

Intersemiotischer Charakter des Films „Er ist wieder da“ am Beispiel vielerlei Übersetzungsstrategien

Der Beitrag rückt die Film-Untertitelung und die daraus resultierenden Übersetzungsstrategien in den Vordergrund. Schwerpunkte des Artikels sind dabei zum einen die technischen Beschränkungen, die daraus entstehende Notwendigkeit der Textverkürzung, -verdichtung und -vereinfachung und dazu angewandte Übersetzungsstrategien nach Gottlieb, Chesterman, Tomaszkiwicz und Belczyk, bspw.: Deletion, Kondensation, Außerachtlassung, Zahlen, Dezimation, Paraphrasierung, Vereinfachungen auf der Syntaxebene etc. Zum anderen handelt es sich um die Übersetzung kulturbezogener Komponenten, aufgrund der folgenden Strategien: Auslassung, wörtliche Übersetzung, Entlehnung, Anpassungen, Ersatz von Kulturspezifika, Verallgemeinerung, Übersetzung des schwarzen Humors, Explikationen/Erklärungen. Als Fallstudie diente hierbei die deutsch-polnische Untertitelung des Films „Er ist wieder da“ (2015), aus dem vielerlei Beispiele die aufgegriffenen Erscheinungen veranschaulichen. Ziel dieses Beitrags ist die Auseinandersetzung mit der übersetzten sprachlich-kulturell-komischen Trias unter Berücksichtigung der bei der Übersetzung angewandten Strategien. Anhand der multidimensionalen (auf syntaktisch-semantisch-pragmatischer Ebene) Analyse des Originals und dessen Übersetzung wurde nachgewiesen, dass der Übersetzer vor scheinbar unüberwindbaren Hürden stand. Um äquivalent zu übersetzen, musste er vielerlei Wortkombinationen in Anspruch nehmen. Durch zahlreiche Beispiele der Textverdichtungsstrategien lässt sich feststellen, dass viele Filmszenen intersemiotisch übersetzbar werden. Viele Auslassungen, die durchgeführt wurden, konnten ohne Probleme mit Hilfe von Bild und/oder Ton kompensiert werden, so dass es für den Zuschauer auf semantisch-interkultureller Ebene unbemerkbar sein soll.

Schlüsselwörter: „Er ist wieder da“, audiovisuelle Übersetzung, intersemiotische Redundanz, Übersetzungsstrategien, deutsch-polnische interlinguistische Untertitelung

Intersemiotic Character of the Movie: “Er ist wieder da” Based on Various Translation Strategies

In this article subtitling and the resulting from it translation strategies are analysed. The article puts the main emphasis, on the one hand, on the technical restrictions, the resulting from it need to shorten, condense and simplify the text, and the translation strategies used for this purpose according to Gottlieb, Chesterman, Tomaszkiwicz and Belczyk, e.g.: deletion, condensation, omission, numbers, decimation, paraphrasing, simple syntaxis, etc. On the other hand, it deals with the translation of culture-related components, based on such strategies: omission, literal translation, borrowing, adaptations, substitution of Culture-Specifics, generalization, translation of black humour, explications/explanations. The German-Polish subtitling of the movie “Er ist wieder da” (2015) served as a case study, from which many examples illustrate the discussed phenomena. The aim of this paper is to examine the translated linguistic-cultural-comic triad, taking into account the strategies used in translation. Based on the multidimensional (at syntactic-semantic-pragmatic level) analysis of the original and its translation, these results point to possible that the translator faced seemingly insurmountable hurdles. In order to translate equivalently, he had to make use of many different word combinations. Thanks to numerous examples of text condensation strategies, it can be stated that many movie scenes can be translated intersemiotically. Many omissions that were made could be compensated without problems by means of image and/or sound, so that it is unnoticeable for the viewer at semantic-trans-cultural level.

Keywords: "Er ist wieder da", audiovisual translation, intersemiotic redundancy, translation strategies, German-Polish interlinguistic subtitling

Author: Mateusz Kminikowski, University of Silesia, Bankowa 14, 40-007 Katowice, Poland, e-mail: Mateusz.kminikowski@us.edu.pl

Received: 30.11.2021

Accepted: 8.1.2022

1. Einleitung

Das Komische, das Kulturelle, das Problematische, also das Metasprachliche und vor allem das Sprachliche zu übersetzen, heißt in erster Linie, es in einen neuen sprachlich-kulturellen Zusammenhang einzubetten. Was die spezifische Herausforderung solcher übersetzerischen Aufgabe ausmacht, ist die Notwendigkeit, dem Rezipienten des Zieltextes eine sprachlich-kulturell-komische Trias nicht nur vorstellbar, sondern auch erfassbar zu machen. Im Umkehrschluss kann man deswegen feststellen, dass eine Übersetzung, die keiner lustig findet, die niemandem (meta)sprachlich begreiflich ist, ihre pragmatische Funktion „werdender Sprache“ keineswegs widerspiegelt. Dann ist das Ziel nicht erreicht und damit kann das ganze Phänomen nur als fallacia, Fehlschluss, wahrgenommen werden, was eben nicht zu erzielen ist. Bedauerlicherweise stößt der Versuch, die sprachlich-kulturell-komische Trias treu wiederzugeben, in der Praxis ganz oft auf verschiedenste – auf den ersten Blick – unüberwindbare Hürden, die einen Übersetzer dazu bewegen können, die Übersetzungsschwierigkeiten anhand vielerlei Übersetzungsstrategien zu überwinden. Ferner kann das Problem der Unübersetzbarkeit multidimensionaler Filmübersetzungsvariablen mittels der Übersetzungsstrategien mindestens zum Teil gelöst werden. Daher ist der vorliegende Beitrag auch in der Semiotik eingebettet, wo das Bild eine Erleichterung beim Verstehen des Textes (Untertitel) ausmacht, aber wegen der unterschiedlichen semiotischen Systeme, in denen wir uns bei der Filmübersetzung bewegen, kann das Begreifen verschiedenartiger semiotischer Elemente erschwert sein, d. h. sowohl der Gestik, als auch der Mimik kann in unterschiedlichen Kulturen eine ganz andere Bedeutung zugewiesen werden. Wie Tomaszkiwicz (2007: 102) feststellt, sei der Film-Text ein Bestandteil einer semiotischen Ganzheit, was aus vielen Schichten besteht. Es wäre also von Vorteil, wenn der Übersetzer parallel in zwei Kulturen, zweisprachig aufwachsen würde. Beides macht für einen Sprachmittler beachtliche, sprachlich-kulturelle Hürden aus, die er bei der Filmtranslation in Einklang bringen muss. Um dies tunlichst korrekt zu tun, sind da methodische Grundlagen vonnöten, was wiederum zur Erleichterung und Qualitätssicherung des Arbeitsprozesses beiträgt. Verschiedenartige Bestandteile der Struktur des Films wie: das Komische, das Kulturelle und sprachlich-syntaktische Elemente, sowie subjektive Rezeption konkreter Filmszenen spielen hier eine bedeutsame Rolle. Die Vielzahl an Variablen und Parametern kann es also bewirken, dass bestimmte Ansätze in der modernen Translationswissenschaft

