



# ÜBER DIE SPRACHE HINAUS

Translatorisches Handeln  
in semiotischen Grenzräumen

Marco Agnetta (Hrsg.)

# Crossing Semiotic Borders

herausgegeben von

Marco Agnetta, Nathalie Mälzer und Maria Wünsche

Band 1

## Über die Sprache hinaus

Translatorisches Handeln in semiotischen Grensräumen

herausgegeben von

Marco Agnetta



Universitätsverlag Hildesheim  
Hildesheim

Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York

2018

# Über die Sprache hinaus

Translatorisches Handeln in semiotischen Grensräumen

herausgegeben von  
Marco Agnetta



Universitätsverlag Hildesheim  
Hildesheim

Georg Olms Verlag  
Hildesheim . Zürich . New York

2018

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag  
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen  
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Mit freundlicher Unterstützung durch  
den Frankoromanistenverband  
(*Association des francoromanistes allemands*)

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz: Marco Agnetta

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Docupoint GmbH, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2018

[www.olms.de](http://www.olms.de)

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2018

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-487-15766-5

ISSN (Print) 2628-0663

# Inhaltsverzeichnis

MARCO AGNETTA (Saarbrücken)  
Zum Potenzial semiotischer Grenzen oder  
Der Übersetzer als Grenzgänger und Brückenbauer ..... 11

## Die Übersetzung zwischen Verbalität und Piktorialität

GISELA THOME (Saarbrücken)  
Zum translatorischen Umgang mit multimodalen Texten ..... 41

KATHARINA LEONHARDT (Erfurt)  
,Internationale Metaphern‘ – Zur Übersetzbarkeit von Sprachbildern .... 83

ANTONIO BUENO GARCÍA (Valladolid)  
La rhétorique et la communication non verbale dans la publicité..... 109

SYLVIA REINART (Mainz/Germersheim)  
Untertitelung – über die etablierten Normen hinaus ..... 131

## Die Übersetzung zwischen Verbalität und Musikalität

SILVIA BIER (Thurnau)  
Die *Tragédie en musique* als Synthese der Künste.  
Überlegungen zu einem analytischen Ansatz  
zwischen Semiotik und Performativität ..... 159

HERBERT SCHNEIDER (Saarbrücken/Mainz)  
Hans Reinhart, traducteur d’œuvres d’Arthur Honegger  
et de Paul Claudel : *Jeanne au bûcher* et *La Danse des morts* ..... 177

MARCO AGNETTA (Saarbrücken)  
Zum translatorischen Umgang mit Eigennamen  
im Kontext der Librettoübersetzung ..... 207

HERBERT SCHNEIDER (Saarbrücken/Mainz)	
Die Übersetzungen von Chamissos und Schumanns Zyklus <i>Frauenliebe und -leben</i> ins Französische und Italienische.....	253
SYLVIE LE MOËL (Paris)	
Eine produktive interlinguale und intersemiotische Grenzüberschreitung? Louis Spohrs „große Oper“ <i>Jessonda</i> .....	277
ERIC THIL (Saarbrücken)	
Traduire la musique par les mots. Un exemple de transposition musicale dans un roman de Marguerite Yourcenar .....	295
Die Autorinnen und Autoren.....	309

SYLVIA REINART  
(Mainz / Germersheim)

## Untertitelung – über die etablierten Normen hinaus

**Résumé :** Chaque film représente un ensemble multimodal et polysémiotique. À la différence d'une œuvre littéraire, qui ne crée son monde qu'à travers les moyens linguistiques, la cohérence d'un film ne repose pas seulement sur le texte des dialogues, mais aussi sur l'association entre le langage, le son et les images. Reste à savoir ce que cela signifie pour le traducteur, qui dispose du langage comme seul outil et ne peut pas travailler sur les autres niveaux sémiotiques du film. En quoi le caractère polysémiotique du film ainsi que la coprésence du dialogue original et du sous-titre influencent-ils ses décisions traductoires ? Les normes actuelles du sous-titrage et les conditions de travail des traducteurs permettent-elles une interaction idéale entre les textes, les sons et les images ?

**Mots-clés :** Polysémioticité, sous-titrage, normes de sous-titrage, traduction audiovisuelle.

### 1 Einleitung

Jeder Film ist zugleich multimodal und multisemiotisch. Anders als ein Werk der Literatur, das die in ihm beschriebene Welt mit den Mitteln der Sprache aufbaut, nutzt der Film zahlreiche para- und nonverbale Ressourcen, um sich als stimmiges Gesamtwerk zu präsentieren. Seine Kohärenz erhält er nicht allein aus den (Dialog-)Texten, sondern aus dem Zusammenspiel zwischen Sprache, Bild und Ton.

Was aber bedeutet das für den Übersetzer, von dem ja erwartet wird, dass er allein mit der Sprache arbeitet und die übrigen semiotischen Ebenen des Films unangetastet lässt? In welcher Weise wird sein Umgang mit der (Ziel-)Sprache durch die verschiedenen visuellen und auditiven Elemente beeinflusst? Welche Auswirkungen haben die Kopräsenz von Originaldialog und Untertiteltext auf seine Übersetzungsentscheidungen? Ist es angesichts der Rahmenbedingungen, unter denen Untertitelungsleistungen zustande kommen, überhaupt möglich, eine optimale Verschränkung zwischen Text, Bild und Ton zu erreichen? Welche Rolle spielen hierbei die bestehenden Untertitelungsnormen und –konventionen? Sind sie ange-

sichts des technologischen Wandels überhaupt noch hilfreich oder ist es an der Zeit, die Konzeption von Untertiteln zu überdenken und die Vorgaben, nach denen sie erstellt werden, zu revidieren? Der vorliegende Beitrag will sich diesen Fragestellungen nähern.

## 2 Spezifika der Untertitel-Übersetzung

Die Auseinandersetzung mit der Konzeption der Untertitel und dem Einfluss der visuellen und auditiven Elemente auf Übersetzungsentscheidungen wirft die grundsätzlichere Frage nach der Differenzqualität des Untertitel-Übersetzens zu anderen Translationsformen auf. Diese sind natürlich so zahlreich, dass sie im Rahmen dieses Beitrags nicht vollständig genannt werden können. Es werden daher beispielhaft diejenigen Faktoren herausgegriffen, die – in Anlehnung an den Titel des Sammelbandes – zeigen, warum beim Untertitel-Übersetzen tatsächlich in besonderer Weise „über die Sprache hinaus“ gegangen werden muss.

Wenn in der Einleitung eine Gegenüberstellung filmischer und literarischer Werke erfolgte, so deshalb, weil der Vergleich beider Genres ein entscheidendes Merkmal hervortreten lässt: Während ein Roman in gewisser Weise als ‚monosemiotisch‘ gelten kann, gehört Polysemiotizität beim Film anerkanntermaßen zu den definitorischen Merkmalen. Über die Monosemiotizität literarischer Vorlagen lässt sich natürlich streiten, denn schließlich sind in jedem literarischen Werk Bilder sowie eine Klanggestalt angelegt, die beim Lesen aktiviert werden. Allerdings, und dies ist der signifikante Unterschied zum Film, handelt es sich um mentale Bilder und Töne, Sinneseindrücke also, die nur im Kopf des Rezipienten entstehen (und die dieser nicht notwendig an jeder Stelle des Werks aktiviert).

Dass der Film nicht nur ‚virtuell‘, sondern auch faktisch polysemiotisch ist, hat entscheidende Auswirkungen auf die Rezeption. Die zu verarbeitenden Bilder, die Musik- und Geräuscheffekte sind für alle Zuschauer unverrückbar vorgegeben. Wird der Film untertitelt, verändert sich sein semiotisches Gefüge überdies in ganz anderer Weise als bei der Synchronisation (vgl. Gottlieb 2012: 193), denn die originalsprachlichen Dialoge werden nicht durch zielsprachliche ersetzt, sondern um Schrifteinblendungen ergänzt.<sup>1</sup> Beide Faktoren, d. h. die transkulturelle Identität der Bilder, Musik- bzw. Geräuschkulisse zum einen und der additive Cha-

---

1 Laut Gottlieb bedeutet die Untertitelung „einen fundamentalen Bruch mit der semiotischen Struktur des Tonfilms“ (2012: 193).



rakter der Untertitelung zum anderen, bleiben nicht ohne Folgen für die Strategien, die beim Untertitel-Übersetzen zum Einsatz kommen:

Die *Makrostrategie* beispielsweise ist beim Untertiteln nicht im selben Maße frei wählbar wie bei einem rein schriftkonstituierten Text: Eine konsequente ‚kulturelle Einbürgerung‘,<sup>2</sup> wie man sie v. a. bei Kinderbüchern findet, scheidet von vornherein aus, denn die Bildinformation verortet den Film meist in einem ganz bestimmten Kulturraum. Es wäre auch unsinnig, beim Untertiteln eine ‚illusionistische‘ Übersetzungsstrategie zu verfolgen, denn anders als bei der Synchronisation kann der Rezipient sich unmöglich vormachen, er sähe einen Originalfilm oder die Filmfiguren sprächen wirklich seine Sprache (vgl. Plack/Reinart 2016: 719).

