskowy Dziadek  
 jest dziś astronautą.  
 Tam, skąd jestem,  
 nazywamy ich kosmonautami.  
 A skąd jesteś?  
 Z innego kraju.

-Moje misiaczki...  
 -Cześć, tato.  
 -Jak się macie?  
 - Dobrze.  
 Pan również jest fanem  
 Piaskowego Dziadka?

Can I watch The Sandman with you?  
 -Only if you tell your name.  
 Look, he's an astronaut today.  
 Where I come from, we say cosmonaut.  
 Where do you come from?  
 -From another country.

My little teddy bears.  
 -Hi, Papa.  
 How are you?  
 -Fine.  
 You're a Sandman fan, too?

Auch in dieser Szene ist die Kenntnis der historischen bzw. ideologischen Konnotationen, die das Sandmännchen bei einigen ZuschauerInnen wecken kann, nicht notwendig, um die eigentliche Pointe der Szene zu verstehen. Diejenigen, die die Titelmelodie der Sendung kennen, haben lediglich einen kleinen Vorsprung – sie wissen schneller, was Alex in das Kinderzimmer lockte. Doch auch für alle anderen wird es schnell klar, da kurz darauf die Figur im Fernsehen zu sehen ist. In der polnischen Untertitelung entschied sich die Übersetzerin eine Generalisierung vorzunehmen (dt. „Darf ich mit euch die Gutenachtgeschichte gucken“), was allerdings nicht nötig war, denn das Filmgeschehen liefert alle Antworten. Es spielt auch keine Rolle, dass es in Polen ebenso zum Ritual gehört, dass sich Kinder vor dem Schlafengehen eine kurze Sendung anschauen und dies im angelsächsischen Raum nicht üblich ist. Erstens ist das für das Verständnis der Szene nicht tragend und zweitens liefern sowohl Bild als auch Dialog ein dermaßen starkes Feedback, dass die meisten ZuschauerInnen problemlos erraten können, dass es sich bei Gutenachtgeschichten um eine Art Tradition handelt.

Der Sandmann stellt in dieser Szene vor allem ein Bindeglied dar, das Alex mit seinen Halbgeschwistern vereint – zwei Generationen aus zwei verschiedenen Ländern haben doch etwas gemeinsam. Es ist selbstverständlich, dass es viele Interpretationen einer Filmszene geben kann. Für einige kann das Sandmännchen ein Symbol der verlorenen, glücklichen Kindheit darstellen, für andere ein Symbol der Ostalgie. Doch vielmehr bildet die Puppe eine Art Klammer – sie tritt zum ersten Mal auf, als Alexander seinen Vater und seine Mutter verliert und dann erneut, als die Familie sich wieder trifft. Eins ist jedoch offensichtlich – auch in dieser Szene stellt das Sandmännchen keine ernsthafte *referential hurdle* dar.

## 7.5. Junge Pioniere

Das Thema Pioniere zieht sich wie ein Faden durch den ganzen Film. Bestimmte Aspekte der Organisation tauchen in diversen Szenen auf. Ähnlich wie die ostdeutschen Lebens-

mittel, fungieren nämlich auch die Jungen Pioniere als ein Symbol der DDR. Im Folgenden soll untersucht werden, ob diese Referenzen eine Übersetzungshürde darstellen. Zunächst eine kurze Hintergrundinformation: Die Pionierorganisation „Ernst Thälmann“ war eine politisch orientierte Massenorganisation der DDR, zu der fast alle Schulkinder (theoretisch freiwillig) angehörten. Das Ziel und die Hauptaufgabe lag in der politischen Indoktrination bzw. sozialistischen Erziehung der jungen Generation (vgl. Moles Kaupp 2003:17, Wolf 2000:172).

Die Pionierorganisation hat ihren ersten Auftritt gleich am Anfang des Films, als Alex über das politische Engagement seiner Mutter erzählt und im Rückblick diverse Bilder gezeigt werden, die dies bezeugen. Es sind unter anderem mit einer Amateurkamera gedrehte Aufnahmen von Alex, Ariane (beide in Uniformen) und Christiane zu sehen, die mit einer Eisenbahn reisen. Im unteren Bildrand erscheint die Aufschrift „Pionierpark/Frühling ’79“, die ins Polnische mit einer (zuschauerInnen gerechten) Auslassung als „WIOSNA 1979“ [dt. „FRÜHLING 1979“] und ins Englische ebenfalls mit „SPRING 1979“ übersetzt wurde. Es folgen Aufnahmen von Christiane, die einen Chor von Mädchen und Jungen in blauen und roten Pioniertüchern dirigiert. Sie singen das Lied „Unsere Heimat“, dessen Text lediglich in der englischen Version übersetzt wurde.

Mit großer Wahrscheinlichkeit kann weder das angelsächsische noch das polnische Publikum noch ein beträchtlicher Teil der deutschen ZuschauerInnen diese Bilder mit der Organisation der ostdeutschen Jungen Pioniere verbinden, geschweige denn die Parkeisenbahn im Pionierpark<sup>23</sup> in der Wuhlheide oder den Berliner Pionierpalast<sup>24</sup> (er)kennen. Dies spielt allerdings keine Rolle – diese Szenen sollen in erster Linie die Metamorphose, die Christiane nach der Republikflucht ihres Mannes durchmachte, zeigen. Das Publikum erfährt, wie sich ihre „Beziehung mit dem sozialistischen Vaterland“, wie es Alex bezeichnete, manifestierte. Somit ist es für die ZuschauerInnen auch nicht verwunderlich, dass zu Christianes Geburtstag zwei Pioniere eingeladen werden, die genau dasselbe Lied vorsingen. Scheier (2007:86) betont hierbei, dass die blauen Pioniertücher<sup>25</sup> dem westdeutschen und ausländischen Publikum „nicht als bedeutungstragend auffallen“, was keinesfalls zutrifft. Natürlich fällt es als bedeutungstragend auf – schließlich ist in einer früheren Szene zu sehen, wie Alex auf einem Flohmarkt diese Tücher kauft. Die ZuschauerInnen merken sofort, dass es wichtige Bestandteile dieser Organisation sind,

---

<sup>23</sup> Der Pionierpark „Ernst Thälmann“ war ein „großzügig angelegtes Freizeit- und Erholungszentrum für Kinder und jüngere Jugendliche“ (Herbst et al. 1994: 806f.).

<sup>24</sup> Der von Kinder beliebte Pionierpalast „Ernst Thälmann“ enthielt einen „Theater- und Kinosaal, diverse Räume für Arbeitsgemeinschaften, Spielstätten für Kinder jeden Alters, Bühnen und Podien sowie eine für Sportwettkämpfe geeignete Sporthalle und ein Schwimmbad“ (Herbst et al. 1994:807).

<sup>25</sup> „Pioniertuch: Dreieckiges Halstuch der Pioniere, das mit einem besonderen Knoten gebunden wurde. Die drei Ecken sollten die Verbindung von Elternhaus – Schule – Pionierorganisation symbolisieren. Die Pioniere tragen es zu allen Veranstaltungen der Pionierorganisation und zu besonderen Anlässen wie z. B. dem 1. Mai. Das Halstuch der Jungpioniere war blau, das der Thälmannpioniere rot.“ (Wolf 2000:173)

unentbehrliche Requisite, die für die Authentizität des Auftritts sorgen. Sie müssen nicht wissen, was für eine Organisation das ist und aus welchem Grund es ausgerechnet blaue Tücher sind. Man kann in diesem Falle von keinem Informationsverlust reden. Als kleiner Nachteil ist dagegen anzusehen, dass im Polnischen die Übersetzung des Liedes ausgelassen wird, da der banale Propaganda-Text viel zur Komik beiträgt. Die Komik und der Witz sind nämlich in Wahrheit von größter Bedeutung in den weiteren Szenen, die mit der Organisation verbunden sind. Diese werden im Folgenden analysiert.

Vor Christianes Geburtstagsfeier versucht Alex dem westdeutschen Freund von Ariane seinen neuen „sozialistischen“ Lebenslauf einzuprägen:

00:52:58

- Du bist Dispatcher. Kannst du dir's merken?

- Dispatcher? Wie jetzt, im Osten?

- Ja klar, im Osten. Du organisierst den Einkauf für 'n Mitropa-Restaurant. Schreib mal auf: Schulausbildung EOS Juri Gagarin. Und bei den Pionieren warst du Gruppenratsvorsitzender.

- Gruppenratswas?

-Gruppenratsvorsitzender.

Jesteś zaopatrzeniowcem.

Zapamiętasz?

-Na wschodzie?

-Oczywiście.

Zakupujesz towary  
dla restauracji Mitropa.

Zapisuj: skończyłeś  
szkołę imienia Gagarina.

Byłeś drużynowym u Pionierów.

- Kim?

- Drużynowym.

You're a dispatcher.

Can you remember that?

In the East, you mean?

-Of course, in the East.

You're a buyer

for a "Mitropa" restaurant.

Write down: You attended  
the Yuri Gargarin School.

And you were a Group Leader  
with the Young Pioneers.

Group what?

-Group Leader.

Rainer hätte keinen „wahren“ sozialistischen Lebenslauf, wenn er zu den Jungen Pionieren nicht gehörte. Die Komik dieser Szene besteht nicht in der Tatsache, dass ihm Alex die Position eines Gruppenratsvorsitzenden (eines Leiters der Pioniere innerhalb einer Schulklasse) zuwies – es geht um die Länge des Kompositums und seinen offiziellen Klang, der die in der DDR herrschende Leidenschaft für Titel hervorragend widerspiegelt. Die polnische Übersetzerin entschied sich für „drużynowy“ [dt. Gruppenleiter] – eine Position, die bei den Pfadfindern vergeben wird. Das Problem liegt allerdings nicht darin, dass es eine Verwechslung von verschiedenen Organisationen ist. Das Wort ist kurz und einfach, sich dieses nicht merken zu können, ist nicht witzig. Im kommunistischen Polen gab es keine Pionierorganisation – die Übersetzerin hätte sich ein Wort in sozialistischer Rhetorik ausdenken können, schließlich stand ihr ein prächtiger Wortschatz zur Verfügung. Im Englischen wäre es natürlicherweise schwieriger, doch auch möglich: „Group-leading Comrade-in-Chief“ könnte beispielsweise eine Alternative sein. Einerseits ist die Bezeichnung genauso lang und „kompliziert“ (und somit humorvoll) wie der deutsche

Funktionstitel, andererseits hätte sie in den nachfolgenden Szenen viel Spielraum für Rainers Stottereie gelassen.

Dieser kurze Dialog beinhaltet allerdings weitere Referenzen, die kurz zu besprechen sind – vor allem angesichts der Tatsache, dass die englische Übersetzerin eine *referential hurdle* nicht bemerkte und sich von dem ihr wohl vertraut klingenden Wort täuschen ließ. „Dispatcher“ ist im Sprachgebrauch der DDR eine direkte Entlehnung aus dem Russischen und bezeichnet einen „Mitarbeiter in einem Betrieb bzw. Verkehrswesen, der für die Lenkung und Kontrolle der Prozesse in der Produktion bzw. in einem Streckenabschnitt verantwortlich ist“, der in einem Produktionsbetrieb sehr oft für die Materialbeschaffung zuständig war (Schroeter 1994:111). Es ist eben der letzterwähnte Aspekt dieses Berufs, der in diesem Kontext sinnvoll ist. Im Englischen dagegen wird „dispatcher“ in erster Linie mit einem Disponenten in Verbindung gebracht, was im Zusammenhang mit dem Einkauf für ein Restaurant verwirrend ist.

Alex erwähnt zudem zwei Eigennamen, die mit Sicherheit als „Kulturspezifika“ eingestuft wären, jedoch keineswegs ein translatorisches Problem darstellen. „Mitropa“ („Mittleuropäische Schlafwagen und Speisewagen AG“) ist ein traditionsreiches Cateringunternehmen, das nach der Teilung Deutschlands in der DDR Monopol auf die Bewirtschaftung von Speise- und Schlafwagen, Bahnhofsgaststätten, Autobahnraststätten sowie diversen gastronomischen Einrichtungen auf Flughäfen etc. hatte und „durch mangelhaften Service bald zum Synonym für unfreundliche Bedienung und schlechte Versorgung“ wurde (Wolf 2000:147). In beiden Übersetzungen wurde der Name übernommen, da es in dieser Szene nicht von zentraler Bedeutung ist, welche Konnotationen der Firmenname weckt – für Rainer ist er wohl genauso fremd wie für das ausländische Publikum. Hoch anzurechnen ist, dass sich die polnische Übersetzerin gegen eine kulturelle Anpassung entschied. Hätte sie die polnische, kommunistische Entsprechung von Mitropa gewählt – „Wars“ – wäre die Szene nicht authentisch gewesen.