nur selten in der Praxis zum Tragen kommen. Der vorliegende Artikel hat es daher zum Ziel, einen kleinen Beitrag zur Synthese von Theorie und Praxis zu leisten. Angesichts dessen werden zum einen Gottliebs (1992: 166, 1998: 245), Belczyks (2007: 17) und Chestermans (2000: 94) Übersetzungsstrategien in der Praxis präsentiert, i. e., am Beispiel der Untertitelung des Films: „Er ist wieder da“. Zum anderen werden auch die Strategien des interkulturellen Transfers im Sinne von Tomaszewicz (1993: 76) besprochen. Die oben genannten Übersetzungsstrategien finden Anwendung bei der komparatistischen Analyse der audiovisuellen Übersetzung (deutsch-polnische Untertitelung), die von napisy.pl-Seite heruntergeladen wurde. Die deutschen Untertitel wurden von folgender Seite: <https://www.opensubtitles.org/pl/subtitles/6601250/er-ist-wieder-da-de> heruntergeladen und die polnischen von: <https://www.opensubtitles.org/pl/subtitles/6648859/er-ist-wieder-da-pl>. Der Nutzer, der auch der Verfasser der besagten Übersetzung ist, trägt einen Spitznamen bst2. Das Forschungsmaterial besteht aus 16 Beispielen von Übersetzungsstrategien, die am Beispiel der oben erwähnten Übersetzung zum Tragen kommen.

Die Zielsetzung dieses Beitrags ist – letzten Endes – die Auseinandersetzung mit den „übersetzten“ sprachlich-kulturell-komischen Komponenten des Films, unter Berücksichtigung der bei der Übersetzung angewandten Strategien; insbesondere aber die Analyse der intersemiotischen Redundanz, die mehrfach bei der untersuchten Filmübersetzung im Zusammenhang mit manchen Übersetzungsstrategien zum Tragen kommt. Dabei werden ebenfalls die Auffassungen von Roman Jakobson (1959: 2), Gérard Genette (1997: 6) oder Gabriele Knauer (1998: 106) dargestellt. Ebenfalls ist es darzustellen, auf welche Probleme der Übersetzer während der audiovisuellen Sprachübertragung stößt. Bevor die gegebenen Übersetzungen einer umfassenden Analyse unterzogen werden, wird die Aufmerksamkeit sowohl auf den Untertitelungsprozess, als auch die Übersetzungsstrategien gerichtet.

2. Untertitelungsprozess – verschiedenartige Ansätze

Bevor die im Titel des Beitrags erwähnten Übersetzungsstrategien thematisiert werden, muss man hierbei auf den Untertitelungsprozess selbst eingehen, um besser nachzuvollziehen, auf welcher Ebene und überdies in welchem Umfeld man sich dabei bewegt, wobei die besagten Textverdichtungsstrategien zum Tragen kommen. Knauer (1958: 106) schlägt folgende Definition der Untertitelung vor: „Untertitel [Hervorhebung durch den Verfasser] nennt man die, meist gekürzte, Übersetzung eines Filmdialoges bzw. -textes, die als schriftlicher Text synchron mit dem entsprechenden Teil des Originaldialoges bzw. -textes auf dem Bildschirm oder auf der Leinwand erscheint“. Das Typische dieser Definition ist deren technischer Charakter, was beim Untertiteln von großer Bedeutung ist. Dieselbe Autorin schlägt auch eine andere Interpretation der Untertitelung vor: „Die Untertitelung besteht in der möglichst originalgetreuen Übersetzung eines Filmdialogs oder -monologs aus einer dem Publikum mehr oder minder

unbekannten Sprache in die Zielsprache. Die zielsprachliche Übersetzung wird an der unteren Kante des Films für kurze Zeit eingeblendet“ (Knauer 1998: 106). Bei dieser Definition hebt die Autorin einen vielmehr linguistischen Aspekt hervor. Sie fokussiert sich dabei auf die interlinguale Translation, was nach Jakobson als Übersetzung von verbalen Zeichen innerhalb zweier Sprachen zu verstehen ist. Er schlägt hierbei auch einen anderen Terminus vor, der in der audiovisuellen Übersetzung und beim Untertiteln, nicht minder gravierend ist. Man spricht hier von der intersemiotischen Translation (eng. transmutation), was er als eine Art der Übersetzung von verbalen Zeichen (etwa das Gesprochene) mithilfe von anderen nonverbalen Zeichen in ein anderes Zeichensystem versteht Jakobson (1959: 2). Jakobsons Perspektive konnotiert gewissermaßen mit der von Jorge Diaz Cintas dargestellten Definition von Untertiteln, wo er das Wesen der Untertitelung wie folgt erläutert: „Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off)“. Dieser Kommentar legt nahe, dass sowohl Jakobson als auch Jorge Diaz Cintas den Aspekt der audiovisuellen Multidimensionalität des Untertitelungsprozesses hervorheben wollten, was an sich nicht nur aus der sprachlichen Schicht besteht, sondern auch aus anderen Begleitfaktoren/Kanälen wie etwa: aus dem auditiv-verbalen, auditiv-nichtverbalen, visuell-verbalen, visuell-nichtverbalen Kanal (vgl. Gottlieb 1998: 245).