Die spezifischen Bedingungen des audiovisuellen Mediums haben auch Auswirkungen auf die *Mikrostrategien*. Aufgrund der erforderlichen Bild-Dialog-Kongruenz kommen kulturell adaptierende Übersetzungsverfahren an vielen Stellen nicht in Frage: Man kann aus „moules“/„frites“ in einem belgischen Originalfilm nicht „Pommes frites mit Bratwurst“ machen, wenn im Bild ganz klar Muscheln erkennbar sind. Man kann aber auch nicht auf das Verfahren des versetzten Äquivalents zurückgreifen und ein Wortspiel, das sich in der Zielsprache nur schwer wiedergeben lässt, an eine spätere Stelle verschieben, wenn die Filmfiguren auf den Witz mit schallendem Gelächter reagieren. Das Eingebundensein der Sprache in ein semiotisches Ganzes beeinflusst die Mikrostrategien dabei nicht nur punktuell, sondern über den ganzen Film hinweg. Schon die banal anmutende Forderung nach Synchronität von Untertiteleinblendungen und gesprochenem Dialog führt dazu, dass von vielen potenziellen Übersetzungsvarianten nur wenige als Untertitelungslösung in Betracht kommen. Es lässt sich daher sagen, dass jede einzelne Übersetzungsentscheidung vom Verbundcharakter des Films mitbestimmt ist.

Weniger selbstverständlich als der Einfluss, den der Verbundcharakter auf die Mikrostrategien hat, ist, dass auch die Kopräsenz von Original und Übersetzung sie stellenweise beeinflusst: Da der Untertitler immer damit rechnen muss, dass ein Vergleich zwischen original- und zielsprachlicher Fassung angestellt wird, wählt er aus pragmatischen Erwägungen heraus unter zwei gleich guten Übersetzungsvarianten eher diejenige aus, die näher am Original bleibt. Leider – und dies stellt eine erste Kritik an der gängigen Übersetzungspraxis dar – erfolgt der Rückgriff auf eine ‚wörtliche‘ Übersetzung manchmal auch dort, wo dies der Unterhaltungsfunktion eines Films nicht dienlich ist. Über die Funktion der Untertitel wird daher noch zu diskutieren sein (vgl. Punkt 6.3.2).

---

2 Zur Begrifflichkeit vgl. Schreiber (1993: 76).

### 3 Die traditionelle Konzeption der Untertitelungsnormen

Wie auch die Synchronisation ist die Untertitelung Teil der filmischen Postproduktion. Das bedeutet konkret, dass der Film eine neue sprachliche (im Falle der Synchronisation verbale, im Falle der Untertitelung graphische) Ebene erhält, wohingegen alle anderen semiotischen Ebenen des Films unangetastet bleiben. Der „Wort-Bild-Reißverschluss“ (Holly 2009), der bei jeder audiovisuellen Übersetzung intendiert ist, kann also nur mit den Mitteln der Sprache erreicht werden. In gewisser Weise stellen die Normen und Konventionen des Untertitelns die Reaktion auf diese Rahmenbedingung dar, denn sie fragen, wie die Sprache im Untertitel zu gestalten und wie der Untertitel graphisch aufzubereiten ist, um einen möglichst ungetrübten Filmgenuss zu ermöglichen. Eines der beherrschenden Themen in der Auseinandersetzung mit den Übersetzungsverfahren ist dabei der diasemiotische Charakter der Untertitel, d. h. der „Übergang vom Verbalen zum Schriftlichen“ (Gottlieb 2012: 193). Viele normative Aussagen zum Untertitel-Übersetzen beziehen sich auf den Umgang mit den gesprochensprachlichen Elementen des Originals. Fast immer wird dabei herausgestellt, dass mit der Verschriftung der Dialoge die Notwendigkeit zur Textkompression und damit eine Art Verlustbilanz einhergeht.

Tatsächlich unterliegt das Untertiteln sowohl zeitlichen Anforderungen (Synchronitätsgebot) als auch räumlichen Zwängen (begrenzter Platz auf Bildschirm oder Leinwand). Dies erklärt, warum bei den Konsequenzen aus der Polysemiotizität vor allem Restriktionen in den Vordergrund gestellt werden – etwa, wenn von „contraintes“, „servitudes“ (Becquemont 1996) oder vom „Übersetzen im Korsett“ (Kersten 2013) die Rede ist. Es erklärt auch, warum unter den Mikrostrategien vor allem Verfahren der Textreduzierung genannt werden. Die meisten Wissenschaftler gehen davon aus, dass in einem Untertitel nicht alles übersetzt werden kann, was gesagt wird. Andere fordern sogar, selbst dann nicht ausnahmslos alle Dialoginhalte zu übertragen, wenn dies möglich wäre (vgl. Karamitroglou 1998: 16) und erheben das Kürzen damit sogar zum Qualitätsmerkmal. Expandierende Übersetzungsverfahren, wie sie in anderen Translationssegmenten beispielsweise zur Erläuterung von Kulturspezifika gerne verwendet werden, werden in der einschlägigen Untertitelungsliteratur meist gar nicht erst diskutiert.

Ein weiteres zentrales Element der Untertitelungskonventionen ist neben der Kürzungsmaxime die Unauffälligkeitsregel. Sie besagt, dass Untertitel immer dann besonders gut gelungen sind, wenn man sich ihrer bzw. der Tatsache, dass man gerade mit ihrer Lektüre beschäftigt ist, überhaupt nicht bewusst wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 82 oder Leon-

cioni in Bourquard et al. 2014: 291). Dieser Leitgedanke, der in jüngster Zeit in die Kritik geraten ist (vgl. Nornes 1999, Künzli 2011, McClarty 2012, Fox 2014), umfasst ein ganzes Konglomerat an formalen und inhaltlichen Handlungsanweisungen:

- Die Forderung nach einer unauffälligen typografischen Gestaltung der Untertitel, deren Umsetzung sich in der Verwendung serifenfreier Standard-Schriftarten manifestiert.
- Die Praxis der Positionierung der Untertitel am unteren Bildrand – mit der Idee, dass die Schrifteinblendungen möglichst wenig Bildinformation verdecken sollen.
- Das Anraten, möglichst unmarkierte (d. h. nicht stark konnotationshaltige) Wörter zu verwenden, weil man davon ausgeht, dass diese der graphischen bzw. ‚geschriebensprachlichen‘ Realisation der Untertitel besonders gerecht werden. Gemäß dieser Regel ist unter anderem auf das Platzieren von Schimpf- oder Fäkalwörtern in den Untertiteln zu verzichten.
- Die Anleitung zum Benutzen einer möglichst einfachen Sprache, wobei ‚einfach‘ auf lexikalischer Ebene unter anderem bedeutet, dass gemeinsprachliche Wörter fachsprachlichen Termini vorzuziehen sind. Auf syntaktischer Ebene besagt die gleiche Regel, dass reichende, wenig komplexe Satzstrukturen und eine Begrenzung der Satzlänge auf zwei Zeilen das Mittel der Wahl sind.

Es ließen sich noch weitere Aspekte nennen, aber bereits die wenigen aufgeführten Punkte machen den zwiespältigen Charakter der Untertitelungsnormen deutlich: Einerseits handelt es sich um *règles de bon sens*, weil sie darauf abzielen, die kognitive Belastung der Rezipienten, die ihre Aufmerksamkeit schließlich zwischen Bildgeschehen und Untertitel-Lektüre teilen müssen, zu verringern. Andererseits lassen sie aber mehrere Probleme zutage treten: Erstens stellen die Untertitelungsregeln die Reaktion auf eine suboptimale Praxis dar, in der die ‚Sprachenfrage‘ vom Umgang mit dem polysemiotischen Ganzen abgekoppelt wird. Es stimmt also etwas nicht mit den Rahmenbedingungen, unter denen Untertitel-Übersetzungen zustande kommen. Zweitens tradieren die Normen bzw. Konventionen, die es ermöglichen sollen, optimale Untertitel zu erstellen, die Wahrnehmung der Schrifteinblendungen als Störfaktor. Es stimmt also auch etwas nicht mit ihrer Konzeption, denn sie ordnen sich dem Zweck unter, das Störpotential so gering wie möglich zu halten. Die Reduktion der Konsequenzen aus dem polysemiotischen Charakter der Filmvorlage auf die Restriktionen und die vermeintliche Verlustbilanz erscheint indessen recht eindimensional:

- Im Segment der audiovisuellen Translation kann der Zuschauer sich schließlich gar kein falsches Bild von der Situation machen.
- Etwa bestehende Wissenslücken, die das Verständnis des Films beeinträchtigen könnten, werden durch das Zusammenspiel von Bild, Ton und Sprache oft *en passant* geschlossen.
- Überdies finden sich in jedem Film intersemiotische Redundanzen (vgl. Gottlieb <sup>2</sup>2012: 194), die das Verständnis stützen – und beim Untertiteln konkret bewirken, dass gar nicht alles, was gesagt wird, auch verschriftet werden muss.
- Selbst die Verschiebung im Zusammenspiel der filmischen Zeichenebenen (vgl. Gottlieb 1994: 265–266), die durch das Hinzufügen graphischer Zeichen entsteht, stellt nicht unbedingt ein Manko dar. Gegenüber dem konkurrierenden Verfahren der Synchronisation scheint die Untertitelung jedenfalls weniger anfällig für „Zensuren und ideologisch bedingte Einflüsse“ (Schreiber <sup>2</sup>2017: 67). Das dürfte maßgeblich auf ihren additiven Charakter zurückgehen, der den unmittelbaren Vergleich mit dem Original ermöglicht.

