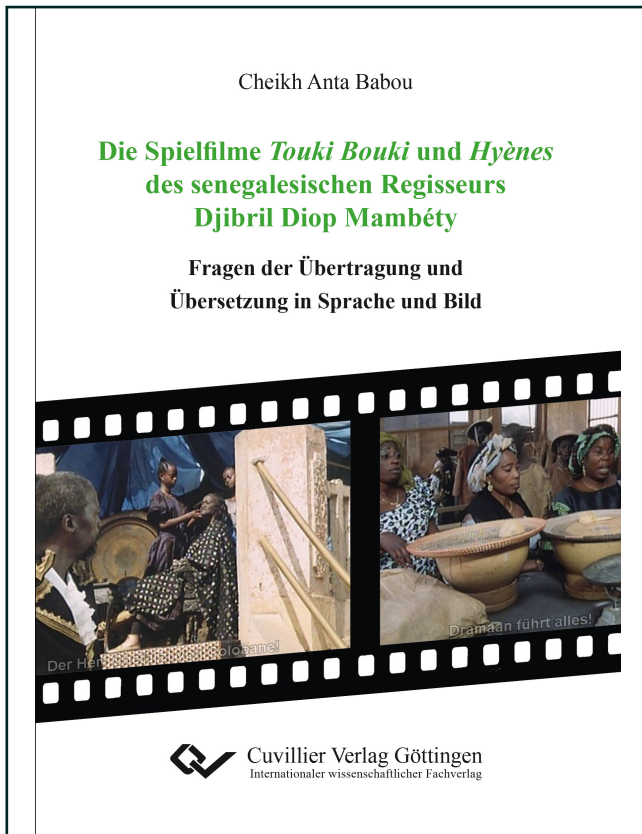




Cheikh Anta Babou (Autor)
**Die Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes* des
senegalesischen Regisseurs Djibril Diop Mambéty**
Fragen der Übertragung und Übersetzung in Sprache und
Bild



<https://cuvillier.de/de/shop/publications/7322>

Copyright:
Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen,
Germany
Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: info@cuvillier.de, Website: <https://cuvillier.de>



1. Einleitung

1.1 Problemstellung

Der Begriff *global village* ist niemals in der Geschichte der Menschheit so zutreffend gewesen wie heute. Die Welt ist zwar nicht kleiner geworden und die Distanz von einem Ort zum anderen ebenso wenig, aber durch die Entwicklung und Verbreitung digitaler Medien ist es den Individuen zunehmend ermöglicht, von zu Hause aus territoriale, soziale, kulturelle Grenzen zu überschreiten und mit Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen in Kontakt zu treten. In diesem Zusammenhang darf die Filmuntertitelung nicht unerwähnt bleiben. Als Sprach- und Kulturtransferprozess gehört diese filmische Übersetzungsform zu den geeigneten Instrumenten, durch die eine Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener kultureller Gruppen hergestellt werden kann. Filme mit Untertiteln bieten jeder Person die Möglichkeit, in der eigenen Sprache eine breite Palette von verbalen, schriftlichen, visuellen Informationen aus anderen Kulturen und Kulturgebieten zu rezipieren. In dieser Hinsicht spricht man von transnational-massenmedialer Kommunikation oder, um die Sprache von Lüsebrink (2012: 49) zu verwenden, von *mediatisierter interkultureller Kommunikation*.

Erwähnenswert ist, dass das Untertiteln ein komplexes Problemfeld ist. Die primären Herausforderungen dieses translatorischen Handelns liegen darin, trotz enormer Verschiedenheiten zwischen Verbal- und Schriftsprache einen flüssigen und synchronen Übergang von der einen zur anderen Sprachebene zu vollziehen. Auch aus Zeit- und Raumgründen „[muss] die Übersetzung knapp genug sein, um schnell gelesen werden zu können, gleichzeitig muss sie explizit genug sein, um das Wesentliche des Gesagten zu vermitteln“ (Naba 2001: 90). Darüber hinaus muss man nicht aus den Augen verlieren, dass sich der Film in untertitelter Fassung als audiovisueller Texttyp aus akustischen und visuellen Elementen zusammensetzt. Man hört die Tonspur (musikalische Begleitungen, Geräuschkulisse) und die Dialoge, gleichzeitig sieht man die Bilder und die Schrift (Untertitel, Bauchbinden und Einblendungen). Dazu sagt Gottlieb (2002: 188; Hervorhebg. i. Original) Folgendes:

Was das *semiotische Gefüge* angeht, haben ein-kanalige Texttypen (im Folgenden *monosemiotisch* genannt) eine Übersetzungsgrundlage, die sich sehr von mehr-kanaligen Typen (*polysemiotischen* Texten) unterscheidet, wo nämlich der Inhalt non-verbaler Kanäle ebenso berücksichtigt werden muss. Was in einem Roman monosemiotisch, nur durch die Schrift, ausgedrückt wird, besetzt im Film vier Kanäle: Dialog, Musik und Geräuscheffekte, Bild und – zu einem kleinen Teil – Schrift (Inserts und Überschriften und in einigen originalen Filmen, sogar Untertitel).