Die zweite leicht überwindbare Hürde ist die „EOS Juri Gagarin“. Die Erweiterte Oberschule umfasste die Klassen 9 bis 12 (bzw. ab 1981 – 11 und 12) und ermöglichte den Abiturerwerb (vgl. Wolf 2000:55). Wieder einmal sind auch in diesem Falle die Hintergrundinformationen nicht relevant, in beiden Übersetzungen wurde die Strategie der Generalisierung angewandt und die EOS wurde mit Schule ersetzt. Für den DDR-typischen Klang sorgt der beibehaltene Namensgeber, der bekannte sowjetische Kosmonaut Gagarin.

Diese oben analysierte Szene bzw. die gefälschte Lebensgeschichte von Rainer hat ihre Fortsetzung auf der Geburtstagsfeier von Christiane:

00:59:27

-Ich war selber mal bei den Freien Deutschen Pionieren...

-Danke, Rainer.

- Als Gruppen... äh...Gau...

Gruppenvorstand. Früher...

- Danke schön!

-Seid bereit, seid bereit!

-Danke, Rainer!

Sam należałem do Wolnych Niemieckich Pionierów.

Dzięki, Reiner.

Byłem druży...  
Drużynowym...

Kiedyś...

Dziękuję!

Zawsze gotowi!

Dzięki, Reiner!

I used to be with the Free German Pioneers, too...

Thanks, Rainer.

As a Group, uh... Regional...

Uh, Group Leader, way back...

-Thank you.

Always prepared, eh?

-Thank you, Rainer!

Der erste Witz besteht darin, dass Rainer aus der Freien Deutschen Jugend und den ihr angegliederten Jungen Pionieren eine Organisation macht – die Freien Deutschen Pioniere. Auch wenn die „Etymologie“ dieser Zusammensetzung dem Zielpublikum unbekannt ist, bleibt die Komik der Situation trotzdem bestehen, weil das Bild ein starkes Feedback liefert – man sieht die Konsternation und Verwirrung aller anderen sowie Alex' Bemühungen, Rainer zu unterbrechen. Aus diesem Grunde finde ich, dass beide Übersetzungen ihre Funktion bestens erfüllen – man merkt, dass es dem „Wessi“ doch nicht gelungen ist, sich alles richtig zu merken.

Es stellt sich heraus, dass seine angebliche Position bei den Jungen Pionieren für Rainer doch unaussprechlich ist – er stottert und stottert und kommt nicht auf das Gemeinte. Plötzlich sagt er „Gau“ – eine Organisationseinheit der NSDAP in diesem Kontext zu nennen steigert noch die Komik. Dieses Element bedarf keiner Übersetzung und stellt hauptsächlich für die älteren ZuschauerInnen einen Mehrwert dar, da viele das Wort und dessen Bedeutung kennen und somit den Witz aufgreifen können. Zusammenfassend ist allerdings festzustellen, dass diese Szene dank „komplizierteren“ englischen und polnischen Bezeichnungen für den Gruppenratsvorsitzenden witziger gewesen wäre – durch diese Übersetzungen ist Rainers Stotterei etwas erzwungen.

Rainer gibt jedoch nicht auf und will die Situation retten, indem er sich an die zwei ziemlich verwirrten (Ex)Pioniere wendet und „Seid bereit! Seid bereit!“ sagt. Dies ist eine Bezugnahme auf den Pioniergruß, mit dem diverse Veranstaltungen der Organisation, aber auch der schulische Alltag begannen: Auf die Aufforderung „Für Frieden und Sozialismus – Seid bereit!“ (meistens nur in abgekürzter Form „Seid bereit!“) war mit „Immer bereit!“

zu antworten (vgl. Moles Kaupp 2003:17, Wolf 2000:171). Die polnische Übersetzung „Zawsze gotowi!“ [dt. „Immer bereit!“] stellt bereits die Antwort dar und erscheint mir daher etwas kurios. Wie bereits erwähnt, waren die Pioniere im kommunistischen Polen nicht vertreten. Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es eine „Rote Pfadfinderbewegung“, doch auch deren Gruß lautete „Badź gotów!“ [dt. „Sei bereit!“]. Nichtsdestotrotz klingen für polnische ZuschauerInnen beide Formen fremd, genau wie für das angelsächsische Publikum „Always prepared“. Sie wirken eher verwirrend als witzig. Aus diesem Grunde ist zu behaupten, dass an dieser Stelle eine andere Strategie angebracht wäre – die Übersetzung des Pioniergrußes mit einem bekannten Gruß, wie dem der Pfadfinder (poln. „Czuwaj!“, engl. „Be prepared!“). Diese „kulturelle Anpassung“ würde die Funktion dieser Szene – eines Komikeffekts – gut erfüllen.

## 7.6. Eingabe

In der DDR gab es keine Verwaltungsgerichtsbarkeit – aus diesem Grund spielten Eingaben, schriftliche Beschwerden, Kritiken, Hinweise, Vorschläge, die von den Bürgern (massenweise) an Behörden, Ämter, volkseigene Betriebe, Genossenschaften und alle möglichen Einrichtungen geschickt wurden, eine wichtige politisch-gesellschaftliche Rolle. Das durch die Verfassung garantierte Eingaberecht war (offiziell) ein wichtiges demokratisches Instrument zur Mitbestimmung, de facto das Ventil für den Frust der BürgerInnen und manchmal die einzige Möglichkeit, etwas zu bewirken oder zu erledigen. Für die Partei-Oberhäupte galten Eingaben als Seismographen für die Lage im Land. Im 40-jährigen Bestehen der DDR schrieb statistisch gesehen jeder Haushalt mindestens eine Eingabe. (vgl. Janert 1998, Wolf 2000:49)

In „Good Bye, Lenin!“ konnte von daher dieses Motiv nicht fehlen: Christiane schreibt im Laufe der Handlung drei Eingaben. Im Folgenden möchte ich untersuchen, welche Rolle die Eingaben im Film spielen und ob möglicherweise translatorische Hürden bei der Übersetzung von Referenzen vorhanden sind. Stellt die Eingabe selbst – als Phänomen – eine *referential hurdle* dar?

00:06:31

- Eingabe. Betrifft: Schreiend bunte... Um-stands-klei-dung. Punkt.

Krytyka.  
Temat:  
Ubiory ciężowe  
w krzyczących kolorach.  
Kropka.

re: Garishly-Colored  
...maternity wear.

Diese kurze Aussage ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie wichtig der Kontext (bzw. Co-Text) und das Visuelle im Falle der audiovisuellen Translation sind. Auf den ersten Blick ist nämlich unklar, worum es in dieser Szene geht – vor allem in den fremdsprachigen Versionen. Vieles wird klarer, wenn man bedenkt, was Alex zehn Sekunden früher sagte: „Meine Mutter wurde Förderin des gesellschaftlichen Fortschritts. Eine leidenschaftliche Aktivistin für die einfachen Bedürfnisse der Bevölkerung und gegen die kleinen Ungerechtigkeiten des Lebens.“ Man sieht, wie Christiane auf der Schreibmaschine tippt und vor ihr eine verzweifelte, hochschwängere Frau in einem tatsächlich auffallenden Kleid sitzt. Somit erfährt das Publikum, dass sich Christiane im Rahmen ihres politischen Engagements für die Angelegenheiten anderer Bürger einsetzt. Es ist offensichtlich, dass sie eine Beschwerde schreibt. Die meisten ZuschauerInnen werden die kulturellen Konnotationen, die mit dem Wort „Eingabe“ verbunden sind, nicht verstehen, doch dies stellt überhaupt keinen Informationsverlust dar. Vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass im Verlauf des Films Christiane zwei weitere Eingaben schreibt. Es ist allerdings zu bedauern, dass die polnische Übersetzerin das Wort „krytyka“ [dt. „Kritik“] wählte, da dieses ausschließlich für Verwirrung sorgt. Es passt keinerlei zum Kontext eines Briefes und wird in erster Linie mit literarischem und wissenschaftlichem Schaffen in Verbindung gebracht. Es wundert mich insofern, als dass in der Volksrepublik Polen sog. Beschwerdebücher überall vorhanden waren und das Wort „skarga“ („Beschwerde“) in diesem Kontext ideal passen würde. In der englischen Version fehlt dagegen das Wort „complaint“ aus zweierlei Gründen. Erstens würde es immerhin Christianes Intention verdeutlichen. Zweitens sind die Untertitel sehr knapp ausgefallen und das englische Publikum kann den Eindruck haben, dass ihm etwas entgeht (s. Kapitel 3.2.1.2.).

In den folgenden Szenen diktiert Christiane ihrer Nachbarin Frau Schäfer zwei Eingaben:

00:09:49

Wir waren: Denn eine Frau von einem bestimmten Alter kann und will die Slips, die angeboten werden, nicht mehr tragen. Punkt. Auch in der DDR gibt es nicht nur junge Eisprinzessinnen und exquisit schlanke Genossinnen. Punkt.

00:10:57

Es kann ja nicht möglich sein, dass die etwas kräftigeren Arbeiter- und Bäuerinnen durch unsere Modekombinate noch im 40. Jahr des Bestehens unserer Republik bestraft werden.  
Mit sozialistischem Gruß  
Hanna Schäfer

Byłyśmy przy:  
„...kobiety w pewnym wieku  
...nie chcą i nie mogą nosić  
reform z Waszej oferty. Kropka.  
Ponadto NRD nie zamieszkują  
wyłącznie księżniczki tafli lodowej  
...czy smukłe jak osy towarzyszeki.  
Kropka.”

„...Women of a certain age....  
...cannot and do not wish to  
wear the kind of underpants you sell.  
The population of the GDR does not  
consist solely of young ice princesses  
and exquisitely slim comrades.”  
Period.

„To nie do pomyślenia,  
...by co bardziej krzepkie  
kobiety pracujące miast i wsi  
...były w ten sposób karane  
...przez zakłady odzieżowe  
w 40 roku istnienia Republiki!  
Z socjalistycznym pozdrowieniem  
Hanna Schafer“

“It simply won't do  
for our sturdier  
female workers and farmers  
to be punished in this way  
by our fashion combines  
in this 40<sup>th</sup> year of our republic!  
With socialist greetings,  
Hanna Schäfer

01:08:04

-Der mit der Größe 48 bezeichnete Pullover hat die Breite einer Größe 54 und die Länge einer Größe 38. Punkt.  
Ich weiß nicht, wie die Mitarbeiter von Milena zu diesen Abmessungen gekommen sind. In der Hauptstadt  
jedenfalls leben keine so kleinen und viereckigen Menschen. Punkt.

-Christiane, das ist gut.

-Wenn wir schuld daran sind... Wenn... wir schuld daran sind... mit unseren Körpergrößen der Planerfüllung nicht  
nachkommen zu können, Komma, bitten wir dies zu entschuldigen. Punkt.

In diesem Fall werden wir uns bemühen, Komma, in Zukunft kleiner und viereckiger zu werden. Punkt.

Mit sozialistischem Gruß

Hanna Schäfer

Sweter o rozmiarze 48 szerokością  
odpowiada rozmiarowi 54,  
...zaś długością rozmiarowi 38.  
Kropka.  
Nie wiem, skąd pracownicy zakładów  
Milena wzięli te wymiary. Kropka.  
Mieszkańcy stolicy  
nie bywają tak niscy  
...i tężdzi zarazem. Kropka.  
Świetne...  
Jeśli nasze wymiary  
...pozostają w sprzeczności  
z Waszym planem produkcyjnym,  
przecinek,  
...prosimy o wybaczenie. Kropka.  
W tej sytuacji, przecinek,  
...postaramy się stać  
niżsi i tężsi. Kropka.  
Z socjalistycznym pozdrowieniem  
Hanna Schafer.

„The supposedly size-48 sweater  
is as wide as a size 54  
and as long as a size 38.”  
“I am puzzled as to how your staff  
has arrived at these dimensions.  
In Berlin, at least, we are not as  
short and square as you seem to think.”  
Christiane, this is brilliant.  
“Should it be our fault that  
our physical measurements  
stand in the way of achieving  
planned production targets,  
please accept our apologies.  
Or we will do everything  
in our power  
to become shorter and squarer  
in the future.”  
With socialist greetings,  
Hanna Schäfer

Spätestens nach der zweiten Szene wird offensichtlich, was die eigentliche Funktion der Eingabe im Film ist – auch hier spielt nicht die DDR mit ihren Kuriositäten die erste Rolle, es soll keine dokumentarische Aufnahme von Alltagsproblemen ostdeutscher BürgerInnen sein. Die Szenen bieten zum ersten viel Unterhaltung, sie sind vor allem witzig. Die sarkastischen Briefe spiegeln die Absurde des Systems wider. Selbst über banale Angelegenheiten wird im offiziellen, ernsten – eben „sozialistischen“ – Ton berichtet. Das Publikum soll in erster Linie lachen. Erst dann kommt die zweite Seite, die das Menschliche in den Vordergrund stellt. Beide Szenen charakterisieren Christiane, sie zeigen, dass es sich nicht um „bloßes“ politisches Engagement handelt – sie ist ein guter

Mensch und will ihren Mitmenschen helfen. Die zweite Eingabe entsteht bereits nach der Wende, von der Christiane nichts weiß – hier wird auch die Tragikomik sichtbar. Frau Schäfer, die sich all den Veränderungen im Land bewusst ist, kann ihr hektisches Lachen nicht stoppen – einerseits sieht sie, wie absurd die Realität war, andererseits war es ihre Welt, die nun nicht mehr existiert.