3. Theoretische Annäherung an die Übersetzungsstrategien

Der Kern der Untertitelung beruht auf ständigem Entscheidungstreffen des Übersetzers, was strikte auf seine Denkprozesse und schnelles Sprachtempo der Schauspieler zurückzuführen ist. All dies ist eine ständige Rekonzeptualisierung, was die Ausgangskultur am besten wiedergibt. Darüber hinaus darf der Übersetzer nicht das Problem der Redundanz (intersemiotische Redundanz¹) außer Acht lassen, wenn sich bestimmte Textpassagen intersemiotisch übersetzen lassen, ist es dann für den Übersetzer von Vorteil, die intersemiotische Übersetzung umzusetzen, um den Platz- und Zeitmangel zu vermeiden, was bei der audiovisuellen Übersetzung unabdingbar ist (vgl. Gottlieb 1998: 245). All dies übt auf den Übersetzer Druck aus, er muss nicht nur „übersetzen“, sondern auch so übersetzen, damit der Ausgangstext keinen semantischen Mangel aufweist, was sich wiederum negativ auf den Zuschauer auswirken würde (vgl. Tomaszkievicz 2007: 126). Der Übersetzungsprozess obliegt gewissermaßen dem Übersetzer, einem Muster zu folgen, seien das entweder die von ihm konzipierten Methoden und Strategien oder die bereits existierenden Übersetzungsstrategien, auf die er etwa in der Translationswissenschaft stößt. Hier prüfen wir, ob er intuitiv und/

¹ Intersemiotische Redundanz liegt dann vor, wenn dem Zuschauer sowohl über den akustischen als auch den visuellen Kanal gleichzeitig dieselbe Information übermittelt wird.

oder (un)bewusst bestimmte Übersetzungsstrategien in Anspruch nimmt. Darüber hinaus zeigen uns die vom Übersetzer angewandten Strategien, ob sie die Übersetzung für den Zuschauer nachvollziehbarer machen.

Nach Gottlieb (1992: 166) sind folgende Textverkürzungsstrategien, i. e. Textverdichtungsstrategien zu beachten: Deletion, was mit der intrasemiotischen Redundanz² zu konnotieren ist. Sehr hohe Schnelligkeit des Sprechens ist die Stelle, an der man mit jener Strategie in Kontakt treten kann. Die Strategie ist eng verbunden mit Partikeln, Füllwörtern und Wiederholungen verschiedenster Art, die sich problemlos auslassen lassen. Letzteres wird durch den Zuschauer also nicht bemerkt; Kondensation, wo der Ausgangstext erheblich verkürzt und resümiert wird. Es mag sein, dass der Wortschatz bei dem Untertitelungsprozess gleichsam verarmt wird, semantisch-stilistisch gesehen soll der Zieltext aber äquivalent bleiben. Die Bestandteile der intersemiotischen Redundanz werden hierbei ausgelassen, denn aufgrund der Synthese von zwei Kommunikationskanälen, d. h. von dem Verbalen und dem Visuellen wird der Zuschauer keinen Mangel am Wortschatz empfinden. Es darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass die Zieltextwörter bei der Kondensation quantitativ nicht allzu „verarmt“ werden sollen, somit für den Zuschauer nicht mehr nachvollziehbar werdend. Es muss mithin semantisch auf dem gleichen Niveau wie das Original sein (vgl. Gottlieb 1992: 166).

Nach Belczyk (2007: 17) lassen sich die oben genannten Strategien miteinander verbinden, er nenne sie schlichtweg Nichtbeachtung/Außerachtlassung³. Die weiteren von Gottlieb genannten Übersetzungsstrategien sind: Übersetzung von Zahlen, wo der Übersetzer viel Platz und Zeit ersparen kann; Dezimation – diese Strategie kommt zum Einsatz bei sehr umfangreichen Textpassagen, wo die Wortanzahl des Ausgangstextes bei der Übersetzung erheblich reduziert wird. Hierbei hat man mit einem sehr schnellen Sprachtempo zu tun, wobei der Zieltext extrem kondensiert werden muss; damit der Zuschauer damit mitkommen kann, muss der Übersetzer diese Strategie anwenden, um die Übersetzung im Zielfeld in eine Ordnung zu bringen. Dabei werden bestimmte Textpassagen und Sequenzen verkürzt und/oder ausgelassen. Der Text in der Zielsprachenkultur kann hierbei stilistisch-semantisch verarmt werden, was man wiederum der Kondensation gegenüberstellen kann (vgl. Gottlieb 1992: 166). Das Weglassen von redundanten Satzteilen, Satzelementen ist eng mit der nächsten Strategie verbunden, nämlich der Paraphrasierung, was auch syntaktische Transformation zur Folge hat. Es wird hierbei vieles am Text, d. h. an der

² Intrasemiotische Redundanz ist das Weglassen von redundanten Elementen wie Interjektionen, Wiederholungen.

³ Belczyk (2007: 17) betont: „Jener Vorgang beruht auf der Entfernung bestimmter Elemente des Ausgangstextes, die als überflüssig und irrelevant angesehen werden. Dies gilt insbesondere für phatische Ausdrücke und ‚sprachliche Prothesen‘, die in der gesprochenen Sprache reichlich vorhanden sind. Wichtig ist, dass dadurch der Sinn der Äußerung nicht verarmt oder verändert wird; stattdessen wird er nur zu dessen subtilerer Form“ (Übersetzung – M. K.).