Untersuchungswürdig erscheint zuletzt ein weiterer Punkt: Die Normen, die der Untertitel-Erstellung zugrunde liegen, sind seit Jahrzehnten quasi unverändert geblieben. Ist es möglich, dass sie trotz des rasanten technischen Fortschritts nicht der Revision bedürfen?

#### 4 Quoi de neuf?

Aufgrund der Digitalisierung haben die audiovisuellen Medien in jüngster Zeit einen substanziellen Wandel erfahren. Dessen ungeachtet haben sich aus der Perspektive des Zuschauers „in der Untertitelung seit 1929 keine nennenswerten Veränderungen ergeben“ (Gottlieb <sup>2</sup>2012: 197). Das ist insofern erstaunlich, als schon die heutigen Fernseh-Untertitel mit denen, die man früher über Videotext-Untertafeln zuschalten konnte, technisch nicht mehr viel gemein haben. So bieten die heutigen HbbTV-Untertitel<sup>3</sup> den Nutzern sogenannter Smart-TVs die Möglichkeit, Schriftgröße, Position und Format der Schrifteinblendungen nach Belieben auszuwählen. Auch die Ausgabegeräte, auf denen Untertitel abgerufen werden, haben sich diversifiziert. Häufig sind es Computer, Notebooks, Tablets und Smartphones. Zunehmend kommen auch Datenbrillen zum Einsatz, wie etwa in Pariser Theatern, wo man mit erweiterter Realität (*virtual reality*)

---

3 HbbTV steht für Hybrid Broadcasting Broadband TV.

experimentiert und nicht frankophonen Besuchern so genannte *lunettes sous-titres* anbietet (vgl. Savoisien 2015). Die Brillen, die außer im Theater auch in einzelnen Kinosälen genutzt werden, ermöglichen die Wahl der Untertitelungssprache und sollen eine Zielgruppe ansprechen, die von einigen Formen des kulturellen Angebots normalerweise ausgeschlossen bleiben, nämlich die Touristen unterschiedlicher Nationen.<sup>4</sup>

Untertitel sind also nicht mehr allein in Kino und Fernsehen zu finden – und sie beschränken sich auch nicht mehr allein auf das fiktionale Segment. Untertitelt werden beispielsweise *corporate films* und Instruktionfilme in multinationalen Konzernen, popularisierende Kurzvorträge bei so genannten Science Slams oder Fachvorträge von Wissenschaftlern auf internationalen Kongressen. In einigen Nischensegmenten werden auch Computerspiele untertitelt. Darüber hinaus gibt es Lernsoftware, die den Fremdsprachenerwerb durch die Untertitelung von Dialogen in Videosequenzen unterstützt etc.

Maßgeblich verändert hat sich auch der Markt, der sich nicht mehr auf das rein kommerzielle Segment beschränkt. Neben dem sogenannten *Fansubbing*, bei dem die Anhänger einer Serie die Untertitelungsarbeit in Eigenregie (und i. d. R. ohne Zustimmung der Rechteinhaber an dem Werk) übernehmen, gibt es das *Crowdsourced subtitling* (vgl. Klaus 2015), bei dem insbesondere Non-Profit-Organisationen Untertitelungsarbeit auf ehrenamtliche Helfer übertragen. In einigen Fällen sind es auch Unternehmen oder Fernsehsender (z. B. ARTE), die Untertitelungsarbeit auf diese Weise ‚outsourcen‘.

Das Zielpublikum für Untertitelungsversionen ist nicht mehr dasselbe wie noch vor Jahren. Während das Untertiteln in Frankreich ja zumindest im Kino Tradition hat, waren untertitelte Filmversionen in Deutschland lange Zeit nur einer kleinen Elite zugänglich. Heute sind es in beiden Staaten nicht mehr nur Cinephile, die sich für Original-mit-Untertitel-Versionen interessieren. Insbesondere dann, wenn die Ausgangssprache bekannt ist, werden zunehmend Untertitelungsfassungen gesehen (vgl. Media Consulting Group 2011: 19). Zwar bleiben Deutschland und Frankreich vornehmlich Synchronisationsländer, aber es greifen immer mehr (insbesondere junge) Menschen über Streaming- und Video-on-demand-Dienste auf Untertitel zu oder erstellen sie als Fansubber sogar selbst.

---

4 Sie stellen insofern eine Erweiterung der ‚Übertitel‘- oder Display-Lösungen dar, die in großen Opernhäusern Anwendung finden.

## 5 Konsequenzen

Nun stellt sich natürlich die Frage, was die skizzierten Entwicklungen mit den Normen und Konventionen der Untertitel-Erstellung zu tun haben. Meines Erachtens viel, denn sie stellen deren universellen Gültigkeitsanspruch in Frage. Schon die Konsequenzen aus den veränderten technischen Möglichkeiten und Ausgabemedien sind vielfältig. Dass bei HbbTV-Untertiteln die Positionierung frei wählbar ist, macht es in vielen Fällen möglich, die Titel außerhalb des Filmbildes zu platzieren. Das relativiert gleich mehrere Untertitelungskonventionen, denn das Überschreiben von Bildinformationen ist sowohl der Grund für die Maxime, die Untertitel möglichst unauffällig am unteren Rand zu platzieren als auch für die Regel, die Untertitellänge auf maximal zwei Zeilen zu begrenzen.

Der technische Fortschritt gestattet es dem Rezipienten zunehmend, das Übertragungsverfahren selbst auszuwählen, sich also die synchronisierte oder untertitelte Fassung anzusehen – eine Entscheidung, die ihm früher durch die landestypischen Usancen abgenommen wurde. Überdies bieten DVDs und Steaming-Videos zahlreiche Möglichkeiten, was die Kombination von Ton- und Bildspur (und/oder Untertitel) anbetrifft:

- Synchronfassung
- Originalversion
- Original mit zielsprachlichen Untertiteln
- Original mit originalsprachlichen Untertiteln etc.

Der Rezipient kann damit in Abhängigkeit vom eigenen Fremdsprachenniveau und seinen individuellen Vorlieben wählen. Möchte er beispielsweise die Stimmen französischer Originalschauspieler hören, obwohl er deren Sprache nicht ausreichend gut beherrscht, um den Originalfilm sehen zu können, kann er sich für das Original mit deutschen Untertiteln entscheiden. Möchte er dagegen vor allem die eigene Fremdsprachenzugehörigkeit ausbauen, ist er besser beraten, das Original mit originalsprachlichen Untertiteln anzuschauen. Die jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse belegen nämlich, dass diese Option das (Hör-)Verstehen überzeugender unterstützt als die herkömmliche OmU-Version (MPG 2009).<sup>5</sup>

Die Aufgliederung der untertitelten Filme nach Genres bzw. filmischen Gattungen hat erkennen lassen, dass durchaus nicht mehr nur Spielfilme untertitelt werden. Tatsächlich sind die bestehenden Untertitelungs-

---

5 Forscher der Max-Planck-Gesellschaft geben sogar an, die muttersprachlichen Texten lenkten „von den Gesprächen ab“ (MPG 2009).

regeln aber sehr stark an ihnen bzw. am fiktionalen Medium ausgerichtet. Videos, die Aufzeichnungen wissenschaftlicher Diskurse darstellen, sind aber durch eine Form der sekundären Mündlichkeit gekennzeichnet, die sich wesentlich von der des Kino- oder Fernsehfilms unterscheidet. Zwar beruht auch die Sprache im Spielfilm auf einer schriftlichen Fixierung. Im Unterschied zu ihr möchte der Wissenschaftsdiskurs aber gar nicht erst den Anschein erwecken, spontan produzierte mündliche Rede zu sein. Damit ergibt sich ein anderes Anforderungsprofil als bei der Spielfilmuntertitelung:

- Manche Aspekte der Gesprochensprachlichkeit, mit denen sich die Untertitelungsregeln ausführlich beschäftigen, etwa die Frage, wie Schimpf-, Kraft- oder Fäkalwörter in der Zielsprache wiederzugeben sind, spielen im Segment der Sach- und Wissenschaftstexte keine Rolle. Es sei denn, sie sind gerade Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion.
- Dafür sind die Redundanzen gering und Kürzungsmöglichkeiten kaum gegeben. Die ungeheuer große semantische Dichte erschwert das Untertiteln, denn ein weiteres Komprimieren der Vortragstexte ist oft kaum möglich.
- Überhaupt ergibt sich ein ganz anderes Zusammenspiel der einzelnen semiotischen Ebenen als beim Spielfilm. So tritt die Bedeutung der visuellen Ebene in manchen Segmenten zurück. Aufzeichnungen von Fachkongressen etwa zeigen teilweise nichts anderes als einen Redner, der an seinem Pult steht. Der Aspekt der Aufmerksamkeitsteilung, d. h. das Springen zwischen dem visuellen Input im Bild und im Untertitel, tritt in diesen Fällen in den Hintergrund.<sup>6</sup> Im Idealfall ist damit nicht nur die Kürzungsmöglichkeit, sondern auch die Kürzungsnotwendigkeit geringer als beim Spielfilm.<sup>7</sup> Von Vorteil ist bei den Kongressvideos zudem, dass die sprachliche Ebene allein in den vielen Fällen eben doch ein kohärentes Ganzes ergibt.<sup>8</sup> Da wissenschaftliche Vorträge nicht dialogisch, sondern monologisch aufgebaut sind, entfällt zugleich die Notwendigkeit, die Untertitel so zu gestalten, dass sie die Sprecheridentifikation erleichtern.