Die Translatorin sollte somit bei der Übersetzung stets daran denken, dass die einzelnen Eigennamen und DDR-typischen Realien in beiden Szenen nicht bedeutungstragend sind – das Verständnis und vor allem die Beibehaltung des Humors sind die Prioritäten.

Die „Planerfüllung“<sup>26</sup> gehört zu den Schlagwörtern der DDR, charakterisiert die sozialistische Planwirtschaft und ist ein Thema für sich selbst, doch in diesem Zusammenhang sind für die ZuschauerInnen diese Konnotationen nicht relevant – beide Übersetzungen sind somit funktionsgerecht.

Ein „Kombinat“ („Kombinierte Wirtschaftseinheit“) war ebenso ein Pfeiler der Zentralverwaltungswirtschaft und bezeichnete eine Gruppe von zusammengeschlossenen relativ selbständigen Betrieben mit ähnlichem Profil und einem übergeordneten Stammbetrieb oder Leitungsorgan (vgl. Wolf 2000:124). Obwohl in der Volksrepublik Polen Kombinate („kombinat“) existierten, entschied sich die Übersetzerin in dieser Szene für die generalisierende Phrase „zakłady odzieżowe“ [dt. „Bekleidungsbetriebe“]. Das ist eine gute Lösung, da die direkte Entsprechung von vielen nicht verstanden werden würde. Um jegliche Verständnisprobleme auszuschließen, könnten die „fashion combines“ in der englischen Übersetzung eventuell durch „fashion factories“ ersetzt werden, doch beide Versionen sind allenfalls funktionsgerecht.

Es ist kein Zufall, dass Christiane anstatt von „Frauen“ von „Arbeiter- und BäuerInnen“ spricht. In der DDR-Rhetorik wurde die Republik sehr oft als „Arbeiter-und-Bauern-Staat“ genannt, um so die Ideologie hervorzuheben, nach der „Arbeiter und Bauern unter Führung der Partei der Arbeiterklasse die Macht ausübten“ (Wolf 2000:10). Auch diese Referenz stellt allerdings keine Übersetzungshürde dar: Sollte das fremdsprachliche Publikum nicht wissen, dass in sozialistischen Systemen die Arbeiterklasse die führende Rolle spielte, so ist die Phrase – aus moderner Sicht – humorvoll. Die polnische Übersetzerin hatte hierbei eine leichte Aufgabe, da dieselbe Gesellschaftsklasse auch in der Volksrepublik geehrt wurde. Sie verwendete die entsprechende polnische Floskel „kobiety pracujące miast i wsi“ [dt. „berufstätige Frauen Städter und Dörfer“]. Die englische Übersetzung ist dagegen von der in historischen Beiträgen zum Arbeiter-und-Bauern-Staat zu findenden Formulierung „Workers‘ and Farmers‘ State“ abgeleitet.

---

<sup>26</sup> „Plan: Staatlich verbindliche Richtlinie für die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung und das staatliche Handeln in einem bestimmten Zeitabschnitt. Die Festlegung der Pläne durch den Staat erfolgte nach Vorgaben der SED.“ (Wolf 2000:173)

Ein anderes Beispiel illustriert dagegen die Wahrheit, dass manchmal weniger mehr ist: In der polnischen Übersetzung wurden „Slips“ mit „reformy“ [dt. „Reformen“] ersetzt, was den Sinn der Eingabe verschiebt. So wurden nämlich (hauptsächlich während des Kommunismus) unästhetische, knielange Unterhosen bezeichnet, die eben von etwas kräftigeren Frauen getragen wurden.

Es soll nur am Rande vermerkt werden, dass auch der Eigenname „Milena“ keine Übersetzungshürde darstellte. In der polnischen Version wurde die Strategie der Spezifizierung angewandt („zakłady Milena“ – „Betriebe Milena“), im Englischen wurde der Eigenname ausgelassen und durch eine direkte Anrede ersetzt („your staff“).

Im Zusammenhang mit der letzten Szene wird auf das Thema von nicht-identifizierten kulturellen Referenzen, die im Film trotzdem ihre Rolle erfüllen, zurückgegriffen. Im Kapitel 5.3.2. wurde bereits von der Studie bezüglich der bekannten französischen Lieder im Film „8 Frauen“ berichtet. Die Autorin dieser Arbeit machte eine ähnliche Erfahrung – in der letzten hier angeführten Szene, als Christiane die Worte „Mit sozialistischem Gruß“ ausspricht, erhebt Frau Schäfer ihre rechte Hand mit geschlossenen Fingern kurz zum Kopf. Die Autorin wusste nicht, dass so der eigentliche Pioniergruß aussah (vgl. Wolf 2000:171). Trotz dieses „kulturellen Informationsverlustes“ empfand sie dies als unterhaltsam und fühlte sich keineswegs benachteiligt oder ausgeschlossen – ein militärischer Gruß (so wurde er ihrerseits aufgenommen) stellt zum Abschluss einer inhaltlich banalen, aber im höchst formellen Ton verfassten Eingabe eine Krönung der Ironie und des Sarkasmus dar.

Zum Abschluss dieses Punktes werden von Übersetzungen eines Eigennamens präsentiert, der sich vor allem für die polnische Translatorin als eine Hürde erwies. Nachdem Frau Schäfer die oben besprochene Eingabe geschrieben hat, trifft sie Alex, dem sie den Brief zeigt:

01:09:14

Hier ein paar kleine Änderungen und der geht heut noch zum OTTO-Versand.

Kilka drobnych poprawek  
i list nada się dla Otto.

With a few changes, this complaint  
can go to the West mail order company.

Der Otto-Versand gehört zu den erfolgreichsten (west)deutschen Unternehmen, doch in dieser Szene ist nicht die Firma an sich von Bedeutung, sondern der tragikomische Ausklang der Situation. Nach der Wende können die einst so relevanten Fähigkeiten wie das Verfassen von Eingaben nunmehr als banales Schreiben von Beschwerdebriefen an kommerzielle Unternehmen genutzt werden. Die polnische Übersetzung sorgt leider lediglich für Konsternation, da der Name „Otto“ keinerlei Assoziationen mit einem Versandhaus weckt – nur die wenigsten ZuschauerInnen kennen die deutsche Firma, die in

Polen nur ein Jahr lang einen Online-Shop betrieb. Die Generalisierung „dom wysyłkowy“ [dt. „Versandhaus“] wäre dagegen optimal gewesen. Die englische Version ist daher im Allgemeinen gelungen, allerdings könnte der Zusatz „West“ ausgelassen werden – so klingt der Satz natürlicher und aus dem Kontext heraus ist klar, dass es ein westdeutsches Unternehmen sein muss. Zusammenfassend ist dies ein weiteres Beispiel dafür, dass die Übersetzung einer Referenz überhaupt nicht problematisch sein muss, solange die Rolle einer Szene verstanden wird.

## 7.7. „Aktuelle Kamera“-Reportagen

Die von Denis realisierten Reportagen der ostdeutschen Nachrichtensendung „Aktuelle Kamera“ stellen den Höhepunkt des DDR-tums im Film dar. Folgende Fragen sind in diesem Zusammenhang zu beantworten: Wie zeichnet sich das DDR-tum aus? Welche Rolle spielen die Reportagen im Film? Beinhalten Sie *referential hurdles*?

Der bekannte deutsche Schriftsteller Stefan Heym, der nach dem Zweiten Weltkrieg in die DDR übersiedelte, unterzog sich im Jahre 1977 einem Experiment: Einen ganzen Monat lang verfolgte er lediglich die Aktuelle Kamera-Nachrichten, ohne danach auf die westdeutschen Sender umzuschalten. Seine Bemerkungen, die er in einem kurzen Artikel niederschrieb, bilden eine zutreffende, prägnante Charakteristik der Sendung, deren Struktur immer gleich war und die Sprecher leidenschaftslos die jeweils nach einem Muster auserwählten Nachrichtenbeiträge vorlasen. Was allerdings in erster Linie herausragend und im Kontext von „Good Bye, Lenin!“ als relevant erscheint, ist die Sprache:

Die Sprache ist Hoch-DDRsch, gepflegt bürokratisch, voll hochtönender Substantiva, die mit den entsprechenden Adjektiven verbrämt werden; die Sätze erfordern langen Atem von den Sprechern und Konzentration von den Hörern. Erleichtert wird das Verständnis allerdings durch die im Text reichlich verstreuten Klischees: Codewörter eigentlich, die in den Köpfen eines durch Zeitungslektüre, Versammlungsbesuche, Schulungskurse wohltrainierten Publikums sofort gewisse Gedankenverbindungen auslösen. Hätte man den Kanal etwa versehentlich eingeschaltet, man würde den Sender sofort identifizieren: So redet man nur im Fernsehen der DDR. (Heym 1990:154f.)

Die Namen jeglicher Würdenträger wurden immer mit allen akademischen, Regierungs- oder Parteititeln vorgelesen (Heym vermutete sogar, die Redaktion habe mit vorgefertigten Formblättern gearbeitet), es wurden propagandakonforme, fixe Komposita verwendet, z. B. tiefgreifende Veränderungen, weitreichende Beschlüsse, weltweite Anerkennung, unzerstörbares Vertrauensverhältnis etc. (vgl. Heym 1990:155, 159). Schmidt (2009:80ff.), die in ihrer Diplomarbeit ebenfalls die Sprache der DDR untersuchte, betont zudem, dass neben dem typischen Wortschatz mit seinen Leit- und Schlüsselwörtern, der Liebe zu Abkürzungen und Wir-Konstruktionen (zur Hervorhebung der Verbindung zwischen dem Staat und der Bevölkerung) sowie der charakteristischen, elliptischen, propagandistischen Formulierungsweise das SED-Regime zur Entstehung diverser

Neuprägungen (z. B. VEB, Arbeiter- und Bauernstaat) sowie Umprägungen vieler Wörter beitrug (z. B. Demokratie, Arbeit, Genosse).

Die oben genannten Merkmale kommen auch in den von Denis präparierten Reportagen zum Ausdruck – müssen sie auch. Die Sprache spielt hier nämlich eine der Hauptrollen: Sie sorgt dafür, dass Christiane an die erfundenen Beiträge glaubt, sie sorgt für die Authentizität der Szenen. In den Reportagen von Denis sind zwei Aspekte von grundlegender Bedeutung: Zum ersten natürlich der Inhalt, also der Versuch, Christiane die neue Welt auf eine alte Art und Weise zu erklären. Die Reportagen sind Teil der großen Notlüge von Alex. Einen unentbehrlichen Bestandteil spielt hierbei die Sprache, die den zweiten zu beachtenden Aspekt darstellt. Aus übersetzerischer Sicht ist es von großer Wichtigkeit zu verstehen, dass nicht die einzelnen Wörter, Referenzen oder Eigennamen zählen, sondern das Gesamtpaket, der Stil der Sprache. Auch das ausländische Publikum soll den Unterschied merken, den „sozialistischen Klang“ hören können. Zusammenfassend – die Sprache an sich stellt in diesem Falle eine *referential hurdle* dar, nicht ihre einzelnen Bestandteile. Dies wird im Folgenden anhand von zwei Reportagen analysiert.

01:03:18

Heute besuchte Günter Mittag, Sekretär für Wirtschaft im Zentralkomitee der SED, den Coca Cola-Konzern in West-Berlin. Grund des Besuchs des Genossen sind Einzelheiten des abgeschlossenen Handelsabkommens zwischen dem Coca Cola-Konzern und dem VEB Getränkekombinat Leipzig. West-Berliner Sicherheitsbeamte behindern die Arbeit des Fernsehens der DDR. Zu peinlich ist wohl den kapitalistischen Pressezensoren die Niederlage des mächtigen Coca Cola-Konzerns im Patentverfahren mit dem VEB Getränkekombinat Leipzig.

-Bitte ermöglichen Sie uns die störungsfreie Arbeit des Fernsehens der DDR!

-Ich ruf jetzt die Polizei!

Ein Gutachten internationaler Wissenschaftler bestätigte nun endlich dem Kombinat, wonach der originäre Geschmack von Coca Cola bereits in den 50er Jahren in den Laboratorien der DDR entwickelt wurde. Zurück ins Studio.

Gunter Mittag, przewodniczący komisji planowania z KC SPJN,  
 ...odwiedził dziś koncern  
 Coca-Coli w Berlinie Zachodnim.  
 Powodem wizyty  
 ...jest omówienie  
 szczegółów umowy zawartej  
 ...między Koncernem  
 a Kombinatem Napojów w Lipsku.  
 Zachodnia służba bezpieczeństwa  
 utrudnia pracę naszej ekipie.  
 Oczywiście dla cenzury  
 kapitalistycznej prasy  
 ...porażka potężnego koncernu  
 ...w procesie o patent z Kombinatem  
 w Lipsku jest zbyt bolesna.  
 Proszę nie przeszkadzać nam  
 w pracy dla telewizji NRD!  
 Wzywam policję!  
 Ekspertyza międzynarodowej  
 grupy naukowców  
 ...potwierdziła wreszcie,  
 że receptura Coca-Coli  
 powstała w latach 50-tych  
 w Kombinacie w Lipsku.