Textkonstruktion des Originals verändert (vgl. Ivarsson 1998: 87). Diese syntaktischen und morphologischen (lexikalischen) Modifikationen wurden von Genette (1997: 6) behandelt.⁴ Dieselbe Zielsetzung hat die nächste Strategie, die von Belczyk (2007: 23–25) vereinfachte Syntax genannt wird, wo es auf syntaktischer Ebene zu verschiedenen Umwandlungen kommt, damit der Zieltext am Ausgangstext möglichst nah bleibt. Die Syntax, also Form wird hierbei umstrukturiert, bei der die Untertitelung an sich – im neutralen Sinne des Wortes – mehr oder minder „manipuliert“ wird. Chesterman (2000: 94) hingegen schlägt hier vor, diese Strategie als gewisse Dyade zu verstehen, er unterscheidet dabei zwischen solchen Begriffen wie: Literal translation und loan/calque. Er versteht diese Termini als einzelne Elemente, Komponenten und Syntagma, die aus der Ausgangssprache in die Zielsprache übernommen werden, wie beispielsweise die Übersetzung der deutschen Lexeme (Anthroponyme): *Hitler, Adolf* ins polnische *Hitler, Adolf*. Letzteres macht mithin die Übersetzung in der unveränderten Form aus (vgl. Chesterman 2000: 94).

4. Übersetzungsstrategien versus interkultureller Transfer

Sowohl die Übersetzungsstrategien nach Gottlieb (1992: 166), als auch diejenigen, die von Belczyk (2007: 23–25) und Chesterman (2000: 94) vorgeschlagen wurden, erschaffen und realisieren etwas gemeinsam – sie versuchen nämlich den Sinn des Ausgangstextes bei der Übersetzung tunlichst äquivalent wiederzugeben. Tomaszkiwicz (1993: 76) legt aber nahe, jene Erscheinung aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Sie rückt nämlich den interkulturellen Charakter jeglicher Übersetzung in den Vordergrund, die sie nota bene als eine Art des interkulturellen Transfers versteht. Dabei nennt sie folgende Termini wie: Auslassungen, die Kulturspezifika nur selten tangieren; die schon erwähnten wörtlichen Übersetzungen, wohingegen die Untertitel der Zielsprachenkultur am Ausgangstext sehr nah sind; Entlehnungen – bestimmte Phrasen, Syntagma oder Eigennamen (etwa Anthroponyme wie Hitler, Göbbels etc.) werden aus dem Hypotext übernommen und in die Sprache des Zieltextes in der unveränderten Form transferiert (vgl. Tomaszkiwicz 1993: 76, Cintaz 2009: 45); Äquivalenz, wo die Bedeutung an sich oder Bedeutungsnuancen des Zieltextes bei der Bedeutung des Ausgangstextes sehr nah sind, nicht minder gravierend ist da auch, dass bei dem Zieltext in der Zielsprachenkultur der übersetzte Hypotext die gleiche oder fast identische kommunikative Äquivalenz⁵ aufweisen soll, d. h., dass

⁴ Gemeint sind jegliche Umwandlungen des Hypotextes (Ausgangstextes, Textes A) in den Hypertext (Zieltext, Text B), die es zum Ziel haben, den Original-Text auf bestimmte Art und Weise so zu „manipulieren“, dass er für den Zuschauer erfassbar ist (vgl. Genette 1997: 6).

⁵ Jeglicher Text (auch Film, was als Text verstanden wird) unterscheidet sich von anderen Texten durch seinen kommunikativen Wert, d. h. durch verschiedene Eindrücke, die der Text (Film) bei dem Zuschauer hinterlässt. Kommunikative Äquivalenz ist dann vorhanden, wenn in einem bestimmten Kommunikationsprozess (Übersetzung) der gleiche kommunikative Wert erhalten bleibt.

sie im Zieltext rekonstruiert werden muss (vgl. Wills 1972: 72); Anpassungen, wo die produzierte Übersetzung an das Original angepasst wird, zwecks „Programmierung ähnlicher Assoziationen und Konnotationen“ im Gehirn des Zuschauers. Die Anpassungen an sich sind zudem sehr eng mit dem Begriff Äquivalenz verbunden; Ersatz von Kulturspezifika, in dem Sinne, dass sie aus dem Bereich des Ausgangstextes übernommen werden und auf der Suche nach deren linguistischen Pendanten durch sie ersetzt werden und folglich in den Zieltext „reingetan“ werden, der Prozess nennt sich auch Neutralisation der kulturbezogenen Elemente beim Übergang vom Ausgangstext zum Zieltext; Verallgemeinerungen, die mit der soeben erwähnten Neutralisation zu konnotieren sind, denn sie simplifizieren die Bedeutung des Ausgangstextes (bei dem Untertitelungsprozess); Erörterungen, Explikationen, wo besprochene Kulturspezifika durch strukturelle Veränderungen am Ausgangstext erläutert werden (vgl. Tomaszewicz 1993: 76, Cintaz 2009: 45).

Dank der obigen Charakterisierung des Themas, d. h. sowohl des Untertitelungsprozesses, als auch dessen Übersetzungsstrategien, die größtenteils zur Textverkürzung, Textverdichtung, aber auch als Hilfsmittel zur Übersetzung der kulturorientierten Komponenten dienen, kann man sich einen besseren Überblick über die Herausforderungen verschaffen, vor denen der Übersetzer steht.