---

6 Das gilt, solange keine Folien verwendet werden, die das Gesagte nicht nur aufgreifen, sondern ergänzen.

7 Das gilt allerdings nur unter der Voraussetzung, dass der Redner den Text mit Blick auf die mündliche Vortragsform verfasst hat.

8 Bei der Untertitelung von Montagevideos sieht dies anders aus.

- Von entscheidender Bedeutung ist auch das Zielpublikum, das in den Untertitelungsregeln meist gar nicht explizit thematisiert wird. Anders als beim Spielfilm, der sich an ein unspezifisches Publikum richtet, kann es im nicht-fiktionalen Untertitelungssegment oft sehr präzise bestimmt werden. Das erleichtert die Untertitelungsarbeit, denn die Übersetzungsentscheidungen können auf die spezifischen Bedürfnisse des Adressatenkreises abgestimmt werden. Auch hier müssen einige der etablierten Übertragungsregeln relativiert werden: Das oft propagierte Ersetzen eines fachsprachlichen Terminus durch ein gemeinsprachliches Wort oder durch eine erklärende Paraphrase ist in der fachexternen Kommunikation oft nützlich. Im fachinternen Diskurs erweist sich die ‚Vereinfachungsstrategie‘ als eher kontra-produktiv, denn der Verarbeitungsaufwand wird durch den Verzicht auf Termini ja nicht reduziert. Fachsprachliche Termini, typische syntaktische Konstruktionen (funktionale Satzperspektive) und textuelle Konventionen unterstützen im Übrigen die sprachliche Ökonomie, die bei der Untertitelung gewünscht ist.

Auch im Softwaresegment besteht in puncto Untertitelungsregeln Differenzierungsbedarf: Um natürlich klingende Äußerungen zu erreichen, wird in Übersetzungen oft der Informationsfluss geändert (Permutation) oder die Perspektive gewechselt (Modulation). Den Nutzern von Lernsoftware, die das Hörverstehen unterstützt, indem der Dialog mit zielsprachlichen Untertiteln versehen wird, ist mit einer ‚wortwörtlichen‘ Übersetzung aber teilweise mehr gedient als mit einer idiomatischen Untertitelung. Verallgemeinernd lässt sich feststellen, dass die parallele Gestaltung zum Original die bessere Wahl ist, wenn die Übersetzung die Funktion erfüllt, die ausgangssprachliche Äußerung zu erschließen, denn sie hilft dabei, die gehörten Segmente zu identifizieren und mit der zielsprachlichen Fassung zu korrelieren.

Das Beispiel *Fansubber* zeigt überdies, dass die translatorische Makrostrategie, die von der Filmindustrie bei der Erstellung der audiovisuellen Produkte eingefordert wird, weder die einzig mögliche noch die einzig nachgefragte ist. Fans untertiteln nämlich nicht nur, wenn für die in Frage stehenden Produktionen noch keine zielsprachliche Version auf dem Markt ist, sondern auch, wenn die autorisierte Fassung<sup>9</sup> ihren Erwartungen nicht entspricht (vgl. Pérez-González 2007: 70). Insbesondere die Anhänger japanischer Anime-Filme beanstanden nämlich, dass die sprachlichen und kulturellen Eigenheiten der Originalfilme in den handelsüblichen Synchron- und Untertitelungsversionen vielfach neutralisiert wer-

---

9 Oft handelt es sich dabei um einen Synchronfilm.



den. Zwar geschieht dies mit dem Gedanken, die Beschäftigung mit dem weit entfernten Kulturraum so wenig anstrengend wie möglich zu gestalten; die Fans selber möchten von solchen Vereinfachungen allerdings nichts wissen. Es gehört vielmehr zu den identitätsstiftenden Merkmalen der Fangemeinde, sich das Wissen um die japanische Kultur anzueignen. In ihren eigenen Untertitelungsfassungen beschreiten die Fans daher einen völlig anderen Weg als der Film- und DVD-Verleih:

- Sie lassen das Fremde fremd bleiben und verzichten auf „einbürgernde“ Makro- wie Mikrostrategien (vgl. Massidda 2015: 35). Sie zeigen damit, dass es Alternativen zu den Regeln gibt, die das von ihnen verächtlich als „Mainstream-Subtitling“ bezeichnete Vorgehen vorschreibt – und dass diese durchaus ein Publikum finden.
- Wo sie das Verständnis der fremden Kultur für das Verständnis des Films für notwendig erachten, arbeiten sie mit metasprachlichen Erklärungen. Sie demonstrieren auf diese Weise, dass expandierendes Übersetzen beim Untertiteln sehr wohl möglich ist.
- Die Erklärungsleistungen platzieren sie nicht am unteren, sondern am oberen Bildschirmrand (vgl. Pérez-González 2007: 71f.). Sie entscheiden sich damit bewusst für eine Positionierung, die im kommerziellen Marktsegment völlig unüblich ist.
- Mit ihren Erläuterungen produzieren sie – ob nun bewusst oder aus Unwissen – in vielen Fällen ein Zuviel an Text, d. h. sie legen dem Rezipienten ein Lektürepensum auf, das er innerhalb der normalen Standzeit gar nicht bewältigen kann. Das kann man ihnen als mangelnde Professionalität auslegen. Die *Fansubber* selbst verweisen jedoch selbstbewusst darauf, dass der Rezipient den Film schließlich jederzeit anhalten könne.

Tatsächlich begünstigen die Gegebenheiten die alternativen Konzepte, denn die Filme werden größtenteils über das Internet abgerufen und richten sich vornehmlich an junge Menschen. Die Generation der *digital natives* legt aber ein aktives Medienverhalten an den Tag, das durch die verwendeten Ausgabegeräte gestützt wird. Anders als im Kino, wo der Zuschauer das Abspielen des Films nicht beeinflussen kann, kann der Rezipient beim Abrufen eines Films über Video-on-demand-Dienste „den Prozess aktiv nach seinen Bedürfnissen steuern“ (Klaus 2015: 66 f.). Das scheint auf den ersten Blick wenig spektakulär, bringt aber einige der Grundannahmen, die die konventionellen Untertitelungsregeln so selbstverständlich steuern, ins Wanken: Es ist sehr wohl möglich (wenn auch sicher nicht immer wünschenswert) ‚zurückzublättern‘, wenn etwas nicht verstanden wurde. Die Einmaligkeit des Rezeptionsakts ist also in Frage gestellt.

Es ist sogar möglich, der Vollständigkeit der Dialog-Übersetzung noch Vorrang vor der Lesbarkeit einzuräumen. Während die konventionellen Untertitelungsregeln das Anpassen der Dialogmenge an die Lesegeschwindigkeit des Publikums nämlich zum Dogma erheben, bauen die Fansubber darauf, dass ihre Zielgruppe keinen Leidensdruck entwickelt, wenn das vollständige Lesen einmal nicht gelingt. Demnach wäre selbst das Lesbarkeitsgebot als ranghöchste Maxime des Untertitel-Übersetzens verhandelbar. Zwar stehe ich selber der Relativierung dieses Gebots skeptisch gegenüber, denn die Entscheidung zwischen Lektüre-Verzicht oder Unterbrechung des Abspielvorgangs stellt für mich keine zufriedenstellende Wahl dar, die eigentliche Adressatengruppe sieht das aber offenbar anders. Jenseits aller vorgefertigten Meinungen wird man zugeben müssen, dass es eine aktive Entscheidung sein kann, eine allzu wortreiche Schrifteinblendung einmal nicht zu lesen. Wie immer man die Konzepte der Fansubber im Einzelfall beurteilen mag – sie zeigen, dass die geltenden Untertitelungsusancen weniger ‚alternativlos‘ sind als vermutet.

## 6 Über die Sprache hinaus: die Revision der Normen

### 6.1 Flexibilität der Mikro- und Makrostrategien

Auffallend ist, dass viele der konventionellen Regeln (wie etwa die der Fremd- oder Fachwortvermeidungsstrategie) sehr stark an Mikrostrategien orientiert sind, ihre Zielrichtung also in der Optimierung im Kleinen besteht. Aber auch in Bezug auf ihre makrostrategische Ausrichtung sind sie kritikwürdig, denn sie sind ausschließlich für Standardsituationen konzipiert. Fans von Anime-Filmen, das hat die Diskussion um das Fansubbing gezeigt, wünschen sich ein verfremdendes Übersetzen und setzen damit auf eine Makrostrategie, die die Translationstheorie heute nahezu unisono verwirft. Gleichzeitig empfinden die Fansubber die von ihnen selbst erstellten Unter- und Übertitel auch dann als ‚geeignet‘, wenn Übersetzungswissenschaftler dieses Urteil nicht unterschreiben würden.

Die ketzerisch anmutenden Ideen der Fansubber zeigen überdeutlich, dass es mit zielgruppen- und genreübergreifenden Regeln nicht getan ist und man den eigentlichen Adressaten mehr Autonomie *in puncto* Untertitelungsregeln zugestehen sollte. Sie belegen auch, dass den Untertiteln von unterschiedlichen Adressaten eine unterschiedliche Funktion zugeschrieben wird. Die Frage, wer die Kontrolle über die ‚Funktionsgerechtigkeit‘ der Untertitel eigentlich übernimmt, wird aber meines Wissens bislang weder von den Untertitelungsstudios noch von der Translationswissenschaft gestellt (vgl. Punkt 6.3.2).