Today Guenther Mittag, the Party  
 Central Committee's Economics Minister,  
 visited Coca-Cola's offices  
 in West Berlin  
 to negotiate details of an agreement  
 between Coca-Cola corporation  
 and the people-owned  
 drinks factory in Leipzig.  
 West Berlin authorities tried to  
 prevent our team from filming.  
 capitalist press censors  
 desperately seek to hide  
 the mighty Coca-Cola corporation's  
 humiliating defeat in patent litigation  
 with our factory in Leipzig.  
 Would you please stop disrupting  
 the work of GDR television!  
 I'm calling the police!  
 At last, an international panel  
 of scientific experts confirmed  
 that the original recipe for Coca-Cola  
 was actually developed in  
 East German laboratories in the 1950s.

Die von Denis montierten Aufnahmen waren in Hinsicht auf die Sprache sehr sorgfältig vorbereitet. Wie bereits erwähnt, wurden in Berichten der „Aktuellen Kamera“ Rang, Titel und Funktion einer Person nie außer Acht gelassen – auch nicht hier. Für die ZuschauerInnen ist allerdings überhaupt nicht von Bedeutung, welche offiziellen Titel Herr Mittag innehatte – bei dieser Länge kann man sich diese ohnehin nicht merken. Das von ihm ausgeübte Amt stellt von daher keinerlei *referential hurdle* dar, es ist so wiederzugeben, dass es der Konvention entspricht. Obwohl also beide Translate Herrn Mittag zwei verschiedene Amtsfunktionen in unterschiedlichen Institutionen zuweisen, sind sie trotzdem funktionsgerecht: Für die ZuschauerInnen spielt es keine Rolle, dass Mittag eigentlich Mitglied des ZK und nicht des Ministerrats war (und somit „Secretary“ und nicht „Minister“) oder die Planungskommission, dessen er laut polnischer Übersetzung Vorsitzender war, in Wirklichkeit ein vom ZK separates Organ darstellte.

In dieser Szene tritt erneut die Wirtschaftseinheit „Kombinat“ auf, diesmal jedoch in der vollständigen, konkreten Ausführung „VEB Getränk kombinat Leipzig“. Mit „Volkseigener Betrieb“ waren in der DDR formaljuristisch selbständige Unternehmen bezeichnet, die oft einem Kombinat angehörten und der Staatsführung unterlagen (vgl. Wolf 2000:240). Für die ZuschauerInnen ist erneut weder die rechtliche noch wirtschaftliche Form solcher Unternehmen von Bedeutung. Auch in dieser Szene sollte vielmehr der „sozialistische Klang“ zum Ausdruck gebracht werden, da dies, wie besprochen, der Rhetorik solcher Reportagen entsprechen würde. Aus diesem Grunde ist die polnische Übersetzung sehr gut („Kombinat Napojów“ – „Getränk kombinat“), im Gegensatz zur englischen („people-

owned drinks factory“), die allzu „normal“ klingt. Ein erfundener „kommunistischer“ Eigenname (z. B. „Collective Beverage Combine“) würde stilistisch deutlich passender sein – „factory“ entstammt dem westlichen Wirtschaftssystem und entspricht nicht dem erwünschten Sprachregister.

Des Weiteren wäre es in der polnischen Version zwecks jener linguistischen Versetzung des Publikums in den Sozialismus sinnvoll gewesen, anstatt „policja“ [dt. „Polizei“] „milicja“ [dt. „Miliz“] zu wählen, da dies die offizielle Bezeichnung der Polizei in der Volksrepublik war und nun eindeutig mit dem Kommunismus assoziiert wird.

01:21:30

Berlin. Auf einer historischen Sondersitzung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands hat der Generalsekretär des ZK der SED und Vorsitzender des Staatsrats der DDR, Genosse Erich Honecker, in einer großen humanitären Geste der Einreise der seit 2 Monaten in den DDR-Botschaften Prag und Budapest Zuflucht suchenden BRD-Bürgern zugestimmt. Honecker sieht in dieser Entwicklung eine historische Wende der Ost-West-Beziehungen und versprach jedem Einreisenden ein Begrüßungsgeld von 200 Mark. Arbeitslosigkeit, mangelnde Zukunftsaussichten und die zunehmenden Wahlerfolge der neonazistischen Republikaner haben die deutlich verunsicherten BRD-Bürger in den letzten Monaten dazu bewogen, dem Kapitalismus den Rücken zu kehren und einen Neuanfang im Arbeiter- und Bauernstaat zu versuchen. Hier parken sie, die neuen DDR-Bürger aus der BRD. Die einreisewilligen BRD-Bürger wurden zunächst in den Berliner Bezirken Mitte und Friedrichshain untergebracht. Das ZK der SED hat auf Grund der historischen Situation die Aktion "Solidarität West" ins Leben gerufen, um die Wohnraumlenkung für die neuen Mitbürger zu gewährleisten.

01:22:56

Bürger, die bereit sind, einen Flüchtling aus der BRD aufzunehmen, mögen sich bei ihrem Abschnittsbevollmächtigten melden.

Berlin.  
Podczas historycznego  
nadzwyczajnego posiedzenia  
...Komitetu Centralnego Partii,  
...generalny sekretarz KC SPJN,  
...przewodniczący Rady Państwa NRD,  
...towarzysz Erich Honecker,  
w wielkim humanitarnym geście  
...przyznał azyl polityczny  
obywatelom RFN  
...od 2 miesięcy ubiegającym się  
o niego w naszych ambasadach  
...w Pradze i Budapeszcie.  
Honecker widzi w tym historyczny  
zwrot stosunków Wschód-Zachód.  
Obiecał ofiarować uchodźcom po  
200 marek przy wjeździe do NRD.  
Bezrobocie, brak perspektyw,  
...wzrost siły politycznej  
neonazistowskich republikanów,  
pchnęły w ostatnich miesiącach  
wielu strapionych obywateli RFN  
...do odrzucenia kapitalizmu.

Berlin.  
At an extraordinary meeting called by  
the Socialist Unit Party,  
the Secretary General  
of the Central Committee  
and Chairman  
of the East German State Council,  
our Comrade Erich Honecker,  
granted political asylum in the GDR  
to West Germans seeking refuge  
in our Prague and Budapest embassies,  
in a typically generous  
gesture of compassion.  
Honecker sees this as a historic  
shift in East-West relations  
and promised everyone entering the GDR  
200 marks "welcome money".  
Unemployment, bleak prospects,  
and the increasing success  
of neo-Nazi parties in West Germany  
have caused many  
worried West Germans  
to turn away from capitalism  
in recent months.

Przybyli tu oni po nowe,  
robotniczo-chłopskie jutro.  
Oto samochody nowych obywateli  
NRD przybyłych z RFN.  
Większość uchodźców ulokowano  
...w centralnych dzielnicach Berlina.  
W związku z zaistniałą historyczną  
sytuacją, Komitet Centralny SPJN  
...powołał do życia  
Akcję Solidarności z Zachodem.  
Zapewni ona nowym współobywate-  
lom  
przestrzeń życiową.  
Uprasza się obywateli gotowych  
przyjąć uciekinierów z RFN  
...o zgłaszanie się  
do dzielnicowych oddziałów.

They have come to our country  
to make a new life for themselves.  
Here they are, the cars of some  
of our new fellow citizens.  
Most West Germans have been put up  
in Berlin's central districts for now.  
Due to the unprecedented situation,  
the Party's Central Committee  
has established the initiative,  
"Solidarity with the West."  
The plan will help  
find homes for our new citizens.  
  
Those who are willing to take in  
a refugee from West Germany  
should report to the local authorities.

In dieser Reportage ist nicht lediglich die Sprache von besonderer Wichtigkeit. Aus translatorischer Perspektive ist dieser Beitrag noch interessanter, da er auf eine deutliche Art und Weise demonstriert, dass Bezüge auf historische und politische Ereignisse, die teilweise durch das Publikum nicht erkannt werden, eine Szene keineswegs unverständlich, unklar oder auch un-unterhaltsam machen, kurz gefasst – keine ernsthaften *referential hurdles* sind.

In diesem Beitrag wurde die Wahrheit insofern manipuliert, als originales dokumentarisches Filmmaterial und eindeutige historische Gegebenheiten mit fiktivem, oppositionellem Kommentar versehen wurden. Zuerst werden diese Referenzen analysiert.

Mit den Zuflucht suchenden westdeutschen BRD-Bürgern nimmt Denis Bezug auf die große Bewegung der sog. Botschaftsflüchtlinge. Der einzige Fluchtweg aus der DDR führte über die „sozialistischen Bruderstaaten“. Als Ungarn 1989 seine Grenzen zu Österreich zuerst Schritt um Schritt abbaute und letztendlich öffnete, nutzten gut Hunderttausend Ostdeutsche die Fluchtchance. Das SED-Regime unternahm selbstverständlich alles, um die Ausreisewellen nach Ungarn zu stoppen. Schnell wurden die Prager, Budapester und Warschauer BRD-Botschaften zu einem Sammelpunkt für DDR-Flüchtlinge. Am 30. September war die Prager Botschaft mit über 7000 Zuflucht suchenden Menschen überfüllt. Die Balkon-Rede des westdeutschen Außenministers Genscher, in der er den Flüchtlingen ihre Ausreise in die BRD gewährt, gehört zu den markantesten Ereignissen der Wende. Die „Prager Botschaftsflüchtlinge“ spielten eine wichtige Rolle in der friedlichen Revolution, die zur Wiedervereinigung Deutschlands führte. (vgl. Töteberg 2003:135ff., Chronik der Mauer, Brautlecht 2009).

Die zweite Referenz bezieht sich ebenfalls auf einen historischen Begriff – die Bundesrepublik zahlte seit 1970 bis Ende 1989 allen ins Land einreisenden DDR-BürgerInnen ein „Begrüßungsgeld“ aus. Seit 1988 betrug es 100 DM und konnte jährlich beansprucht werden. Das Begrüßungsgeld spielte hauptsächlich nach dem Mauerfall eine

politische und wirtschaftliche Rolle, für die meisten Ostdeutschen war es die einzige Möglichkeit, an Devisen zu gelangen. (vgl. Chronik der Wende)

Bei der Übersetzung ist davon auszugehen, dass ein (beträchtlicher) Teil des ausländischen Zielpublikums diese Referenzen nicht kennt. Bedeutet das somit, dass sie seriöse *referential hurdles* bilden und erklärende Übersetzungsstrategien anzuwenden sind? Nein. Explizites historisches Vorwissen ist nicht nötig, um die Szene zu verstehen und unterhaltsam zu finden. Alle ZuschauerInnen wissen (zumindest) aus dem Filmkontext heraus, dass in Wirklichkeit genau das Gegenteil stattfindet und die Reportagen ein typisches Beispiel für manipulierte Medienbeiträge bilden. Alex und Denis greifen, wie Cornils (2008:262) bemerkt, auf die Mittel des bereits erwähnten „Schwarzen Kanals“ zurück: „Wie Karl Eduard von Schnitzler verwenden Denis und Alex dokumentarische Archivaufnahmen, die aus dem Off so unlauter kommentiert werden, dass im Zusammenklang von Bild und Ton verdrehte und manipulierte Botschaften entstehen.“ Sowohl das deutsche als auch das ausländische Publikum versteht, dass die Aufnahmen von begeisterten, eine Grenze überschreitenden Menschen, nicht die BRD-, sondern DDR-Bürger zeigen. Darin besteht auch der Witz und Unterhaltungsfaktor dieser Szene: „Die Ungeheuerlichkeit dieser Uminterpretation ist komisch, zumal sie verblüffend plausibel mit dem Vokabular der DDR ausgeschmückt wird“ (Cornils 2008:262). Die zwei oben besprochenen Referenzen sind in dieser Hinsicht zweitrangig, sie stellen nur kleine Elemente des Gesamteindrucks dar, der herausragend ist. Es kann womöglich sein, dass diese Szenen für ZuschauerInnen, die beide Referenzen entschlüsseln können, noch lustiger sind bzw. einen Mehrwert darstellen. Diejenigen, die über das entsprechende Vorwissen nicht verfügen, sind allerdings keineswegs benachteiligt und müssen sich mit keinerlei Informationsverlusten abfinden.

Zum translatorischen Aspekt: Beide Übersetzerinnen entschieden sich in Hinsicht auf die erste Referenz von einem „politischen Asyl“ zu berichten, das BRD-Bürgern von Honecker gewährt wurde. In der englischen Version wurde die Tatsache, dass sie seit zwei Monaten darauf bestehen, aus Platzgründen ausgelassen. Dies verringert keinesfalls die Qualität der Übersetzung. Was die zweite Referenz angeht, so übernahm die englische Übersetzerin „Begrüßungsgeld“ „wortwörtlich“<sup>27</sup>. Da dies im Polnischen nicht möglich wäre bzw. unseriös klingen würde, umschrieb die Übersetzerin den Satz [dt. „Er versprach den Flüchtlingen 200 DM bei deren Einreise in die DDR.“] – somit wurde das Verständnis für die ZuschauerInnen gesichert und die Funktion des Translats erfüllt.