5. Inhalt des Films „Er ist wieder da“ von David Wnendt

Die Handlung der im Jahre 2015 gedrehten Komödie spielt in Berlin. Der Führer ist wieder da, er erwacht auf einem Platz Berlins, er ist verwirrt, weiß gar nicht wo er ist, und vor allem in welchem Jahr. Er ist wieder in unseren Zeiten, im Jahr 2014. Vom ersten Tag an versucht er mit der neuen Situation zurecht zu kommen, aber er hat kein Geld, nur seine Uniform, einfach nichts dabei. Er begegnet einem fremden Mann, der einen Kiosk führt. Bei ihm fragt er nach dem Jahr, in dem sie sich befinden, der fremde Mann denkt, er sei einem verrückten Mann begegnet, der ihm nur einfach einen Streich machen wolle. Im Kiosk liest der Führer eine Zeitung, wodurch er fast ohnmächtig wird. Sobald er sich dessen bewusst ist, in welchem Jahr er ist, hat er nach neuen Leuten gesucht, mit denen er eine Partei gründet. Er ist immer noch stolz darauf, dass er zum Politiker geworden sei. Unterwegs trifft er sonst einen jungen Mann, der ihn durch den ganzen Film begleitet, der heißt: Fabian Sawatzki. Hitler fährt mit ihm deutschlandweit um „neues Deutschland“ kennen zu lernen. Herr Sawatzki unterstützt ihn dabei, die neue Welt zu erfahren. Sie fahren zusammen in Richtung Dresden. Dabei machen Sie inzwischen mehrfach Stopps, und an all diesen neuen Orten erklärt der Führer allen neu bekannten Leuten seine Weltanschauungen. Die Leute hingegen berichten ihm über die jetzige Lage in Deutschland; sie erzählen ihm auch über die Flüchtlingskrise. Hitler hingegen sammelt all diese Meinungen, um zu erfahren, was seine neuen potenziellen (Wechsel)Wähler über das jetzige Geschehen denken. Auf die Art und Weise hat er vor, zum erneuten Mal seine Wählerschaft zu

gestalten. Denn eins ist sicher, er will seinen Fehler zum zweiten Mal begehen. Er kritisiert die derzeitige Situation Deutschlands in jeder Hinsicht und schlägt schon wieder seine – seiner Ansicht nach – „besten“ Ideen vor, die erstaunlicherweise bei vielen, sagen wir mal, neuen potenziellen Wählern nicht nur mit Freude, sondern auch mit Enthusiasmus angenommen werden. Das nennt man ein soziales Experiment, in dem es sich darum handelt, die jetzige deutsche Gesellschaft mit deren schmachvollen Geschichte zu konfrontieren. Der erwähnte Enthusiasmus wird in dem Film nicht gebremst, stattdessen wird er stets erregt, deshalb ist der Film so kontrovers.

6. Analyse des Untertitelungsprozesses

6.1 Strategien zur Textverkürzung, -verdichtung und -vereinfachung

Im weiteren Teil dieses Beitrags wird auf die praxisbezogene Schicht der Funktionsweise der zuvor dargestellten Übersetzungsstrategien eingegangen. Es werden von uns die bei der Untertitelung des Films „Er ist wieder da“ angewandten Strategien analysiert. Da werden diejenigen Strategien dargestellt, die zur Textverkürzung, -verdichtung und -vereinfachung dienen, wie etwa (Deletion, Kondensation, Nichtbeachtung/Außerachtlassung, Zahlen, Dezimation, Paraphrasierung, Vereinfachte Syntax).

a) **Deletion** (Zeit: ca. 00:08:04,450 → 00:08:06,610)

Ausgangstext: *Frau... Welches Datum haben wir?*

Übersetzung: *Jaką mamy datę?*

Kommentar: Das Subjekt *Frau* wird vom Übersetzer bei der Übersetzung weggelassen, da der Zuschauer jene Frau, die sich im Augenblick mit Hitler unterhält, auf dem Bildschirm sieht. Wir haben also mit intersemiotischer Übersetzung zu tun. Dies macht ein gutes Beispiel für intersemiotische Redundanz aus, bei der das Bild auch „übersetzt“, und man muss dann einige Satzteile nicht übersetzen. Zudem wird der Ausgangstext auf diese Art und Weise kondensiert, was der Kern bei dem Untertitelungsprozess ist.

b) **Kondensation** (Zeit: ca. 00:00:55,740 → 00:01:00,490)

Ausgangstext: *Sie sind nicht der Einzige, der nicht mehr anständig begrüßt wird.*

Übersetzung: *Smutne, ale nie jesteś jedyny.*

Kommentar: Der Übersetzer verzichtet hierbei auf die Übersetzung des zweiten Satzteil, da der Sinn ohnehin wiedergegeben wird (intersemiotisch – anhand des Bildes, dank der Mimik und Gestik, nonverbal; die intersemiotisch redundante Aussage wird also weggelassen). Die angewandte Übersetzungstechnik verhilft dem Übersetzer dazu, die Eigenschaften des Originals beizubehalten. Es wird bei dem Zuschauer derselbe Effekt erreicht, der das Original auslöst. Zudem wird der Original-Text kondensiert, d. h. ohne explizite semantische Beeinträchtigungen übersetzt, die semantische Lücke ist also intersemiotisch geschlossen.

c) **Nichtbeachtung/Außerachtlassung** (Zeit: ca. 00:09:47,030 → 00:09:48,900)

Ausgangstext: *Die ist krank? (die Ratte)*

Übersetzung: *Jest chory?*

Kommentar: Hier wird der Artikel *die* ausgelassen, da im Polnischen alle Artikel anhand der Pronomen zum Ausdruck gebracht werden. Sollte man aber in dem dargestellten Fall in der polnischen Übersetzung das Pronomen *on* einsetzen, würde es sich komisch anhören. Wenn man im Deutschen von einer Ratte spricht, weiß man ja, dass das Nomen feminin ist. Im Polnischen hingegen ist das Nomen *Ratte* maskulin; dass man von einer Ratte spricht, erkennt man auch an dem Bild. Das Beispiel ist also auch intersemiotisch redundant, da dieses mit Hilfe des Bildes übersetzt werden kann (in dieser Szene zeigt der Schauspieler mit dem Finger auf die Ratte). Die Übersetzung wurde hiermit daran angepasst, auf welche Art und Weise der Zuschauer in seiner Muttersprache die Welt versteht, sprich konzeptualisiert. Hier lässt sich ebenfalls die phatische Funktion der Sprache beobachten, wo die Einstellung auf den Kontakt hervorgehoben ist, aber nicht auf den Informationsaustausch (vgl. Belczyk 2007: 17).