## 6.2 Innovationen

Wenn die Untertitelung wirklich ‚über die Sprache hinaus‘ weisen möchte, braucht sie mehr Raum für Innovationen. Dazu gehört in erster Linie die Auseinandersetzung mit alternativen Untertitelungskonzepten, aber auch ganz banal der Wille, die visuelle Gestaltung der Schrifteinblendungen zu überdenken. Bedingt durch die Unauffälligkeitsregel werden Typographie und Layout bislang nicht als gestalterisches Mittel im Film gesehen. Diese Regel beruht aber auf einem Missverständnis: Nicht *obwohl*, sondern gerade *weil* die Untertitel einen Eingriff in das Bild darstellen, sollte man sie nicht per se zur ‚Unsichtbarkeit‘ verdammen, sondern fragen, wie sie in das ästhetische Gesamtkonzept des Films eingebunden werden können. ‚Unauffälligkeit‘ (etwa bei rein informativen Filmen) wird dadurch nicht ausgeschlossen, erhält aber nur noch den Status einer Option unter vielen.

Wo nicht die Darstellungsfunktion der Sprache, sondern der Kunstwerkstatus des Originals im Vordergrund steht, kann man beispielsweise mit unterschiedlichen Schriftfarben, Schriftgrößen und Schriftarten experimentieren. Je nach Art des Films sind auch spektakulärere Eingriffe wie etwa das schrittweise Blenden der Titel oder der Einsatz von *special effects* nach Art des Karaoke denkbar. Dem Filmcharakter kann auch durch das Schaffen einer Variabilität bei der Positionierung, etwa dem wechselnden Gebrauch von Über- und Untertiteln, Rechnung getragen werden. Neue Impulse gehen dabei von integrierten Titeln aus, die die Schrifteinblendungen in die Bildmitte integrieren statt sie an den unteren Bildschirmrand zu verbannen. Diese Titelformen, bei denen die Platzierung im sekundären Bereich des Bildes, aber in der Nähe der natürlichen Fokuspunkte des Auges erfolgt (vgl. Fox 2014: 19), erscheinen vor allem deshalb von Interesse, weil sie die Ausnutzung des typographischen Raumes, die in der interlingualen Untertitelung bislang so gut wie überhaupt nicht erfolgt, ermöglichen.

## 6.3 Beschäftigung mit vorgelagerten Fragen

### 6.3.1 Welches Übertragungsverfahren?

Wenn man zu optimalen Ergebnissen in der audiovisuellen Translation gelangen möchte, werden einzelne Innovationen allein nicht ausreichen. Viele Entscheidungen, die die Voraussetzung für eine überzeugende Übertragungsleistung beim Filmexport schaffen, sind dem eigentlichen Übersetzungsvorgang vorgelagert. Die wichtigste davon ist die Wahl des

Übertragungsverfahren. Da Deutschland und Frankreich zu den sogenannten ‚Synchronisationsländern‘ zählen, ist diese Entscheidung meist schon gefallen, bevor auch nur das erste Wort übersetzt wird. Dabei gibt es Filme, die sich besser für die Untertitelung eignen, und andere, bei denen die Synchronisation bessere Ergebnisse hervorbringt (vgl. Reinart 2017: 102). Sehr dialogreiche Filme mit schnellem Sprecherwechsel und hohem Sprechtempo beispielsweise<sup>10</sup> oder Action-Filme, die durch einen unruhigen Hintergrund und schnelle Szenenwechsel gekennzeichnet sind,<sup>11</sup> können in Synchronfassungen oft überzeugender umgesetzt werden als in Untertitelungsfassungen. Auf der anderen Seite profitiert das kunstvolle Erzählkino (bedingt durch den prominenten Platz, den es dem Faktor Sprache einräumt) oft in besonderer Weise von der Untertitelung.<sup>12</sup> Auch das Übersetzungsproblem der Polyglossie (vgl. hierzu Henschen 2014: 115–131) kann beim Untertiteln in der Regel besser als bei der Synchronisation bewältigt werden. Arbeitet der Film mit mehreren Sprachen und ist eine davon die Sprache der Zielkultur, entstehen beim konkurrierenden Verfahren der Synchronisation oft Paralleluniversen: Da scheitert eine französische Filmfigur bei der Begegnung mit einem deutschen Protagonisten plötzlich an der Sprachbarriere – obwohl sie in der deutschen Synchronfassung im gesamten Filmverlauf dessen Sprache gesprochen hatte.

Bei Musikfilmen gilt Ähnliches. Die Synchronisation ist hier im Regelfall gezwungen, den Figuren zwei Stimmen in zwei Sprachen zuzuordnen, d. h. die zielsprachliche Synchronstimme für den Sprechpart und die originalsprachliche Stimme für die Gesangseinlagen. Dieses Nebeneinander erzeugt unschöne Brüche, denn die vom Synchronfilm eigentlich vermittelte Illusion, der Zuschauer betrachte einen Originalfilm, wird durch den Stimmen- bzw. Sprachenwechsel regelmäßig zerstört (vgl. Reinart 2014: 288).

### 6.3.2 Funktion der Untertitelungen

Nachgedacht werden muss sicher auch über die Funktion der Untertitel (vgl. Kapitel 5). „Eine gelungene Untertitelung verträgt sich mit dem Mit-

---

10 Letztgenannte müssten die Dialoge stark komprimieren oder in ermüdendem Lesetempo präsentieren.

11 Das geht auf wahrnehmungstechnische Gründe zurück.

12 Die Filme leben oft noch stärker von den Dialogen und ggf. der Stimme des Erzählers aus dem Off als von den Bildern.

hören der Originalsprache“ (Kersten 2013: 132), lautet eine vielzitierte Maxime. Diese Funktionsbeschreibung ist nachvollziehbar, denn das Hörbarbleiben der Originalstimmen gilt als wichtigster Vorteil der Untertitelung überhaupt. Allerdings kommt dieser Vorzug meines Erachtens erst dann richtig zur Geltung, wenn der Rezipient über einigermaßen solide Kenntnisse der Ausgangssprache verfügt. Es stellt sich also die Frage, an welchem Publikum sich die Untertitelung eigentlich zu orientieren hat.

Will man die Schaffung des ‚Mithörerlebnisses‘ konsequent umsetzen, geht dies mit der Ausrichtung der Untertitelungsregeln an den fremdsprachenkundigen Rezipienten einher. Das mag pragmatisch erscheinen, denn die Gruppe der Fremdsprachenkundigen tut sich bei der Beurteilung von Untertitelungsleistungen traditionell besonders hervor. Sie ist, das lässt die von ihr geäußerte Kritik klar erkennen, am Schaffen einer möglichst großen Nähe zum Ausgangstext interessiert und beanstandet allzu ‚freie‘ Dialogwiedergaben. Sie fordert damit eine Übersetzungsmethode ein, die den Spezifika des Untertitel-Übersetzens nur sehr bedingt gerecht wird. „Nie muss man sich als Übersetzer so heftig gegen Laienkritik verteidigen wie als Untertitler“, resümiert Jüngst (2010: 53) diese wenig zufriedenstellende Situation. Wengleich Untertitel-Übersetzer im Vergleich zu Berufskollegen in anderen Sparten einem besonders hohen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sind,<sup>13</sup> ist die Orientierung an den Erwartungen der Fremdsprachenkundigen kaum das Mittel der Wahl. Erstens bilden Menschen mit Kenntnissen der Ausgangssprache genau denjenigen Personenkreis, der die Übersetzungsleistung am wenigsten benötigt. Zweitens besteht die Erwartungshaltung der Fremdsprachenkundigen offensichtlich darin, dass ihnen die Untertitel eine Art „dokumentarische Lektüre“ (vgl. Mälzer 2014: 238) der Dialogbeiträge ermöglichen. Die Sicht der Sprache im Film wird dabei auf die Darstellung verengt.<sup>14</sup> Im Unterschied dazu ist die moderne Übersetzungstheorie an einer funktionalen Perspektive ausgerichtet. In diesem Spannungsfeld beziehen die Auftraggeber nicht gerne Position, sondern wünschen sich, dass die Untertitelung den Erwartungen aller Zielgruppen zugleich gerecht wird. Im Falle der TED-Talks (Videos von innovativen Reden, die nach dem Prinzip des *Crowdsourced Subtitling* übertragen werden) soll die Untertitelung nach dem Willen der Übersetzungs-Initiatoren sogar „gleichermaßen von hörenden wie hörgeschädigten Rezipienten genutzt werden“ können (Klaus 2015: 64). Dies ist

---

13 Das liegt vermutlich daran, dass das Hörbarbleiben des Originaldialogs den Vergleich förmlich herausfordert.

14 Dieser Zugang weist Parallelen zu der aus der „Unauffälligkeitsregel“ bekannten Auffassung auf, dass die Untertitel in erster Linie darüber informieren sollen, was gesagt wurde.

aber ein Ding der Unmöglichkeit. Eine Übersetzung kann weder ‚dokumentarisch‘ und ‚kommunikativ‘ zugleich sein noch kann sie den Bedürfnissen von Menschen mit und ohne Höreinschränkungen in gleicher Weise gerecht werden. Wer optimale Untertitelungen wünscht, muss vom Prinzip der heterofunktionalen Eine-für-alle-Untertitelung abgehen und fragen, ob nicht unterschiedliche Untertitelungsfassungen für unterschiedliche Zielgruppen erstellt werden können.