---

<sup>27</sup> Exkurs: Ein „Begrüßungsgeld“ wird auch heute in einigen deutschen Städten allen neuen StudentInnen, die jene Stadt als Hauptwohnsitz deklarieren, gewährt. Dieses wird durch die Hochschulen in den englischen Versionen ihrer Webseiten ebenfalls als „welcome money“ bezeichnet, z. B. FU Berlin: <http://www.fu-berlin.de/en/sites/promovieren/drs/welcome/international-researchers/arriving-in-berlin/registration-local-authorities/index.html>, Stand: 30.01.2012.

Wie bereits besprochen, stellt die typische DDR-Rhetorik in den angeführten Beispielen eine kulturelle Referenz dar. Sie ist auch in dieser Reportage deutlich zu erkennen – Honecker wurde mit all seinen Titeln erwähnt, es kommen reichlich Abkürzungen, propagandistische Formulierungen und sozialistische Neuprägungen vor. Zu diesen gehört, wie schon erwähnt, die Bezeichnung der DDR als „Arbeiter- und Bauernstaat“. Eine „wortwörtliche“ Übersetzung ist hier unangebracht, da sie lediglich verwirrend klingt und die Referenz verloren geht – das ist der Fall in der polnischen Version, in der die Flüchtlinge ein „neues, arbeiter-bäuerliches Morgen“ erwartet. Die englische Übersetzerin entschied sich, die Referenz komplett auszulassen, was bedauerlich ist, da somit die spezifische Sprache nicht zum Ausdruck kommt. Dabei hätten die Übersetzerinnen in beiden Versionen die Referenz und Rhetorik beispielsweise mit einer „sozialistischen Zukunft“ erhalten können.

Es ist jedoch deutlich hervorzuheben, dass eine Auslassung manchmal die beste Strategie darstellt. So ist es im Falle der „Wohnraumlentung“, einer weiteren Neuprägung aus der DDR, mit der die „staatliche Erfassung des gesamten (auch in Privatbesitz befindlichen) Wohnraums und seine Verteilung an Wohnungssuchende auf Grund gesetzlicher Bestimmungen“ bezeichnet wurde (Wolf 2000:251). Das Thema Wohnungssuche ist in Hinsicht auf kommunistische Staaten ein Thema für sich – auf Wohnungen wartete man oft über zehn Jahre, es war gesetzlich bestimmt, wie viele Quadratmeter einer bestimmten Anzahl von Personen zustehen und wer bei der Vergabe bevorzugt wird. Es ist allerdings zu bestreiten, dass in dieser Bezeichnung – wie von Scheier (2007:76) behauptet – „die Omnipräsenz des Staates anklingt“ und eine Referenz des Plattenbaus geweckt wird, die wiederum „stellvertretend für Vereinheitlichung und Standardisierung“ steht. Zum einen ist der Terminus nur noch wenigen deutschen ZuschauerInnen bekannt, zum anderen spielt er in dieser konkreten Szene eine marginale Rolle. Beide Übersetzerinnen entschieden sich, den Begriff umzuschreiben und sich auf das Wesentliche zu konzentrieren: in der englischen Fassung wird die Aktion helfen, „new homes“ zu finden, in der polnischen – einen „neuen Lebensraum“<sup>28</sup>. Die polnische Bezeichnung ist funktionsgerecht, da sie sehr bürokratisch klingt und somit dem Sprachregister der Reportage entspricht. Dies hätte man durch eine gehobenere Wortwahl auch im Englischen erzielen können.

Zuletzt folgt die Analyse des „Abschnittsbevollmächtigten“, einer weiteren Referenz, die hier keine übersetzerische Hürde bildet bzw. bilden sollte. Ein Abschnittsbevollmächtigter, kurz ABV, war „Angehöriger der Volkspolizei, der für ein bestimmtes Gebiet (Wohngebiet, Gemeinde) zuständig war und dort für Ordnung und Sicherheit zu sorgen hatte“ (Wolf 2000:3). In Westdeutschland gab es und gibt es immerhin Polizisten, die eine ähnliche Funktion erfüllen, abhängig von der Region werden sie unterschiedlich genannt

---

<sup>28</sup> „Przestrzeń życiowa“ wird im Polnischen nicht mit der NS-Ideologie assoziiert, diese wird stets auf Deutsch wiedergegeben.

(Kontaktpolizist, Bezirksbeamter, Bürgernaher Beamter) – die wenigsten ZuschauerInnen werden jedoch die Bezeichnung Abschnittsbevollmächtigter damit in Verbindung bringen. Es zählt hier nicht das Amt selbst, es zählt der offizielle Klang. Aus diesem Grund ist die englische Übersetzung angemessen. Die polnische Übersetzung ist dagegen... unvollendet – die angewandte grammatikalische Konstruktion fordert ein weiteres Bestimmungswort [dt. „Bezirksabteilungen von“]. Man kann nur vermuten und hoffen, dass die Übersetzerin die „Polizei“ bzw. „Miliz“ meinte – dies wäre nämlich eine sehr durchdachte Entscheidung gewesen. So würde nämlich eine sozialistisch-bürokratische Phrase entstehen, die in diesem Kontext viel passender wäre als die eigentliche direkte polnische Entsprechung des ABV („dzielnicowy“), die zu schlicht und beinahe umgangssprachlich ist.

## 7.8. POS „Werner Seelenbinder“

Das folgende Beispiel illustriert in erster Linie einen groben Fehler der polnischen Übersetzerin, der leider vermuten lässt, dass sie sich den Film nicht aufmerksam angesehen hatte. Zudem beinhaltet es weitere Nuancen, die zu erwähnen sind:

0:51:42

Die ersten Geburtstagsgäste waren eingeladen. Andere mussten erst noch überzeugt werden. Denn viele aus der Polytechnischen Oberschule "Werner Seelenbinder" hatten sich plötzlich ins Private zurückgezogen. So auch Dr. Klapprath. Einst Schulleiter und verdienter Lehrer des Volkes.

Pierwsi goście zostali zaproszeni. Innych trzeba było przekonać... Gdyż wielu pracowników politechniki znikło nagle z życia publicznego. również dr Klapprath, były rektor ...i zasłużony wykładowca.	The first guests had been invited. Others still needed convincing, because many of my mother's former fellow teachers had suddenly "retired". Like Dr. Klapprath, former principal and highly respected teacher.
--	---

Die zehnklassige „Polytechnische Oberschule“ galt als „Kernstück des Bildungswesens“ der DDR und war eine allgemeinbildende „staatliche, unentgeltliche, einheitliche Pflichtschule“, sprich – eine Normalschule (Herbst et al. 1994:114). Leider übersetzte die polnische Übersetzerin diese als „politechnika“ [dt. „polytechnische Hochschule“] – so werden in Polen technische Universitäten bezeichnet. Dieser Fehler zog weitere mit sich – Dr. Klapprath wurde somit zum „Rektor“ und einem verdienten „Dozenten“. Zwar kann die deutsche Bezeichnung etwas irreführend sein, aber der Film liefert bereits viele Hinweise: Von Anfang an ist klar, dass Christiane mit Kindern arbeitete. In einer Szene vor Christianes Geburtstag bestecht Alex ihre ehemaligen Schüler vor dem Schulgebäude der oben erwähnten POS (der Name der Schule ist beim Eingang zu sehen), beim Geburtstag erwähnt seine Mutter gar selbst, dass sie den Kindern die vorgesungenen Lieder beibrachte. Es ist also offensichtlich, dass Christiane in keiner Hochschule arbeiten konnte. Dennoch wiederholt die Übersetzerin sogar in dieser Szene denselben Fehler:

00:57:30

Die Kollegen und... die Genossen... von der POS "Werner Seelenbinder"

Tak, koledzy i...	Your colleagues
I towarzysze...	and the comrades...
Z politechniki...	...at the Werner Seelenbinder School...

In Hinsicht auf den oberen Off-Kommentar von Alex sind zwei weitere Punkte anzumerken. Wie bereits erwähnt, ist seine Narration oft indirekt, etwas verschlüsselt und ironisch. So ist es auch hier: Der Protagonist beschreibt Klappprath als „verdienten Lehrer des Volkes“. Diese Wortwahl ist nicht zufällig, denn genau mit diesem Ehrentitel wurden jährlich verdiente Schulkräfte staatlich ausgezeichnet (vgl. Wolf 2000:221, 233). Hätte die polnische Übersetzerin den ersten Fehler nicht begangen und womöglich diese feine Anspielung bemerkt, so hätte sie sich an der hier hervorragend passenden polnischen Entsprechung der Auszeichnung („Zasłużony Nauczyciel PRL“) orientieren und diese Phrase als „Zasłużony Nauczyciel NRD“ [dt. „Verdienter Lehrer der DDR“] übersetzen können. Man könnte diese Tatsache auch im Englischen durch die Übersetzung „teacher of outstanding merit“ hervorheben – einerseits, um das Engagement Klapppraths zu verdeutlichen (ansonsten hätte er die Auszeichnung nie bekommen), andererseits, um die ironische Rhetorik von Alex‘ Kommentaren beizubehalten.

Letztendlich wäre unbedingt die subtile Art und Weise zu beachten, in der Alex feststellt, dass Klappprath und andere Lehrer nicht mehr unterrichten: Sie hatten sich „ins Private zurückgezogen“. Diese Aussage kann in vielerlei Hinsicht interpretiert werden: Wurde er entlassen? Beispielsweise auf Grund seiner hohen Position im Bildungswesen der DDR? Oder seines Engagements? (Diese Theorie ist insofern unwahrscheinlich, als jegliche „Überprüfungen“ auf eine Stasi-Zusammenarbeit o. Ä. erst später erfolgten.) Vielleicht kam er einfach mit den Veränderungen nicht zurecht und konnte/wollte seine Arbeit nicht mehr ausüben? Diese Feststellung sollte die ZuschauerInnen zu eigenen Überlegungen animieren – beide Übersetzungen überlassen ihnen auch den dazu nötigen Freiraum.

## 7.9. Der Trabi

Alex und Ariane brauchen das Sparbuch ihrer Mutter, um ihre Ersparnisse in die westdeutsche Währung umtauschen zu können. Da Christiane nicht erfahren darf, wozu sie das Geld benötigen, fällt Alex eine Notlüge ein:

00:43:40

-Bevor ich euch mein gesamtes Geld überlasse, darf ich doch wenigstens erfahren wofür, oder?  
-Na jut. Es sollte eigentlich 'ne Überraschung werden, aber... Wir haben 'ne Benachrichtigung bekommen. Aus Zwickau. Wir können unseren Trabant abholen.  
- Schon nach 3 Jahren?

Nim oddam wam oszczędności,  
powinnam chyba wiedzieć dlaczego.  
Zgoda.  
To miała być niespodzianka,  
ale...  
Dostaliśmy zawiadomienie.  
Z fabryki w Zwickau.  
-Możemy odebrać naszego Trabantą.  
-Już? Po 3 latach?

Before I sign everything over to you,  
I have the right to know why, don't I?  
It was supposed to  
Be a surprise, but...  
A letter arrived.  
From the manufacturer's.  
The Trabant is ready.  
-Our car? After only three years waiting?

In dieser Szene sind drei eng miteinander verbundene Referenzen zu besprechen, wobei nur eine davon eine eventuelle *referential hurdle* darstellt. Im Mittelpunkt steht natürlich der Trabant, das bekannteste und meistgekauft Kleinauto der DDR, dessen „Markenzeichen“ seine Kunststoff-Karosserie bildete. Das im „VEB Sachsenring Zwickau“ über 30 Jahre lang in umgeänderter Form produzierte Auto, das mit der Zeit mit unzähligen – spöttischen und liebevollen – Spitznamen versehen wurde („Trabbi“, „Karton de Blamage“, „Plastikbomber“, „Rennpappe“ u. v. m.), ist ein weiteres Wahrzeichen Ostdeutschlands (vgl. Wolf 2000:227). Mit großer Sicherheit kann man allerdings behaupten, dass die Marke auch heute weitgehend bekannt ist. In Polen – definitiv, doch auch in Westeuropa, zumal der Wagen heutzutage einen „Retro“ oder „Old-school“ Status besitzt. Ins Polnische stellt er keineswegs eine translatorische Hürde dar, die englische Übersetzerin wollte sich allerdings absichern und fügte eine zusätzliche Generalisierung hinzu („Our car?“). Als problemlos erwies sich auch die Referenz des Ortsnamens Zwickau, der bei (älteren) ostdeutschen ZuschauerInnen möglicherweise tatsächlich direkte Assoziationen mit der Herstellungsstätte weckt, für ausländisches (wohl auch westdeutsches) Publikum allerdings unklar ist. Im Polnischen wurde die Strategie der Beibehaltung samt Erläuterung [dt. „Aus der Fabrik in Zwickau“] angewandt, im Englischen – der Generalisierung („from the manufacturer's“).