d) **Zahlen** (Zeit: ca. 00:13:06,740 → 00:13:10,280)

Ausgangstext: *Was dachten Sie denn? eintausendneunhundertfünfundvierzig?*

Übersetzung: *A jak pan myślał? Że 1945?*

Kommentar: Die Zahl *eintausendneunhundertfünfundvierzig* wird hier in der Zifferform zum Ausdruck gebracht. Das erspart viel Zeit und Platz, was bei dem Untertiteln von großer Bedeutung ist, wobei der Text um 30 % reduziert werden muss.

e) **Dezimation** (Zeit: ca. 00:12:50,400 → 00:13:13,820)

Ausgangstext:

– *Ah! Geht's wieder?*

– *Welch... Welches Jahr haben wir?*

– *Zweitausendvierzehn. Was dachten Sie denn? Eintausendneunhundertfünfundvierzig?*

– *Ich muss...*

– *Nee, nee, nee, nee, nee. Bleiben Sie sitzen.*

Übersetzung:

– *Lepiej?*

– *Który mamy rok?*

– *2014. A jak pan myślał? Że 1945?*

– *Muszę...*

– *Nie, nie! Proszę siedzieć.*

Kommentar: Das völlige Auslassen von Füllwörtern und Partikeln wie *denn*. Die Übersetzung ist hier erheblich kürzer als das Original. Alle Wiederholungen werden dabei geradezu ausgelassen; damit erspart der Übersetzer mehr Platz und Zeit.

f) **Anpassung durch Paraphrasierung** (Zeit: ca. 01:35:38,400 → 01:35:42,360)

Ausgangstext: *In mir steigt auch wieder der Zorn auf.*

Übersetzung: *Ja też czuję złość.*

Kommentar: Das Verb *steigen* wird bei der Übersetzung durch das polnische Verb *czuć* ersetzt. Darüber hinaus wird der Ausgangstext paraphrasiert und somit an die

Zielkultur angepasst. Hierbei lässt sich nur eine partielle Äquivalenz bemerken, da es im Polnischen auch das Verb *narastać* – *narasta we mnie złość/wściekłość* gibt. Die Konvergenz besteht zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext, aber die beiden Sätze können noch äquivalenter übersetzt werden.

g) Vereinfachte Syntax nach Belczyk (Zeit: ca. 00:14:46,240 → 00:14:48,490)

Ausgangstext: *Das ist erstaunlich süß.*

Übersetzung: *Zaskakująco słodkie.*

Kommentar: Der erste Satzteil *das ist* wird hier ausgelassen, da jedermann es weiß – allerdings anhand des Bildes und vom Kontext her – worum es sich hier handelt. Die Syntax wird also vereinfacht. Der Sinn wird beibehalten.

6.2 Übersetzungsstrategien bei dem interkulturellen Transfer

In diesem Teil des Beitrags wird die Essenz der audiovisuellen Translation (des Untertitelungsprozesses) thematisiert, nämlich der interkulturelle Transfer und die damit korrelierenden Strategien (Auslassungen, wörtliche Übersetzung, Entlehnungen, Äquivalenz, Anpassungen, Ersatz von Kulturspezifika, Verallgemeinerungen, Explikationen/Erläuterungen) kulturbezogener Elemente. Die obigen Strategien, die bei der Untertitelung des Films „Er ist wieder da“ zum Tragen kommen, werden hier analysiert, um zu überprüfen, ob sie ihre kulturell bedingte Funktion richtig erfüllt haben. Dies wird an verschiedenartigen Beispielen erörtert. Abschließend soll damit die Frage beantwortet werden, ob die „übersetzten Kulturspezifika“ dank der unten genannten Strategien auf interkultureller Ebene originalgetreu werden.

a) **Auslassung** (Zeit der Filmszene: ca. 00:07:02,610 → 00:07:06,400)

Ausgangstext: *Ich muss auf dem schnellsten Weg zur Reichskanzlei.*

Übersetzung: *Jak się dostać do Kancelarii Rzeszy?*

Kommentar: Hier nähert sich die Übersetzung einem 1:1-Verhältnis an (vgl. Koller 1992: 217). Die Phrase mit der dahinter verborgenen Frage nach dem Eiltempo wird vom Übersetzer gänzlich ausgelassen. Der Hauptsinn der Aussage vom Original wird aber im Translat beibehalten.

b) **Literal translation** nach Chesterman und **wörtliche Übersetzung** nach Tomaszewicz (Zeit der Filmszene: ca. 01:19:14,740 → 01:19:19,610)

Ausgangstext: *Ulf Birne. Bundesvorsitzender der Nationaldemokratischen Partei.*

Übersetzung: *Ulf Birne. Przewodniczący NDP.*

Kommentar: Bei dem Übersetzungsprozess wird hier die polnische wortwörtliche Abkürzung des langen Partei-Namens verwendet. Damit wird dies korrekt in die Zielsprache übertragen. Statt der Phrase *Nationaldemokratische Partei* wird die Abkürzung *NDP* eingestellt. Auf diese Art und Weise wird der ursprüngliche Satz sichtbar verkürzt und vereinfacht. Die Abkürzung *NPD* steht im Polnischen für *Narodowodemokratyczna Partia Niemiec*. Zudem wird das Anthroponym *Ulf Birne* auch wortwörtlich mit *Ulf Birne* übersetzt.