### 6.3.3 Marktbedingungen

Der Untertitelungsmarkt ist seit jeher durch einen hohen Zeit- und Kostendruck gekennzeichnet. Gleichzeitig hat sich in jüngster Zeit das Untertitelungsvolumen erhöht. Entsprechend häufig ist die Untertitelung durch ein arbeitsteiliges Vorgehen gekennzeichnet, bei dem der Übersetzer nur für den sprachlichen Transfer zuständig zeichnet. Andere Arbeitsschritte wie etwa das Spotten werden entweder von Technikern im Untertitelungsstudio übernommen oder sind schon erfolgt, wenn der Übersetzer das Untertitelungsmaterial erhält (so genanntes *Prespotting*). In Deutschland ist der Translator nach Abgabe der Übersetzung in den weiteren Prozess oft nicht mehr involviert. Beim Einfügen der Texte in den Film und beim Feintuning der Standzeiten erfolgen daher Transformationen, auf die er keinen Einfluss hat. Überhaupt sind der Handlungsspielraum der Übersetzer, ihre Sichtbarkeit und ihre Einflussmöglichkeiten bei der Kooperation mit anderen Akteuren vergleichsweise gering (vgl. Künzli 2014: 281). Dass dies kein unabänderliches Schicksal ist, belegt das Beispiel Frankreich, wo der *adaptateur-dialoguiste* ein eigenes Berufsfeld besetzt und selbstverständlicher als im deutschsprachigen Raum in den Gesamtprozess eingebunden ist (vgl. Le Nouvel 2007: 41 und 50).<sup>15</sup>

Ein Problemfeld stellt auch die Herausgabe des filmischen Ausgangsmaterials dar. Die Zahl der ‚Blindübersetzungen‘, die ganz ohne Sichtung des Bildmaterials erstellt werden, nimmt – nicht zuletzt unter dem Druck der berufsständischen Vertretungen – zwar erfreulicherweise ab, aber die Translatoren müssen nicht selten mit Filmkopien arbeiten, die das Sichtfeld einschränken. Das Spektrum reicht dabei von Filmen, die mit Wasserzeichen überzogen sind, über Filme, die extrem unscharfe Bilder zeigen, bis hin zu ‚geschwärzten‘ Arbeitskopien, bei denen sich das Bild nur öffnet, wenn eine Person etwas sagt (vgl. Naumann 2015: 32).<sup>16</sup>

---

15 Nouvel befasst sich mit dieser Frage im Zusammenhang mit der Synchronisation.

16 Zu sehen sind dabei nur der Kopf und die Lippenbewegungen des Sprechers.

Unter diesen Bedingungen ist es schwer, sicherzustellen, dass das Zusammenspiel der semiotischen Ebenen im übersetzten Filmdialog nicht aufgebrochen wird.

## 7 Über die Sprache hinaus: Desiderata

### 7.1 Optimierung der Rahmenbedingungen

#### 7.1.1 Rückgriff auf ausgebildete Übersetzer

Aus Sicht der Übersetzer erscheint das Umfeld der Untertitelung in vielerlei Hinsicht verbesserungswürdig. Untertitel sind zugegebenermaßen nicht immer so gut, wie sie sein könnten. Dies liegt allerdings nicht in einem Mangel an hochqualifizierten Übersetzern begründet, sondern daran, dass zu sehr an der Untertitelung gespart wird. So stellen der systematische Rückgriff auf ausgebildete Translatoren sowie eine angemessene Entlohnung noch immer keine Selbstverständlichkeit dar. Umso wichtiger erscheinen Initiativen wie die im Jahr 2014 in Frankreich unter dem Namen „à mauvais sous-titrage mauvais film“ (*Le Point* 08.04.2014) gestartete Petition. Die von zahlreichen Größen im Filmgeschäft unterzeichnete Eingabe verwies darauf, dass der wirtschaftliche Erfolg eines Films gefährdet ist, wenn ausgerechnet an der zentralen Stelle, d. h. an der Übersetzung, gespart wird. „Un bon sous-titrage aide concrètement un film à générer du profit“ (*Le Point* 08.04.2014), lautete die zentrale Aussage der Sensibilisierungsmaßnahme, von der zu hoffen steht, dass sie Schule macht, denn sie setzt an zwei zentralen Stellen an: Sie verweist erstens auf den Zusammenhang zwischen Untertitel-Qualität und Untertitelungsvergütung und zeigt damit zweitens einen Weg auf, um die Erkenntnisse der Translationswissenschaft in die Praxis zu tragen, nämlich unter Verweis auf das Wirtschaftlichkeitsargument.

#### 7.1.2 Einkalkulieren eines angemessenen Zeitfensters für die Untertitelung

Natürlich benötigt aber auch der bestausgebildete Übersetzer Zeit, um sich mit dem Film auseinanderzusetzen, wenn er eine optimale Verschränkung der graphischen mit den übrigen semiotischen Ebenen des Films erreichen möchte. Auch hier besteht Verbesserungsbedarf. Angesichts des vorherrschenden Zeit- und Kostendrucks wird sich auch an diesem neuralgischen Punkt nur durch den Verweis auf mögliche Qualitäts-

und Gewinneinbußen etwas ändern lassen. Immerhin beschäftigen einige Studios heute schon so genannte Supervisoren (vgl. Leinert 2015),<sup>17</sup> die das systematische Lektorat und die Konsistenzprüfung der Untertitel übernehmen und somit einen Beitrag zur Untertitelqualität leisten können.

### 7.1.3 Sichtbarmachung der Übersetzungsleistung

Wünschenswert erscheint auch die systematische Namensnennung des Übersetzers im Abspann. Abgesehen davon, dass die Namensnennung in gewisser Weise qualitätsfördernd wirken kann, weil die Sichtbarkeit als Person die Identifikation mit dem Produkt begünstigt, scheint sie ein Gebot der Fairness. Angesichts der Kreativität, die der Untertitelungsprozess erfordert, können manche Filmübersetzungen schließlich Werkcharakter haben und somit sogar unter den Schutz des Urheberrechtsgesetzes fallen. Der Übersetzungstheoretiker und Praktiker Cornu geht noch einen Schritt weiter und regt an, die Übersetzungsleistung auch bei der Filmrezension zu würdigen: „Dans leur rôle d’information des spectateurs, les revues de cinéma pourraient compléter leur recension des nouveaux films par l’éloge, quand il est mérité, du soin apporté à un sous-titrage“ (Cornu 2011: 34). Das klingt nach Zukunftsmusik, aber die Berufsverbände, die hier sicher das größte Einflusspotential haben, und die Übersetzungsdidaktiker, die das Rollenbild der künftigen Untertitler entscheidend mitbestimmen, können ihre Position nutzen, um darauf hinzuweisen, dass die Namensnennung des Translators im Untertitelungssegment mit der gleichen Selbstverständlichkeit erfolgen sollte wie bei der Literaturübersetzung.

Das wird nicht ohne Widerstand gehen, denn die simple Namensnennung zwingt dazu, die Rolle des Übersetzers im Untertitelungsprozess zu diskutieren. Die bislang gängigen Eingriffe in die Dialogtexte, die nicht mit den Übersetzern abgestimmt wurden (vgl. Punkt 6.3.3), erscheinen unter berufsethischem Aspekt problematischer, wenn der Übersetzer für die Texte mit seinem Namen steht – was übrigens erklärt, weshalb sich die Übersetzer selbst beim derzeitigen Stand der Dinge nicht unbedingt die Namensnennung wünschen.

---

17 Leinert selbst arbeitet als ‚Synchronsupervisorin‘.



#### 7.1.4 Zielgruppengerechte und revidierbare Untertitel

Auf einer ganz anderen Ebene angesiedelt ist ein anderer Punkt: Bei der Mehrzahl der Filme wird nur eine Untertitelung erstellt. Angesichts der heutigen technischen Möglichkeiten scheint das verwunderlich. Untertitel könnten mit verhältnismäßig wenig Aufwand an die Bedürfnisse unterschiedlicher Zielgruppen angepasst werden.<sup>18</sup> Sie könnten aber auch revidiert werden, wenn sich herausstellt, dass die Untertitelung suboptimal war oder sich tatsächlich an einer Stelle ein Fehler eingeschlichen hat.