Christianses Verwunderung, dass das Auto nach „nur“ drei Jahren abholbereit ist, wobei die Wartezeit für einen Trabant sogar 15 Jahre betrug, stellt ebenfalls keine *referential hurdle* dar (vgl. Wolf 2000:226). Für das polnische Publikum ist die Frage keineswegs absurd – während des Kommunismus musste man genau wie in der DDR auf alles warten, angefangen von Lebensmitteln bis hin zu Autos und Telefonanlagen. Sogar die jüngere Generation ist sich dessen bewusst, von daher stellt der Satz definitiv keine Hürde dar. Obwohl dies auch in Großbritannien bekannt ist, entschied sich die englische Übersetzerin, ihrem Publikum sicherheitshalber zu helfen, indem sie die Frage präzisierete. Durch den Zusatz („waiting“) erreichte sie ein zufriedenstellendes Ergebnis, denn die Übersetzung lässt einige Interpretationen – und keine Verwirrung – offen. Viele ZuschauerInnen werden das entsprechende historische Vorwissen besitzen, andere werden möglicherweise in der Absurdität dieser Frage einen Witz sehen, weitere werden erahnen, dass es eine

Bezugnahme auf absurde DDR-Realien ist. All diese Möglichkeiten sind gut, denn sie gewähren den Unterhaltungsfaktor. Wie so oft betont – nicht die DDR spielt im Film die Hauptrolle, auch nicht in dieser konkreten Szene.

#### 7.10. *Last but not least*: Die Off-Kommentare von Alex

Abschließend folgt die Analyse von Alex' Off-Kommentaren – der aus übersetzerischer Sicht größten Herausforderung.

Die Off-Kommentare des Protagonisten spielen eine wichtige Rolle für die Erzählstruktur des Films, da sie die Handlung tragen. Die Voice-Over-Narration steht immer im direkten Bezug zum Bild. Zum einen ermöglicht dies die Einsetzung von Rückblenden sowie des dokumentarischen Filmmaterials. Zum anderen wird erst so der äußerst ironische Ton der Kommentare sichtbar. Alex verwendet stets DDR-typische Begriffe und bezieht sich auf historische Ereignisse, die in Zusammenhang mit dem Bild umgedeutet und ironisiert werden. Jene Ironie, die eines der Hauptmerkmale des Films darstellt, ist allerdings hinter kulturellen Referenzen verschleiert – sie kommt erst dann im vollen Maße zum Ausdruck, wenn diese entschlüsselt werden. Was bedeutet das für das ausländische Publikum? Was bedeutet das für ÜbersetzerInnen? Im Folgenden sollen diese Fragen anhand konkreter Beispiele besprochen werden.

Die DDR feiert ihren 40. Geburtstag, es findet eine feierliche Parade der Nationalen Volksarmee statt, die an einer großen Tribüne vorbeizieht. Zu sehen ist – neben den vielen Flaggen, Soldaten, Panzern und Raketen – „ein versteinert grübender Honecker, daneben der gelangweilte Gorbatschow“ (Töteberg 2003:17).

00:08:36

Die Zeit roch nach Veränderung, während vor unserem Haus ein überdimensionierter Schützenverein seine letzte Vorstellung gab.

W powietrzu pachniało zmianą,  
...zaś przed naszym domem  
...olbrzymi klub strzelecki  
dawał ostatnie przedstawienie.

Change was in the air,  
while the members of the world's last great  
shooting club paraded outside our house.

Wer in Deutschland das Wort „Schützenverein“ hört, der denkt meistens nicht an einen traditionsreichen, noblen und seriösen Sportverein, deren Mitglieder sich der Ausübung des Schießsports widmen. Ganz im Gegenteil – ein Schützenverein wird in erster Linie mit Schützenfesten assoziiert, mit großen, Karneval-ähnlichen Volksfesten, im Rahmen derer musikbegleitete Umzüge stattfinden und ein Schützenkönig geehrt wird. Dass Alex

in Angesicht der Soldaten und sozialistischen Führungskräfte von einem „überdimensionierten Schützenverein“ spricht, ist somit voller Sarkasmus und Ironie. Was allerdings so charakteristisch für Alex' Kommentare ist: Die Aussage kann theoretisch auch direkt, ohne Anspielungen auf Schützenfeste, eher als eine Art Metapher verstanden werden. Schließlich gehören auch Soldaten zu einem gewissen Schützenverein.

Als ÜbersetzerIn muss man damit rechnen, dass die deutsche Referenz dem ausländischen Publikum unbekannt ist. Die Entscheidung, welche Übersetzungsstrategie hier am meisten geeignet ist, erweist sich als problematisch. Man muss nämlich zuerst feststellen, worin die Funktion des Kommentars besteht – soll das Gemeinte direkt zum Ausdruck kommen? Oder sollte in erster Linie der rätselhafte, ironische Ton der Aussage beibehalten werden? Beide Übersetzerinnen beschlossen, den Begriff „wortwörtlich“ wiederzugeben und somit auf die Wiedergabe der deutschen Konnotation, die aus der Verbindung Ehrenparade-Schützenfest entsteht, zu verzichten – dafür aber den Raum für eine Ironie anderer Art freizulassen. Sie beschlossen, dem Publikum keine fertige Interpretation zu liefern, wie es beispielsweise in der französischen Version der Fall war. Durch die vorgenommene kulturelle Substitution (fr. „guignols en tenue“) wurde der Ton des Kommentars, der eine wichtige stilistische Rolle spielt, komplett verändert.

In der nächsten Szene sind Demonstranten zu sehen, die am Abend nach der Ehrenparade schweigend durch die Straßen marschieren:

00:11:24

Am Abend des 7. Oktober 1989 haben sich mehrere hundert Menschen zum Abendspaziergang zusammengefunden, um sich im Vorwärtsschreiten für grenzenloses Spazierengehen einzusetzen.

7 października 1989 roku  
...steki ludzie spotkały się  
na wieczornym spacerze.  
Domagali się prawa  
do spacerów bez granic.

On the evening of October 7, 1989,  
several hundred people got together  
for some evening exercise and  
marched for the right to go for walks  
without the Wall getting in their way.

Es spielt keine Rolle, dass sich diese Szene auf konkrete historische Ereignisse – zahlreiche Demonstrationen, die am Abend des 40. Jahrestages der DDR in vielen ostdeutschen Städten stattfanden – bezieht. Die ZuschauerInnen sehen, dass es ein Protest gegen die Politik des Staates ist. Spätestens als die Volkspolizei ihren Auftritt hat, wird es offensichtlich. Der Kommentar von Alex ist sehr durchdacht und beinahe poetisch – so sollte er auch dem ausländischen Publikum übergebracht werden. In der polnischen Version ist es gelungen [dt. „Am 7. Oktober 1989 trafen sich mehrere hundert Menschen bei einem Abendspaziergang. Sie forderten das Recht zu Spaziergängen ohne Grenzen“]. Die englische Übersetzerin dagegen entschied sich, die ZuschauerInnen aufzuklären, sie zu

belehren, was in diesem Kontext definitiv nicht nötig war. Durch diese Strategie wurde die schöne Metapher von Alex zunichte gemacht.

Das nächste Beispiel zeigt, dass die Stilistik der Narration nicht zufällig ist, sondern konsequent in einem spezifischen, ironischen Ton gehalten wird. Während Christiane im Koma liegt, bricht die DDR zusammen. Alex fasst die Ereignisse zusammen:

00:17:46

Mutter verschief ein klassisches Konzert vor dem Rathaus Schöneberg. Und den Beginn einer gigantischen und einzigartigen Altstoffsammlung.

Przespała koncert muzyki klasycznej  
przed ratuszem Schöneberg...  
Jak i początek wielkiej,  
Bezprecedensowej zwózki staroci.

She slept through a classical concert  
in front of West Berlin's city hall...  
...and through the start of a huge  
and unique recycling campaign.

Dieser Kommentar wäre ohne die synchron eingeblendeten Archivaufnahmen absolut unverständlich – es sind Bilder zu sehen, die einst in wohl allen Nachrichtensendungen der Welt ausgestrahlt wurden, Bilder vom Abriss der Mauer – dem Ende des Kalten Krieges. Nur den wenigsten ZuschauerInnen sind die Aufnahmen und die Bedeutung dieses Ereignisses unbekannt. Dessen Bezeichnung als „Beginn einer gigantischen und einzigartigen Altstoffsammlung zu bezeichnen“ ist zum einen sarkastisch und witzig, zum anderen zeigt es Alex' große Distanzierung angesichts dieser bahnbrechenden Ereignisse – für ihn ist in diesen Momenten das Leben seiner Mutter wichtiger.

Mit einem „klassischen Konzert“ bezieht er sich dagegen auf den eher misslungenen und vor allem notgedrungenen musikalischen Auftritt von Bundeskanzler Helmut Kohl, SPD-Chef Willy Brandt, Bundesaußenminister Hans-Dietrich Genscher, Berlin-Bürgermeister Walter Momper und Parlamentspräsident Jürgen Wohrabe. Nach einer hektischen, von Menschenmassen ausgepiffenen Debatte über die Abgabe einer Resolution zu den Ereignissen (auf die hier nicht näher eingegangen wird), begangen sich die Politiker auf den Balkon des Rathauses, um Reden zu halten:

Als Kohl schließlich an die Reihe kam, stiegen schrille Pfeifkonzerte aus der Menschenmenge empor. Die Rede des Kanzlers ging im Tumult unter. Abschließend zeigte sich Wohrabe so realitätsblind, spontan zum Deutschlandlied anzusetzen. Kohl, Brandt, Genscher und Momper hatten keine Wahl und stimmten ein. Live in alle Welt übertragen, sang die bundesdeutsche Repräsentanz eine schiefe Nationalhymne, falsch, viel zu tief, vor allem begleitet von einem gellenden Pfeifkonzert. Die "taz" legte die denkwürdige Aufnahme triumphierend ihrer Ausgabe des nächsten Tages bei: Das war West-Berlin am 10. November 1989. (Thijs:2011)

Diese Referenz mag wohl für die ausländischen ZuschauerInnen unbekannt sein, was trotzdem keinen bedeutenden Informationsverlust darstellt – immerhin sehen (und hören) sie schief singende Politiker, in der englischen Version werden sogar Untertitel mit der Übersetzung erster Zeilen der deutschen Nationalhymne eingeblendet. Durch die Beibehaltung der Referenz im Polnischen und Englischen bleiben beide Übersetzerinnen dem Stil der Narration, der mehrere Interpretationen zulässt, treu.

Eine *referential hurdle*, die aus übersetzerischer Sicht die größte Herausforderung darstellt, sieht die Autorin allerdings im folgenden Kommentar:

01:25:05

Ein gesamtdeutsches Baby war unterwegs... und gesamtdeutsche Verträge wurden unterzeichnet. In Moskau rechnete man aus, dass 2 plus 4 eins ergibt und trank mit Krimsekt gesamtdeutsche Brüderschaft.

Wschodnio-zachodnioniemieckie  
dziecko  
było w drodze.  
Między Wschodnimi a Zachodnimi  
Niemcami podpisano układy.  
W Moskwie doliczono się,  
że 2 + 4 = 1  
... i radzieckim szampanem  
opito zjednoczenie Niemiec.

The baby would be  
both East and West German.  
East and West Germany  
signed agreements.  
Moscow figured that  
two plus four equaled one,  
and East-West friendship  
was toasted with Russian bubbly.

Gemeint ist die Bezugnahme auf den sog. Zwei-plus-Vier-Vertrag, den am 12.09.1990 in Moskau unterzeichneten "Vertrag über die abschließenden Regelungen in bezug auf Deutschland". Der Vertrag wurde zwischen zwei deutschen Staaten sowie den vier Siegermächten des Zweiten Weltkrieges (USA, Frankreich, Großbritannien, Sowjetunion) abgeschlossen und gehört zu den wichtigsten Dokumenten der Wiedervereinigung. Er regelt die wichtigsten internationalen Aspekte der Wiedervereinigung Deutschlands und stellt de facto das Ende der Nachkriegszeit dar (vgl. Schubert/Klein 2006). Auch in diesem Falle werden dokumentarische Archivaufnahmen der Unterzeichnung gezeigt.

Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit kann man davon ausgehen, dass diese Referenz im Ausland nur einzelnen Personen bekannt ist. Das Problem liegt jedoch in diesem konkreten Fall darin, dass im Gegensatz zu den anderen Kommentaren von Alex diese Anspielung nicht auf zweierlei Weise interpretiert werden kann. Sie lässt ZuschauerInnen, die sie nicht verstehen, in Ungewissheit bzw. Verwirrung. Das visuelle Feedback ist ebenfalls von keiner großen Hilfe. Es gibt selbstverständlich sehr viele Möglichkeiten, dem Publikum das Verständnis zu erleichtern, eine Reihe diverser Übersetzungsstrategien steht zur Verfügung (wie z. B. die Auslassung der „mathematischen Formel“ und eine genaue Erklärung, dass es um einen wichtigen internationalen Vertrag geht). Die wahre Schwierigkeit besteht jedoch vielmehr darin, das goldene Mittel zu finden: Einerseits das Verständnis der Referenz zu gewährleisten, andererseits die Rhetorik von Alex' Kommentaren beizubehalten. Eine Möglichkeit wäre: „Die Alliierten rechneten aus, dass 1 plus 1 eins ergibt...“ Durch eine solche Umformulierung des Ausgangssatzes ist die *referential hurdle* leicht zu überwinden und die Rhetorik des Kommentars wird nicht maßgebend verändert.

## 8. Zusammenfassung und Schlusswort

Einer relativ weit verbreiteten Überzeugung zufolge lassen sich einige Filme auf Grund ihrer tiefen kulturellen Verankerung schwer bzw. nur bedingt in andere Sprachen übersetzen. Sie beinhalten demzufolge Wörter, Phrasen, Referenzen etc., die lediglich dem Ausgangspublikum bekannt seien und bei der Übersetzung große Probleme bereiten. Diese seien oft äußerst schwer zu lösen und vieles wäre somit *lost in translation*. Interessanterweise wird dieser Standpunkt nicht nur von Laien vertreten – TranslationswissenschaftlerInnen prägten den Begriff „Kulturspezifika“ und bestätigten durch die Schaffung diverser Klassifizierungen und Lösungsansätze, dass die Filmübersetzung eine besondere Herausforderung darstellt. Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit dem Übersetzen jener berüchtigten Problemstellen in Filmen.

Zuallererst wurde der Versuch unternommen, den irreführenden Terminus „Kulturspezifika“ zu widerlegen, was die Festlegung einer Definition von drei grundlegenden Begriffen der Übersetzungswissenschaft forderte: der Sprache, Kultur und Translation. Die theoretische Basis lieferten hierbei die Überlegungen von Michèle Cooke. Ihr zufolge bildet jede Kultur eine „Interpretation der Beziehung eines menschlichen Kollektivs zur Welt“ (2003:38). Trotz einer objektiv existierenden Realität nehmen Menschen ihre eigene Interpretation der Welt als real wahr, sie sehen die Welt durch den Filter ihrer eigenen Kultur. Jener Bezug zur Umwelt wird mit Hilfe der Sprache ausgedrückt. Da die Wahrnehmung der Welt sprachlich und kulturell geprägt ist, existiert keine objektive linguistische Realität. Die Unbestimmtheit der Referenz muss deswegen in jedem Kommunikationsakt aufgehoben werden, und zwar für den Zweck und die Dauer der Kommunikation. Translation ist eine Kommunikation zwischen zwei Realitäten – die Aushandlung der Referenz findet allerdings im Kopf der ÜbersetzerInnen statt.

Nach dieser Auffassung bildet der Begriff „Kulturspezifika“ eine Tautologie – jede Sprache ist nämlich in ihrer Gesamtheit „kulturspezifisch“, sie bildet die Artikulation einer jeweiligen Kultur. Das zweite, grundlegende Problem besteht in den Klassifizierungen der sog. Kulturspezifika, die ihren statischen Charakter implizieren. Eine solche Annahme gehört zu den größten Fehler, die man in Bezug auf das Übersetzen begehen kann. Auf Grund der linguistischen Relativität und der Notwendigkeit, jede Referenz in jedem Kommunikationsakt (also auch beim Übersetzen) neu auszuhandeln, gehört die Dynamik der Translation zu ihren wichtigsten Eigenschaften.

Es ist immerhin nicht zu bestreiten, dass einige Referenzen in Filmen größere Übersetzungsprobleme bereiten als andere. Diese wurden in dieser Arbeit als *referential hurdles* bezeichnet. Der Wortlaut des Begriffs weist bereits auf seine Charakteristika hin – es geht um Referenzen, bei deren Aushandlung man auf Hürden stößt, die zu überwinden und überwindbar sind – wie alles in der Translation. Zu den wichtigsten Eigenschaften

von *referential hurdles* gehört allerdings deren Dynamik und Situationsabhängigkeit – ungleich sog. Kulturspezifika unterliegen sie keinen Klassifizierungen. Ein jedes Textelement kann in einem gewissen Kontext, für ein konkretes Sprachenpaar eine *referential hurdle* bilden. Dasselbe Element kann in einem Text an einer Stelle eine Hürde darstellen, an einer anderen wiederum nicht. Die Dynamik von *referential hurdles* resultiert aus den Regeln, denen Translation unterliegt und darf nie außer Acht gelassen werden.

Es war notwendig, das Übersetzen von *referential hurdles* in einem breiteren Kontext, i. e. der sog. audiovisuellen Translation, zu besprechen, da diese eigene Charakteristika aufweist, die seitens der TranslatorInnen unbedingt zu beachten sind. Nach einer kurzen Einführung in das bis heute nicht allgemein anerkannte Teilgebiet der Translationswissenschaft wurde das Verfahren der Untertitelung und die aus ihm resultierenden technischen und textuellen Beschränkungen für die Arbeit von ÜbersetzerInnen besprochen. Daraufhin konnten Faktoren analysiert werden, die vor der Übersetzung von *referential hurdles* unbedingt zu beachten sind: die Transkulturalität, Wichtigkeit der Referenz, intersemiotische Redundanz, der Co-Text sowie paratextuelle Faktoren. Es folgte die Analyse von Strategien, die ÜbersetzerInnen zur Verfügung stehen: die Beibehaltung, „wörtliche“ Übersetzung, Spezifizierung, Generalisierung, Substitution und Auslassung. Zum Abschluss der theoretischen Überlegungen wurden die Problematik der Machtverhältnisse im Film, der Loyalität sowie der Rolle des Films angesprochen. Besondere Aufmerksamkeit wurde hierbei den Überlegungen von Robert McKee geschenkt, der die Ansicht vertritt, dass ein Film in erster Linie der Unterhaltung dient und die Kulturspezifik einer gut erzählten Story weder Verständnisprobleme noch jegliche Hindernisse mit sich bringt.

Im empirischen Teil der Arbeit setzte sich die Autorin das Ziel, die angeführten Thesen anhand des Beispiels von „Good Bye, Lenin!“ zu untersuchen und untermauern. Die Wahl fiel nicht zufällig auf einen preisgekrönten, international erfolgreichen Film, dessen Handlung in den Realien der DDR eingebettet ist. In erster Linie folgte eine Analyse der filmischen Leitmotive. Erst eine gründliche Interpretation ermöglicht es nämlich, bei der Übersetzung bewusste und treffende Entscheidungen zu treffen. Schnell wurde deutlich, dass auch im Falle dieses Films die Überlegungen von McKee zutreffend sind – nicht die kulturspezifischen DDR-Realien stellen ein Hauptmotiv des Plots dar, sondern universelle Themen wie Liebe, Familie etc.

Im darauffolgenden, abschließenden Kapitel folgte eine genaue Analyse „problematischer“ Filmstellen und entsprechender Übersetzungen. Es wurde hauptsächlich auf Referenzen zurückgegriffen, die aus Sicht vieler AVT-TheoretikerInnen als „Kulturspezifika“ eingestuft wären. Am Beispiel polnischer sowie englischer Untertitel wurde veranschaulicht, dass sie *per se* keine Übersetzungsprobleme bilden (müssen). Schließlich

wurden jene Stellen im Film besprochen, in denen *referential hurdles* vorhanden waren – die angewandten Übersetzungsstrategien wurden kritisch analysiert.

Die Autorin dieser Arbeit setzte sich als Ziel, die Spezifik der Filmübersetzung zu verdeutlichen und vor allem zu zeigen, dass diese keine unüberbrückbaren Schwierigkeiten in sich birgt. Den Schlüssel zum translatorischen Erfolg stellt dabei in erster Linie das Verständnis grundlegender übersetzungswissenschaftlicher Begriffe dar. Den ersten Schritt bildet die Erkenntnis, dass in der Translation alles möglich ist – es gibt nichts „Unübersetzbares“, jede Hürde ist zu überwinden. Sobald sich ÜbersetzerInnen dann auch dessen bewusst sind, dass jede Sprache die Artikulation einer Kultur darstellt und somit an sich kulturspezifisch ist, können sie Fallen vermeiden, die das Phänomen der sog. Kulturspezifika in sich birgt. Von der begrifflichen Tautologie abgesehen: Durch die Schaffung diverser Klassifizierungen wurde jenen problematischen Elementen ein statischer Charakter zugewiesen – ein größerer Fehler konnte hierbei nicht begangen werden. Der in dieser Arbeit eingeführte Terminus *referential hurdles* soll die Problematik besser widerspiegeln und vor allem die dynamische Natur der kontextspezifischen, situationsabhängigen Problemstellen im Text verdeutlichen.

In zweiter Linie müssen ÜbersetzerInnen unbedingt einsehen, dass die Hauptrolle eines jeden Films in der Unterhaltung liegt: Eine gute Story spricht immer universal menschliche Themen an – die kulturelle Einbettung spielt hier nur eine zweitrangige Rolle und stellt keineswegs ein Hindernis für das Verständnis des Filmes sowie dessen Unterhaltungsfaktor dar. Durch diese Einsicht können wahre *referential hurdles* im Filmdialog gefunden und funktionsgerecht übersetzt werden.

Die Autorin erhofft sich, dies mit dieser Arbeit klar und deutlich aufgezeigt zu haben. Das Kino erzeugt zwar magische Momente, doch das Filmübersetzen ist keine Magie. Vielmehr eine *Mission: Possible*.

## 9. Bibliographie

### DVDs:

*Good Bye, Lenin!* Film Wolfgang Beckera. 2003. Dystrybutor: SPInka.

*Good, Bye, Lenin!* A Film By Wolfgang Becker. 2003. Pathé Distribution Limited.

### Fachliteratur:

Aixelá, Javier Franco. 1996. Culture-specific Items in Translation. In: Álvarez, Román (Hg.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon [u. a.]: Multilingual Matters, S. 52-78.

Ammann, Margret. 1995. *Kommunikation und Kultur: Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Archer, Carol M. 1986. Culture bump and beyond. In: Valdes, Joyce M. (Hg.), *Culture Bound. Bridging the Cultural Gap in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 170-8.

Chiaro, Delia (Hg.). 2008. *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins.

Cornils, Kerstin. 2008. Die Komödie von der verlorenen Zeit: Utopie und Patriotismus in Wolfgang Beckers GOOD BYE LENIN! In: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hg.). *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Paderborn: W. Fink, 252-272.

de Linde, Zoé. 1995. `Read my lips`: Subtitling principles, practices and problems. *Perspectives: Studies in Translatology* 3: 1, 9-20.

Deutscher, Guy. 2010. *Through the Language Glass. Why the World Looks Different in Other Languages*. London: Random House.

Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Díaz Cintas, Jorge. 2008. Audiovisual Translation comes of age. In: Chiaro, Delia (Hg.), 1-9.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.). 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters.

- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 1-12.
- Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hg.). 2009. *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla. 2009. Introduction. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 1-17.
- Dollerup, Cay (Hg.). 1994. *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions. Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993*. Amsterdam: Benjamins.
- Döring, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Florin, Sider. 1993. Realia in Translation. In: Zlateva, Palma (Hg.), *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. London [u. a.]: Routledge, 122-128.
- Floros, Georgios. 2003. *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübingen: Narr.
- Gambier, Yves. 1994. Audio-visual Communication: Typological Detour. In: Dollerup, Cay (Hg.), 275-283.
- Gambier, Yves. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual research. In: Chiaro, Delia (Hg.), 11-33.
- Georgakopoulou, Panayota. 2009. Subtitling for the DVD Industry. In: Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hg.), 21-35.
- Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, Translation & Idioms*. PhD Thesis, Main volume. Center for Translation Studies and Lexicography. Department of English. University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik. 1994. Subtitling: People Translating People. In: Dollerup, Cay (Hg.), 261-274.
- Gottlieb, Henrik. 2009. Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 21-43.
- Göhring, Heinz. 1995. Interkulturelle Kommunikation. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 112-115.