- c) **Entlehnung** nach Tomaszkiwicz und **loan/calque** nach Chesterman (Zeit der Filmszene: ca. 00:05:39,070 → 00:05:41,360)

Ausgangstext: *Hitlerjunge Ronaldo...*

Übersetzung: *Hej, Ronaldo!*

Kommentar: Das gilt als Paradebeispiel für die „Übersetzung der Kulturspezifika“. Ronaldo ist ein weltberühmter Fußballspieler, d. h. er ist in beiden Kulturen bekannt. Deshalb entlehnt der Übersetzer diesen Eigennamen aus der Ausgangssprache.

- d) **Anpassung durch Äquivalenz** (Zeit der Filmszene: ca. 01:38:45,780 → 01:38:48,150)

Ausgangstext: *Du fällst Deutschland in den Rücken.*

Übersetzung: *Wbijasz Niemcom nóż w plecy.*

Kommentar: Die Redewendung *jdm. in den Rücken fallen* wird äquivalent ins Polnische übersetzt, indem das polnische Pendant dazu gefunden wird. Allerdings ist die damit einhergehende Assoziation anders als diese, die die deutsche Version der erwähnten Redewendung herstellt.

- e) **Anpassung durch Paraphrasierung – partielle Äquivalenz** (Zeit der Filmszene: ca. 00:30:18,200 → 00:30:21,400)

Ausgangstext: *Da wird himmelschreiender Blödsinn geredet.*

Übersetzung: *Co to za nonsens!*

Kommentar: Die ganze blumige Phrase *himmelschreiender Blödsinn* wird hierbei weggelassen und mit *nonsens* übersetzt, solche Anpassung hat den Sinn beibehalten und an die Zielkultur angepasst, damit wird der Ausgangstext zudem verkürzt. Die Interjektion *Co to za nonsens!* macht das polnische semantische Pendant dazu aus. Die polnische Redewendung *wołający o pomstę do nieba* wäre hierbei die zutreffendste Übersetzung. Der Übersetzer muss aber den Ausgangssatz verkürzen, wegen der Zeit- und Platzbeschränkung. Die Zeichenanzahl ist also ganz oft von den Zeitbeschränkungen abhängig oder von dem Zeitpunkt, zu dem der Untertitel auftaucht. Ein durchschnittlicher Mensch kann etwa 150 bis 180 Zeichen pro Minute lesen, was der Übersetzer auch in Betracht ziehen muss.

- f) **Ersatz von Kulturspezifika** (Zeit der Filmszene: ca. 00:07:02,610 → 00:07:06,400)

Ausgangstext: *Ich muss auf dem schnellsten Weg zur Reichskanzlei.*

Übersetzung: *Jak dojść do kancelarii Rzeszy?*

Kommentar: Sowohl das Wort *Kanzlei* als auch das Wort *Reich* haben ihre Entsprechungen im Polnischen, wodurch die Kulturspezifika adäquat übersetzt werden konnten.

- g) **Verallgemeinerung und Transmutation** (Zeit der Filmszene: ca. 01:08:14,240 → 01:08:16,400)

Ausgangstext: *Hör mit der Scheiße hier auf!*

Übersetzung: *Zostaw Hitlera w spokoju!*

Kommentar: Hier hat man mit einer Verallgemeinerung zu tun, und zugleich der vereinfachten polnischen Version, wobei die Phrase *mit der Scheiße aufhören* Bezug

auf Hitler selbst nimmt, bzw. auf das Autogramm-Schreiben seitens Hitlers, womit er sich während der Filmszene beschäftigt. Diese Aktivität gefällt dem ehemaligen Moderator der TV-Show nicht ganz, daher kommt er schreiend auf Hitler zu und brüllt ihn an, damit Hitler sofort mit seiner Aktivität auf der Bühne der Show aufhört. Die Szene wurde auch teilweise intersemiotisch übersetzt. Der Zuschauer weiß genau, was das vom Moderator benutzte Wort *Scheiße* angeht; denn der Rezipient des Films folgt den Ereignissen.

- h) **Übersetzung des schwarzen Humors** (Zeit der Filmszene: ca. 00:29:08,900 → 00:29:12,030)

Ausgangstext: *Goebbels hätte sich im Grabe umgedreht.*

Übersetzung: *Goebbels przewróciłby się w grobie.*

Kommentar: Die Redewendung *sich im Grabe umdrehen* gibt den Sinn mit einer polnischen Entsprechung dieser Redewendung wieder. Die beiden Sätze sind somit äquivalent, und damit auch konvergent. Der Übersetzer versucht hier auch humoristische Elemente zu übersetzen, was für manche Wissenschaftler als unübersetzbares Element in der Übersetzungswissenschaft gilt (vgl. Buttler 2001: 66). Solcher Witz zählt allerdings zu der Kategorie des schwarzen Humors. Das Komische, was als Kulturspezifikum zu verstehen ist, lässt sich nicht immer interkulturell übersetzen, wenn einem im gegebenen Augenblick keine mentalen Anknüpfungspunkte zur Verfügung stehen. Die Witzstruktur basiert allerdings auf dem Eigennamen, bzw. auf dem Anthroponym *Göbbels*, der weltbekannt ist, was den interkulturellen Transfer ermöglicht. Aus interkultureller Perspektive lässt sich also der Witz übersetzen, ohne diesen an die Zielsprachenkultur anpassen zu müssen. Die humoristische Äquivalenz wird hiermit erreicht, auch dank der Phrase *sich im Grabe umdrehen*, was zusammen mit dem Onym *Göbbels* ein komisches Gefühl auslösen kann. Auch hier beruht das Komische auf einem Spiel, sei es mit sprachspezifischen frames und/oder mit kulturspezifischen scenes. „Der komische Effekt von schwarzem Humor entsteht auch dadurch, dass der Rezipient, aufgrund dieser Einstellung, sich daran erfreuen kann, über all das befreit lachen und nachdenken zu können bzw. zu dürfen, was zu hinterfragen üblicherweise verboten wäre“ (Hellenthal 1989: 50).