#### 7.2 Interdisziplinarität

Was der Auseinandersetzung mit der Untertitel-Übersetzung von der theoriebezogenen Seite her fehlt, ist ein echter Austausch zwischen Übersetzungs-, Medien-, Literatur- und Musikwissenschaft. Zwar wird der interdisziplinäre Dialog seit langem beschworen; die Indizienlage zeichnet aber ein anderes Bild. In filmwissenschaftlichen Überblickswerken fehlt vom Thema ‚Übersetzung‘ oft jede Spur. Reclams *Sachlexikon des Films* (Koebner <sup>3</sup>2011) etwa, das auf über 800 Seiten umfassende Einsichten in das audiovisuelle Medium gibt, kommt ohne Eintrag zu ‚Untertitelung‘ oder ‚Übersetzung‘ aus – und führt keinen der beiden Begriffe auch nur im Stichwortverzeichnis auf.<sup>19</sup>

- *Film- und Medienwissenschaftler*, die beklagen Bräutigam/Peiler (2015: 15) zu Recht, beschäftigen sich vorzugsweise mit den vom Regisseur geschaffenen ‚authentischen‘ Produkten und lassen Synchron- oder Untertitelfassungen außen vor. Dabei könnten ihre Arbeiten angesichts der Schwerpunktlegung auf dem Visuellen die translationswissenschaftlichen Erkenntnisse sicher bereichern.
- *Literaturwissenschaftler*, die den besonderen Fokus auf dem sprachlichen Zeichen mit den Übersetzungswissenschaftlern teilen, melden sich naturgemäß nur bei Literaturverfilmungen zu Wort. Im Einklang mit dem Dogma, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Werk es zwingend erforderlich macht, das Original

---

18 Schon aufgrund unterschiedlicher Sendezeiten eines Films (Familienprogramm vs. Nachtsendung) kann ein unterschiedlicher Umgang mit den sprachlichen Äußerungen erwünscht sein.

19 Immerhin existiert aber der Eintrag ‚Synchronisation‘.

heranzuziehen (vgl. Eco <sup>11</sup>2005: 34),<sup>20</sup> legen auch sie schwerpunkt-  
mäßig ‚unübersetzte‘ Filme zugrunde.

- Die *Translationswissenschaftler* sind ihrerseits vor allem mit den Dialogtexten befasst. Für die Problematik des semiotischen Verbunds sind sie traditionell stark sensibilisiert; der Blick in die Literaturverzeichnisse ihrer Arbeiten belegt jedoch, dass sie (vielleicht notgedrungen) ebenfalls stark in der eigenen Disziplin verhaftet bleiben.<sup>21</sup>

Der noch unzureichende interdisziplinäre Dialog erklärt vermutlich, weshalb die Aussagen zu den Konsequenzen der Polysemiotizität vergleichsweise vage bleiben. Interdisziplinarität ist also von Nöten, um über die bestmögliche Integration der fremden Sprache in den filmischen Verbund zu diskutieren – idealerweise anhand konkreter Fallbeispiele.

Interdisziplinarität ist darüber hinaus von Nöten, weil im Zusammenhang mit dem Film über die Universalität des Nichtsprachlichen nachgedacht werden muss. Wenn es um den Export von Filmen in fremde Kulturräume geht, wird die Perspektive nämlich auch von der Filmindustrie auf den sprachlichen Transfer verengt.<sup>22</sup> Ob die Tondramaturgie und ihre Interpretationsmuster über die Sprach- und Kulturgrenzen hinweg intuitiv erfassbar sind, wäre zu untersuchen (schon der Wiedererkennungswert von Liedern, die in einen Film integriert sind, dürfte sich von Nation zu Nation unterscheiden). Die Bildsprache jedenfalls, das belegen die bereits mehrfach zitierten japanischen Anime-Filme, ist nicht universell verständlich. Die Interpretation der Bildkomposition, die Symbolik von Farben, die Bedeutung im Bild gezeigter Alltags- oder Kultgegenstände etc. müssen zumindest teilweise erlernt werden. Gerade bei weit entfernten Kulturen bleibt zu diskutieren, wie beim Filmtransfer mit diesen Elementen, die eben nur bedingt selbsterklärend sind, umzugehen ist. Der in translationswissenschaftlichen Werken allenthalben zu findende Hinweis darauf, dass die Übersetzungsentscheidungen die bildliche und akustische Ebene ‚berücksichtigen‘ müssen, wird hierfür nicht reichen.<sup>23</sup>

---

20 „Man kann keine Arbeit über einen fremdsprachigen Autor schreiben, wenn man seine Werke nicht im Original lesen kann“, schreibt Eco (<sup>11</sup>2007: 34).

21 Darin bildet auch der vorliegende Artikel keine Ausnahme.

22 Das ist insofern nachvollziehbar, als fehlende Fremdsprachenkenntnisse den Zugang zum Original am offenkundigsten verhindern.

23 Es wird beispielsweise zu diskutieren sein, wie kulturelle Transferleistungen erfolgen können, ob etwa erforderliche Erläuterungen als Übertitel präsentiert werden können oder ob sie in beschreibende Texte wie Kinohefte oder Filmrezensionen ausgelagert werden müssen etc.

### 7.3 Mitdenken der audiovisuellen Übersetzung seitens der Filmindustrie

Über die Verschränkung der Forschungszweige hinaus ist ein Dialog gefragt, der Vertreter von Wissenschaft und Filmindustrie zusammenbringt, denn in der vorangegangenen Darstellung dürfte hinlänglich deutlich geworden sein, dass vieles, was die Qualität der Untertitel beeinflusst, außerhalb der Einflussosphäre der Übersetzer liegt. Schon die zunehmende Praxis des *Prespotting* ist problematisch, weil sie den Variationsspielraum für die Länge der Untertitel unnötig reduziert (vgl. Reinart 2009: 163). Grundlage für das *Prespotting* ist nämlich sehr oft das Englische, das zur Versprachlichung vieler Sachverhalte weniger Zeit und Raum benötigt als die romanischen Sprachen. Sicher wird es nicht möglich sein durchzusetzen, dass auf diese Praxis künftig verzichtet wird, aber schon eine gewisse Sensibilisierung könnte hilfreich sein: Wenn schon auf das *Prespotting* zurückgegriffen wird, könnte man zumindest überall dort, wo das Bildmaterial dies hergibt, ein wenig mehr Standzeit geben oder angemessen viel Zeit für das Feintuning der Einblendzeiten einkalkulieren.

Vor allem aber erscheint es ungünstig, dass der Umgang mit dem Film im Export sehr einseitig dem Postproduktionsbereich und damit den Übersetzern sowie den Verantwortlichen in den Untertitelungs-, Voice-Over- oder Synchronisationsstudios überantwortet wird. Obwohl die meisten Filme von ihrem Wesen her für ein internationales Publikum bestimmt sind, ist selbst die Notwendigkeit zur Untertitelung (respektive Synchronisation) erstaunlich oft nicht mitgedacht. Teilweise arbeiten Regisseure schon mit Untertiteln im Original – ohne zu fragen, wie mit diesen Elementen beim Filmexport später umgegangen werden soll. Es kann daher vorkommen, dass wichtige Informationen am unteren Bildschirmrand platziert sind, also dort, wo traditionell die zielsprachlichen Untertitel erscheinen.

## 8 Untertitelungsgerechte Originale?

Es bleibt also zu fragen, ob das Mitdenken der ‚Übersetzungsfrage‘ nicht schon vor dem eigentlichen Übersetzungsakt, d. h. bereits in der Produktionsphase, beginnen und das fremdsprachliche bzw. fremdkulturelle Publikum mitberücksichtigt werden kann. Möglich wäre das, denn die meisten Filme werden bereits Monate vor ihrer Fertigstellung verkauft (vgl. Leinert 2015: 50). Gewünscht wird es bislang nicht, wohl in der Annahme, dass man von einem Künstler nicht verlangen kann, seinen Film ‚exportgerecht‘ zu drehen. Das ist zwar richtig, aber erstens sind nicht alle

Filme ‚Kunstfilme‘ und zweitens geht es nicht um hochsensible Eingriffe in Film und/oder Dialogtext, sondern um die Optimierung der Translationsbedingungen. Viele Probleme, die sich im Postproduktionsbereich nur schwer lösen lassen, ließen sich tatsächlich vermeiden, wenn man von vornherein daran denken würde, dass der Film in vielen Sprachen und Kulturen wirken soll. Es dreht sich dabei nicht darum, Szenen mit Blick auf den Export zu verändern oder in mehreren Versionen zu drehen (obwohl mir der in den Zielländern ersatzweise zur kulturellen Kompatibilitätserreichung eingesetzte Filmschnitt viel problematischer erscheint).

Oft wäre für das Untertiteln schon viel gewonnen, wenn das Verschlucken von Silben unterbliebe oder wenn die Sprecher ein klein wenig langsamer reden würden. Über die Frage, ob der Sprechpart einer Person im Untertitel zufriedenstellend wiedergegeben werden kann, entscheiden schließlich Bruchteile von Sekunden. Dienen die genannten Phänomene der Figurenzeichnung, wird man sie natürlich nicht eliminieren wollen. Nicht jedes Verschlucken von Silben oder jedes atemberaubende Sprechtempo entspringt aber einer künstlerischen Absicht. Sind sie lediglich Begleiterscheinung eines wenig sorgfältigen Sprechens, kann man abwägen, ob das Neudrehen einer Szene nicht weniger aufwändig ist als das anschließende Ringen um geeignete Übersetzungslösungen in einem Dutzend Sprachen.

Außerhalb des künstlerisch-fiktionalen Filmsegments ist die Verbesserung der Ausgangsdiskurse mit Blick auf die Untertitelungsleistung ohnehin kaum strittig: In einigen Nischen-Segmenten wie der hörverständnisbegleitenden Untertitelung von Dialogen in Lernsoftware werden korrigierende Eingriffe in der Produktionsphase längst praktiziert. In anderen, etwa beim Untertiteln der Videos von Kongressreden, wäre mit der Anleitung der Sprecher zu einer sorgsam artikulation, einem angemessenen Sprechtempo und einer rezipientengerechten Sprache nicht nur dem zielsprachlichen Untertitel-Leser, sondern auch dem ausgangssprachlichen Vortrags-Hörer gedient. Warum also nicht einfach einmal ein untertitelungsgerechtes Original?