- Herbst, Andreas/Ranke, Winfried/Winkler, Jürgen. 1994. *So funktionierte die DDR. Lexikon der Organisationen und Institutionen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Heym, Stefan. 1990. Je voller der Mund, desto leerer die Sprüche. Leben mit der Aktuellen Kamera. In: Heym, Stefan. *Stalin verläßt den Raum. Politische Publizistik*. Leipzig: Reclam, 153-162.
- Ivarsson, Jan/Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrihamn: TransEdit.
- Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kaiser-Cooke, Michèle. 1993. *Machine Translation and the human factor: Knowledge and decision-making in the translation process*. Dissertation zur Erlangung eines Doktors der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
- Kaiser-Cooke, Michèle. 2003. *Translation, Evolution und Cyberspace. Eine Synthese von Theorie, Praxis und Lehre*. Frankfurt: Peter Lang.
- Kaiser-Cooke, Michèle. 2007. *Wissenschaft, Translation, Kommunikation*. Wien: Facultas.
- Kaiser-Cooke, Michèle. 2008. Warum ich sehe, was du siehst. In: Kaiser-Cooke, Michèle (Hg.). *Das Entenprinzip. Translation aus neuen Perspektiven*. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, S. 13-17.
- Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation. The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi.
- Katan, David. 1999. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Kovačič, Irena. 1994. Relevance as a Factor in Subtitling Reductions. In: Dollerup, Cay (Hg.), 245-251.
- Leppihalme, Ritva. 1997. *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon [u. a.]: Multilingual Matters.
- Luyken, Georg-Michael/Herbst, Thomas/Langham-Brown, Jo/Reid, Helen/Spinhof, Herman. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

- McKee, Robert. 2001. *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag.
- Nedergaard-Larsen, Birgit. 1993. Culture-bound problems in subtitling. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 1993:2, S. 207-241.
- Nord, Christiane. 1991<sup>2</sup>. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- Paloposki, Outi/Oittinen, Riitta. 2000. The domesticated foreign. In: Chesterman, Andrew (Hg.). *Translation in context. Selected contributions from the EST congress, Granada 1998*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, S. 373-390.
- Pedersen, Jan. 2010. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives: Studies in Translatology* 18: 1, 1-22.
- Pedersen, Jan. 2010a. When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation. In: Díaz Cintas, Jorge/Matamala, Anna/Neves, Josélia (Hg.). *Media for All Conference 2. New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam [u. a.]: Rodopi, S.67-80.
- Reinart, Sylvia. 2004. Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Kohlmayer, Rainer (Hg.), *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zur Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt [u. a.]: Peter Lang.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Scheier, Lena. 2007. *Die Filmsynchronisation am Beispiel von "Good Bye Lenin!" Unter besonderer Berücksichtigung der Realienproblematik*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Schmidt, Luise. 2009. *Die DDR und ihre Sprache*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Schroeter, Sabina. 1994. *Die Sprache der DDR im Spiegel ihrer Literatur. Studien zum DDR-typischen Wortschatz*. Berlin [u. a.]: de Gruyter
- Snell-Horny, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- Stolze, Radegundis. 2008<sup>5</sup>. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr.

- Tomaszkiewicz, Teresa. 2008. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tomaszkiewicz, Teresa. 2010. Areas of Untranslatability in Audiovisual Transfers. In: Bogucki, Łukasz (Hg.), *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt [u. a.]: Peter Lang, S. 93-105.
- Töteberg, Michael (Hg.). 2003. *Good bye, Lenin! Ein Film von Wolfgang Becker*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Töteberg, Michael. 2005. Welcome, Lenin! Die international Karriere von Wolfgang Beckers *Good Bye, Lenin!* In: DEFA-Stiftung (Hg.): *apropos: Film 2005. Das 6. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin. S. 173-186.
- Tveit, Jan-Emil. 2009. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In: Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hg.), 85-95.
- Venuti, Lawrence (Hg.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London-New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. 1990. Skopos und Translationsauftrag. Aufsätze. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation. (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TextconText.
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang.
- Wolf, Birgit. 2000. *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*. Berlin-New York: de Gruyter.

### **Internetquellen:**

- Ahbe, Thomas. 2005. Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Thüringen: Landeszentrale für politische Bildung. [http://www.thueringen.de/imperia/md/content/lzt/ostalgie\\_internet.pdf](http://www.thueringen.de/imperia/md/content/lzt/ostalgie_internet.pdf), Stand: 13.01.2012.

- Allan, Seán. 2006. Good Bye, Lenin!: Ostalgie und Identität im wieder vereinigtem Deutschland. In: German as Foreign Language. Issue 01/2006, S. 46-59: <http://www.gfl-journal.de/1-2006/allan.pdf>, Stand: 12.01.2012.
- Brautlecht, Nicholas. 2009. *Die Prager Botschaftsflüchtlinge*. In: Bundeszentrale für politische Bildung, Der Weg zur deutschen Einheit: [http://www.bpb.de/themen/VTMH51,0,0,Die\\_Prager\\_Botschaftsfl%C3%BCchtlinge.html](http://www.bpb.de/themen/VTMH51,0,0,Die_Prager_Botschaftsfl%C3%BCchtlinge.html), Stand: 29.01.2012.
- Chronik der Mauer. Ein gemeinsames Projekt des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V., der Bundeszentrale für politische Bildung und des Deutschlandradios: <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Chronical/Index>, Stand: 25.01.2012.
- Chronik der Wende. Ein trimediales Projekt des Ostdeutschen Rundfunks Brandenburg: [http://www.chronikderwende.de/lexikon/glossar/glossar\\_jsp/key=begrgeld.html](http://www.chronikderwende.de/lexikon/glossar/glossar_jsp/key=begrgeld.html), Stand: 25.01.2012.
- Díaz Cintas, Jorge. 2004. Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. In: *The Journal of Specialised Translation*, Issue 01 – January 2004, S. 50-70: [http://www.jostrans.org/issue01/art\\_diaz\\_cintas.pdf](http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.pdf), Stand: 06.10.2011.
- Good Bye, Lenin! Offizielle polnische Seite zum Film: <http://www.goodbyelenin.spinka.pl/>, Stand 10.01.2012.
- Janert, Josefina. 1998. Die Meckerecken der DDR. Neue Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Nörgelns in Ostdeutschland. In: “Die Zeit” vom 12.11.1998: [http://www.zeit.de/1998/47/199847.ossinoergler\\_.xml/seite-1](http://www.zeit.de/1998/47/199847.ossinoergler_.xml/seite-1), Stand: 17.01.2012.
- Köster, Thomas. 2009. Die deutsch-deutsche Traumfigur – 50 Jahre „Sandmännchen“. <http://www.goethe.de/wis/med/rtv/pan/de5288841.htm>, Stand: 10.01.2012.
- Lange, Kathrin. 2005. Postmoderne-Diskurs und “Ostalgie” im Kino – Studie zu den Filmen *Sonnenallee* und *Good By (sic!), Lenin!* In: Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik, Nr. 1: [http://www.kulturation.de/ki\\_1\\_thema.php?id=91](http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=91), Stand: 13.01.2012.
- Moles Kaupp, Cristina. 2003. Good Bye, Lenin. Filmheft. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. <http://www.bpb.de/files/RQZRHU.pdf>, Stand: 15.01.2012.
- Pedersen, Jan. 2005. How is Culture Rendered in Subtitles? In: Gerzymisch-Arbogast, H./Nauert, S. (Hg.). *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation - Saarbrücken 2-6 May 2005*:

[http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf), Stand: 06.11.2011.

Ramière, Nathalie. 2006. Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. In: *The Journal of Specialised Translation*, Issue 06 – June 2006, S. 152-166: [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_ramiere.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf), Stand: 20.11.2011.

Schubert, Klaus/Klein, Martina. 2006. Das Politiklexikon. Bonn: Dietz. In: Lexikon der Bundeszentrale für politische Bildung: [http://www.bpb.de/popup/popup\\_lemmata.html?guid=GQZCQF](http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=GQZCQF), Stand: 01.02.2012.

Thijs, Krijn. 2011. *Der Mauerfall und das verlorene West-Berlin*. In: Deutschland Archiv 7/2011, Bundeszentrale für politische Bildung: [http://www.bpb.de/themen/1VGS03,2,0,Der\\_Mauerfall\\_und\\_das\\_verlorene\\_West\\_Berlin.html](http://www.bpb.de/themen/1VGS03,2,0,Der_Mauerfall_und_das_verlorene_West_Berlin.html), Stand: 01.02.2012.

Unser Sandmännchen. Offizielle Webseite. <http://www.sandmaennchen.de/index.html>, Stand: 10.01.2012.

X Filme Creative Pool. Filmographie: Good Bye, Lenin! <http://www.x-filme.de/html/lenin.html>, Stand: 10.01.2012.

## Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Übersetzung sog. Kulturspezifika in Spielfilmen auseinander – jener Wörter, Phrasen, Referenzen etc. im Filmdialog, die auf Grund ihrer „tiefen kulturellen Verankerung“ für ein ausländisches Publikum nur bedingt zu verstehen seien und somit fast immer ein übersetzerisches Problem darstellen. Das Ziel der Arbeit besteht darin, den von TranslationswissenschaftlerInnen geprägten Terminus „Kulturspezifika“ zu widerlegen und zu veranschaulichen, dass es keine Grenzen der Übersetzbarkeit gibt.

Zu diesem Zweck werden in erster Linie drei grundlegende Begriffe der Übersetzungswissenschaft definiert und besprochen – Kultur, Sprache und Translation, wobei das theoretische Rückgrat die Überlegungen von Michèle Cooke bilden. Es wird zum einen festgestellt, dass der Begriff „Kulturspezifika“ eine Tautologie bildet und somit kein Existenzrecht hat, zum anderen wird aufgezeigt, dass eine der wichtigsten Eigenschaften von Translation in ihrer Dynamik liegt und es keine Grenzen der Übersetzbarkeit gibt.

Für die Benennung problematischer Textstellen im Film wird der Terminus *referential hurdles* eingeführt: Es geht somit um Referenzen, bei deren Aushandlung man auf Hürden stößt. Diese sind – wie alles in der Translation – zu umgehen. Zu den grundlegenden Eigenschaften von *referential hurdles* gehören deren Situations- und Kontextabhängigkeit, also Dynamik.

Das Übersetzen von *referential hurdles* wird im Kontext der sog. audiovisuellen Translation besprochen. Nach einer kurzen Einführung in das bis heute nicht allgemein anerkannte Teilgebiet der Translationswissenschaft wird das Verfahren der Untertitelung und die aus ihm resultierenden technischen und textuellen Beschränkungen erläutert. Daraufhin werden diverse Faktoren analysiert, die vor der Übersetzung von *referential hurdles* unbedingt zu beachten sind. Abschließend folgen ein Überblick über mögliche Übersetzungsstrategien sowie Überlegungen zur „Treue“ in der Filmübersetzung. Folgende Aspekte werden dabei angesprochen: Machtverhältnisse, Loyalität und – vor allem – die Rolle des Films.

Die angeführten Überlegungen und Thesen werden im empirischen Teil der Arbeit anhand des Beispiels von „Good bye, Lenin!“ untersucht und untermauert. Nach einem Überblick über den Plot sowie die wichtigsten Leitmotive folgt eine detaillierte Analyse „problematischer“ Filmstellen sowie deren Übersetzungen. Es wird zuerst auf Referenzen zurückgegriffen, die aus Sicht vieler AVT-TheoretikerInnen als „Kulturspezifika“ eingestuft wären. Am Beispiel polnischer sowie englischer Untertitel wird veranschaulicht, dass sie *per se* keine Übersetzungsprobleme bilden (müssen). Schließlich werden jene Stellen im Film besprochen, in denen *referential hurdles* vorhanden sind – die angewandten Übersetzungsstrategien werden kritisch analysiert.



# Lebenslauf

## CURRICULUM VITAE PAULINA PIOTROWSKA, BA

Geburtsdatum: 10. Juni 1984  
Geburtsort: Warschau/Polen  
E-Mail: p.a.piotrowska@gmail.com

### AUSBILDUNGSDATEN

10/2008 - Universität Wien  
M.A. Übersetzen; Zentrum für Translationswissenschaft  
Studienschwerpunkt: Fachübersetzen

10/2006 - 09/2008 Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
B.A. Sprache, Kultur, Translation; Fachbereich Angewandte Sprach-  
und Kulturwissenschaft (FASK) in Germersheim  
Studienschwerpunkt: Übersetzen  
  
Abschluss mit der Gesamtnote 1,2  
Erster Preis des Freundeskreises des FASK Germersheim e.V.  
für das beste Diplomergebnis im Prüfungsjahrgang 2008

10/2004 - 09/2006 Universität Warschau  
Institut für Fachsprachen; Fakultät Angewandte Linguistik und  
Ostslawische Philologien

09/2001 - 09/2008 Andrzej Frycz-Modrzewski Lyzeum in Warschau  
Bilinguales deutsch-polnisches Schulprogramm  
Abschluss: Matura  
Erwerb des Deutschen Sprachdiploms II mit dem besten  
Prüfungsergebnis in der Schule

09/2000 - 06/2001 Austauschjahr an der Fridley High School in Minnesota, USA  
(Im Rahmen des Rotary Austauschprogramms)

09/1999 - 06/2000 Mikołaj Rej Lyzeum in Warschau

08/1990 - 06/1999 Gemeinschaftsgrundschule Birk, Deutschland  
Gymnasium Lohmar, Deutschland  
Sportgrundschule Nr. 5 Wołomin, Polen

## FÄHIGKEITEN UND KENNTNISSE

Polnisch	Muttersprache
Deutsch	fließend in Wort und Schrift
Englisch	sehr gut in Wort und Schrift
Französisch	Grundkenntnisse
EDV Kenntnisse	Microsoft Office, SDL Trados, Across
Führerschein	seit 2003