- i) **Explikationen/Erläuterungen** (Zeit der Filmszene: ca. 01:09:06,150 → 01:09:10,820)

Ausgangstext: *Es geht ja nicht um Provokation, sondern ums Wohl des Volkes.*

Übersetzung: *Chodzi o lud niemiecki.*

Kommentar: Der Ausgangssatz wird einer Paraphrase unterzogen. Dabei wird durch den Übersetzer nur der Populismus als Hauptsinn des Originals hervorgehoben. Der Hauptsatz wird hier nicht übersetzt, nur der zweite Satzteil wird übersetzt. Der Übersetzer addiert zudem das Adjektiv *niemiecki*, damit der übersetzte Satz lexikalisch nicht zu arm ist, damit können semantische Lücken kompensiert werden. Das Wort *lud* ist ein Begriff, der viele Bedeutungen innehat, der Übersetzer weiß es, dass

das Wort in dem Satz die wichtigste Rolle spielt, um den Sinn des Ausgangstextes zutreffend wiederzugeben.

7. Schlussbemerkungen

Das Untersuchungsmaterial macht einen kleinen Beitrag zu weiteren Studien zum analysierten Problembereich aus. Die Korpusanalyse wurde aufgrund der 16 Beispiele der Übersetzungsstrategien durchgeführt. Jegliches Beispiel stammt aus verschiedenen Fragmenten des Films (die adäquate Zeit der betroffenen Filmszenen ist bei der jeweiligen Strategie angegeben). Es wurden diejenigen Beispiele ausgewählt, in denen sowohl sprachlich orientierte Verständlichkeitsprobleme, als auch vielerlei Kulturspezifika, die nicht selten intersemiotisch übersetzt werden können, vorhanden sind. Während der Analyse richtete sich das Augenmerk auf die sprachlichen und metasprachlichen Aspekte der Untertitelung, indem deren technische Faktoren bei manchen Beispielen auch thematisiert wurden. Der Film-Übersetzer stand vor einer schwierigen Aufgabe, als er den Film übersetzte. Er musste sich mit dem Film auf drei Ebenen auseinandersetzen, d. h., auf der sprachlichen, kulturellen und historischen. Handelt es sich um die im Film eingesetzten Strategien, hatten wir sehr oft mit den Fällen zu tun, wo für eine Phrase/Sequenz mehr als eine Strategie verwendet wurde (dieses Problem wird bspw. im vierten Unterpunkt „Anpassung durch Äquivalenz“ angesprochen – Zeit der Filmszene: ca. 01:38:45,780 → 01:38:48,150). Die Frage ist jetzt, ob die beiden Strategien durch den Übersetzer bewusst oder unbewusst eingesetzt wurden. Nicht minder gravierend ist auch eine andere Fragestellung, ob die eine Strategie aus der anderen resultierte. Diese Erscheinung ließ sich am Beispiel „Anpassung durch Paraphrasierung“ (partielle Äquivalenz – Zeit der Filmszene: ca. 00:30:18,200 → 00:30:21,400) erkennen. Um schnelles Sprechtempo zu kompensieren, verwendete der Übersetzer vielerlei Auslassungsstrategien. Durch zahlreiche Beispiele der Kondensation lässt sich feststellen, dass der Film, der „von dessen Natur aus“ eine intersemiotische Dimension innehat; ganz oft intersemiotisch übersetzbar wird, wobei all die intersemiotisch redundanten Bestandteile bei der Übersetzung ausgelassen werden können (was aus den Beispielen hervorgeht: g) „Verallgemeinerung und Transmutation“ – Zeit der Filmszene: ca. 01:08:14,240 → 01:08:16,400; h) „Übersetzung des schwarzen Humors“ – Zeit der Filmszene: ca. 00:29:08,900 → 00:29:12,030). Viele Auslassungen, die durchgeführt wurden, konnten ohne Probleme mit Hilfe von Bild und/oder Ton übersetzt werden, so dass die in der Übersetzung auf diese Weise verarmte Textpassage für den Zuschauer auf semantisch-interkultureller Ebene verständlich bleibt. Sehr oft verwendete der Übersetzer die Methode des Paraphrasierens, was man anhand der analysierten Beispiele beobachten konnte; dies erhärtete auch die von Tomaszkiwicz aufgestellte These, dass die Paraphrase eine notwendige Konsequenz beim Weglassen sei. Die grundlegende Struktur des Originaltextes und dessen Sinn sind im Translat reproduziert worden, was die Hauptbedingung einer gelungenen Übersetzung ausmacht.

Literaturverzeichnis

- BELCZYK, Arkadiusz. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo Dla Szkoły, 2007. Print.
- BUTTLER, Danuta. *Polski dowcip językowy*. Warszawa: Wydanie III z uzupełnieniami, 2001. Print.
- CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins Translation Library, 2000. Print.
- CINTAS, Jorge-Diaz. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009. Print.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky*. London: University of Nebraska Press, 1997. Print.
- GOTTLIEB, Henrik. *Subtitling – a new university discipline*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992. Print.
- GOTTLIEB, Henrik. *Subtitling*. London: Routledge, 1998. Print.
- HELLENTHAL, Michael. *Schwarzer Humor*. Essen: Die blaue Eule, 1989. Print.
- IVARSSON, Jan und Mary CARROLL. *Subtitling*. Simrishamn: Transedit, 1998. Print.
- JAKOBSON, Roman. *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. Print.
- KNAUER, Gabriele. *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart: Klett-Verlag, 1998. Print.
- KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer, 1992. Print.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa. *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Poznań: Wydaw. Naukowe UAM, 1993. Print.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. Print.
- WOLFRAM, Wills. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972. Print.

ZITIERNACHWEIS:

- KMINIKOWSKI, Mateusz. „Intersemiotischer Charakter des Films *Er ist wieder da* am Beispiel vielerlei Übersetzungsstrategien“, *Linguistische Treffen in Wrocław* 21, 2022 (I): 347–360. DOI: <https://doi.org/10.23817/lingtreff.21-19>.