## 9 Quellenverzeichnis

- BECQUEMONT, Daniel (1996): „Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes“. In: GAMBIE [Hrsg.]. S. 145–156.
- BOILLAT, Alain / WEBER HENKING, Irene [Hrsg.] (2014): *Dubbing. Die Übersetzung im Kino. La traduction audiovisuelle* (= *Reseau / Netzwerk Cinema CH*). Marburg: Schüren Verlag.
- BOURQUARD, Cédric / CORNU, Jean-François / ICOVIC, Hervé / LEONCINI, Stefano (2014): „Paroles de professionnels: Aspects pratiques de la traduction au-

- diovisuelle“ [Transkription: Pauline Bruttin]. In: BOILLAT/WEBER HENKING [Hrsg.]. S. 285–299.
- BRÄUTIGAM, Thomas / PEILER, Nils Daniel [Hrsg.] (2015): *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation* (= *Marburger Schriften zur Medienforschung*, Bd. 58). Marburg: Schüren Verlag.
- dies. (2015): „Erkenntnispotenziale einer Beschäftigung mit Filmsynchronisation“. In: BRÄUTIGAM/PEILER [Hrsg.]. S. 13–28.
- CORNU, Jean-François (2011): „Le public? Quel public? De l’influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France“. In: ŞERBAN, Adriana / LAVAUR, Jean-Marc [Hrsg.]: *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. S. 21–35.
- ECO, Umberto (<sup>1</sup>2007): *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeiten in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Heidelberg: C. F. Müller.
- FOX, Wendy (2014): „Integrität – Integrierte Titel. Ausführlicher Abschlussbericht für das Karl-Steinbuch-Stipendium 2013/14“. URL: [http://innovation.mfg.de/polopoly\\_fs/1.32955.1423833489!/file/2015-02-01%20abschlussbericht\\_mfg\\_foxwendy.pdf](http://innovation.mfg.de/polopoly_fs/1.32955.1423833489!/file/2015-02-01%20abschlussbericht_mfg_foxwendy.pdf) (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- GAMBIER, Yves (1996) [Hrsg.]: *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- GOTTLIEB, Henrik (1994): „Subtitling: people translating people“. In: DOLLERUP, Cay / LINDEGAARD, Annette [Hrsg.]: *Teaching translation and interpreting 2. Insights, aims, visions. Papers from the second Language International Conference, Elsinore, Denmark, 4–6 June 1993*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. S. 261–274.
- ders. (<sup>2</sup>2012): „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs“. In: FRIEDRICH, Hans-Edwin / JUNG, Uli [Hrsg.]: *Schrift und Bild im Film* (= *Schrift und Bild in Bewegung*, Bd. 3). Bielefeld: Aisthesis-Verlag. S. 185–214.
- HENSCHEN, Jan (2014): „Über Sprachversion und Polyglottie in E. A. Duponts ‚Atlantic‘ und G. W. Pabsts ‚Kameradschaft‘“. In: BOILLAT/WEBER HENKING [Hrsg.]. S. 115–131.
- HOLLY, Werner (2009): „Der Wort-Bild-Reißverschluss. Über die performative Dynamik audiovisueller Transkriptivität“. In: LINKE, Angelika / FEILKE, Helmuth [Hrsg.]: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als Dynamischer Gestalt* (= *Reihe germanistischer Linguistik*, Bd. 283). Tübingen: Niemeyer. S. 389–406.
- IVARSSON, Jan / CARROLL, Mary (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- JÜNGST, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- KARAMITROGLOU, Fotios (1998): „A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe“. In: *Translation Journal* 2/2. S. 1–22.
- KERSTEN, Beatrix (2013): „Übersetzen im Korsett. Was beim Untertiteln zählt“. In: DATHE, Claudia / MAKARSKA, Renata / SCHAHADAT, Schamma [Hrsg.]: *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis* (= *TransÜD*, Bd. 52). Berlin: Frank & Timme. S. 111–134.

- KLAUS, Carmen (2015): *Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums TEDTalk* (= *TransÜD*, Bd. 68). Berlin: Frank & Timme.
- KOEBNER, Thomas (<sup>3</sup>2011): *Sachlexikon des Films* (<sup>3</sup>2011). Stuttgart: Reclam Verlag.
- KÜNZLI, Alexander (2011): „Plädoyer für eine auffällige Untertitelung“. In: BAUMANN, Klaus-Dieter [Hrsg.] (2011): *Fach – Translat – Kultur* (= *Forum für Fachsprachenforschung*, Bd. 99). Band 1: *Interdisziplinäre Aspekte der vernetzten Vielfalt*. Berlin: Frank & Timme. S. 645–667.
- ders. (2014): „Aspekte der Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum. Eine elektronische Fragebogen-Umfrage“. In: BOILLAT/WEBER HENKING [Hrsg.]. S. 270–283.
- LEINERT, Claudia (2015): „Kann Synchronisation dem Original gerecht werden? Anmerkungen einer Supervisorin“. In: BRÄUTIGAM/PEILER [Hrsg.]. S. 49–65.
- LE NOUVEL, Thierry (2007): *Le doublage* (= *Ciné métiers*). Paris: Editions Eyrolles.
- Le Point* (2014): „À mauvais sous-titrage, mauvais film ?“ Ausgabe vom 08.04.2014. URL: [http://www.lepoint.fr/culture/a-mauvais-sous-titrage-film-mediocre-08-04-2014-1810173\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/a-mauvais-sous-titrage-film-mediocre-08-04-2014-1810173_3.php) (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- MÄLZER, Nathalie (2014): „Die geliebte Stimme. Cinephile Vorbehalte gegen das Verfahren der Synchronisation“. In: BOILLAT/WEBER HENKING [Hrsg.]. S. 223–237.
- MASSIDA, Serenella (2015): *Audiovisual Translation in the Digital Age. The Italian Fansubbing Phenomenon*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MCCLARTY, Rebecca (2012): „Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling“. In: *MonTI [Multidisciplinarity in Audiovisual Translation / Multidisciplinarietat en traducció audiovisual]* 4/2012. S. 133–153. URL: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26944/1/MonTI\\_04\\_07.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26944/1/MonTI_04_07.pdf) (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- Media Consulting Group (2011): *Étude sur l'utilisation du sous-titrage, rapport final. Le potentiel du sous-titrage pour encourager l'apprentissage et améliorer la maîtrise des langues*. URL: [http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study\\_on\\_the\\_use\\_of\\_subtitling/rapport\\_final-fr.pdf](http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/rapport_final-fr.pdf) (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- MPG (2009): „Film-Untertitel helfen beim Sprachenlernen“. Pressemitteilung der Max-Planck-Gesellschaft vom 12. November 2009. URL: <http://www.mpg.de/588060/pressemitteilung200911121> (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- NAUMANN, Gerd (2015): „Das unsichtbare Handwerk. Zu grundlegenden Aspekten der Synchronarbeit“. In: BRÄUTIGAM/PEILER [Hrsg.]. S. 29–48.
- NORNES, Abé Mark (1999): „For an Abusive Subtitling“. In: *Film Quarterly* 52/3. S. 17–34. URL: [http://www.jstor.org/stable/1213822?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1213822?seq=1#page_scan_tab_contents) (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- PÉREZ-GONZÁLES, Luis (2007): „Intervention in new amateur subtitling cultures: A multi-modal account“. In: REMAEL, Aline / NEVES, Josélia [Hrsg.]: *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles* (= *Linguistica Antverpiensia*, New Series 6). Antwerpen: Hogeschool Antwerpen. S. 67–80. URL:

- <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/180/111> (15.08.2018).
- PLACK, Iris / REINART, Sylvia (2016): „Doublage et sous-titrage de films dans la Romania“. In: ALBRECHT, Jörn / MÉTRICH, René [Hrsg.]: *Manuel de Traductologie* (= *Manuals of romance linguistics*, Bd. 5). Berlin / New York: de Gruyter. S. 714–728.
- REINART, Sylvia (2009): „Das Übersetzen von Untertiteln – ein Translationsprofil“. In ZYBATOW, Lew. N. [Hrsg.]: *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft* (= *Forum Translationswissenschaft*, Bd. 11). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang Verlag. S. 153–165.
- (2014): *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik* (= *Transkulturalität–Translation–Transfer*, Bd. 5). Berlin: Frank & Timme.
- (2017): „Untertitelung und Ökonomie“. In: WIENEN, Ursula / SERGO, Laura / REICHMANN, Tinka / GUTIÉRREZ ARISTIZÁBAL, Ivonne [Hrsg.]: *Translation und Ökonomie* (= *TransÜD*, Bd. 88). Berlin: Frank & Timme. S. 95–116.
- SAVOISIEN, Gérard (2015): „Tout est théâtre. Des lunettes sous-titres. (Extrait de la chronique d’Anicet Mbida sur Europe 1 le 21/10/2015)“. URL: <http://placeatheatre.com/des-lunettes-sous-titres/> (letzter Aufruf: 15.08.2018).
- SCHREIBER, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd.: 389). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- (2017): *Grundlagen der Übersetzungswissenschaft. Französisch, Italienisch, Spanisch* (= *Romanistische Arbeitshefte*, Bd. 49). Tübingen: Niemeyer.