Die audiovisuelle Dimension des Films bedeutet, dass man beim Übersetzungs- und Rezeptionsprozess die Aufmerksamkeit nicht nur auf den auf die untere Bildfläche projizierten Text, sondern auch auf die anderen semiotischen Kanäle richten muss, in erster Linie auf das Bild, das im Film mit Untertiteln nach Lambert und Delabastita (1996: 54) der Hauptinformationsträger ist: „Le spectateur est censé utiliser le sous-titrage comme un support, le véritable discours ayant lieu ailleurs, c’est à dire sur l’écran.“ Das im Zuge der Filmbetrachtung oft auftretende Problem ist, dass das Lesen der verschriftlichten Dialoge von den visuellen Informationen ablenkt. Das Auge des Betrachters muss zwischen Bild und Text geteilt werden. Dazu kommt, dass die Bilder des Ausgangsfilms in der übersetzten Fassung unverändert beibehalten bleiben. Das stellt das fremd- und zielkulturelle Publikum vor Verständnisschwierigkeiten, insbesondere wenn die Originalbilder kulturelle und symbolische Bedeutungen enthalten.

Im speziellen Fall der Übersetzung afrikanischer bzw. senegalesischer Filmproduktion ins Deutsche kommen noch weitere Probleme hinzu, die insbesondere auf den sprachlichen und kulturellen Unterschied zwischen Originalfilm und Übersetzung zurückführbar sind. Auf der Sprachebene lässt sich feststellen, dass die Originalsprache reich an Redundanzen, Stilfiguren, Sprichwörtern, Wortspielen, eigenartigen Satz- und Wortgebräuchen etc. ist. Dieses sprachästhetische Raffinement, das sowohl kulturell geprägt als auch bedeutungsgenerierend ist, wird meistens wegen räumlicher Einschränkungen im schriftlich verfassten Untertiteltext ersatzlos gestrichen. Auch der Transfer auf der kulturellen Ebene erfolgt nicht unproblematisch. Wegen der geographischen und kulturell-räumlichen Distanz zwischen Afrika bzw. dem Senegal und Deutschland steht der Untertitler oft vor großen Schwierigkeiten, um die ausgangskulturellen Phänomene, die im zielkulturellen Kontext keine genauen oder bestmöglichen Äquivalente haben, zugänglich zu machen. In diesem konkreten Translationsfall ist die Arbeit des Übersetzers doppelt kompliziert. Abgesehen vom Äquivalenzproblem hat der Untertitler aufgrund des schon erwähnten Raum- und Zeitfaktors nicht die Möglichkeit, Anmerkungen und Fussnoten zu benutzen, um dem Zielzuschauer durch zusätzliche Informationen die kulturverankerten Elemente näher zu bringen.

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen ist die Grundfrage, ob eine gelungene und rezipierbare Übersetzung von senegalesischen Filmen ins Deutsche überhaupt durchführbar ist, von immenser Relevanz. Im Rahmen dieses Bandes, der sich als Hauptziel setzt, aufzuzeigen, ob und inwiefern die Botschaft eines Filmklassikers des afrikanischen bzw. senegalesischen Kinos in den deutschen Zielkontext durch die Untertitelung transferiert werden kann, soll am konkreten Beispiel von zwei der renommiertesten Fallbeispiele der afrikanischen Filmkunst bzw. *Touki Bouki* (1973), *Hyènes* (1992) des senegalesischen Cineasten Djibril Diop Mambéty und ihren jeweiligen deutschen Fassungen (2006) versucht werden, zutreffende Antworten auf diese Fragestellung zu geben.



Bei der Auswahl des Analysekorpus haben drei Gründe eine determinierende Rolle gespielt. Zum einen zählen Mambétys einzige Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes* laut Spezialisten des afrikanischen Kinos wie Sada Niang, Frank N. Ukadike, Olivier Barlet etc. zu den Meisterwerken der Kinolandschaft in Afrika. Aufgrund ihrer kulturellen Einbettung wie ihrer politischen und sozialgesellschaftskritischen Einstellung, die durch eine hochkarätige Kreativität problematisiert worden sind, brachten die Filme neue und umwälzende Impulse in die afrikanische Filmwelt der 1970er und 1990er Jahre. Noch heute werden Mambétys Spielfilme als Filmklassiker betrachtet und sind von afrikanischen und ausländischen Festivalveranstaltern wie Kinogängern sehr geschätzt, deswegen kann man bis jetzt nicht von der senegalesischen und afrikanischen kinematographischen Produktion sprechen, ohne *Touki Bouki* und *Hyènes* zu erwähnen. Zum anderen stellt sich *Hyènes*, obwohl der Film zwanzig Jahre später produziert wurde, als die Fortsetzung von *Touki Bouki* heraus. Der dritte und letzte entscheidende Faktor zur Wahl des Untersuchungstoffs ist, dass die Filme ins Deutsche übersetzt worden sind. Die deutsche Untertitelung von *Touki Bouki* und *Hyènes* ist ein gutes Indiz für deren Vermarktung und Rezeption im deutschsprachigen Raum und ist für die interkulturell und komparatistisch ausgerichtete Arbeit von immenser Wichtigkeit.

1.2 Forschungsstand

Afrikanische Filme wurden in den letzten Jahren mit großer Wertschätzung – die ihnen zusteht – im Ausland empfangen. Bei vielen Filmfestivals und -reihen beispielsweise in Cannes, Berlin, Moskau, Los Angeles sind die aktuellsten Werke der afrikanischen Regisseure zur Vorführung gebracht, diskutiert und prämiert worden. Dazu bemerkt Diawara (2010: 72; Hervorhebg. i. Original):

[D]as Ansehen des afrikanischen Films [ist] in den Augen der Europäer gestiegen. Noch vor kurzem interessierte sich hier kein Mensch für afrikanische Filme. Im Fernsehen wurden sie auch spätnachts nicht gezeigt, und kein Programm kino ließ sich überzeugen, sie ins Programm zu nehmen. In ganz Europa herrschte eine „Afrikamüdigkeit“. Die Leute sagten, sie hätten sich satt gesehen an den Bildern von Hungersnöten, Kriegen und Korruption. Mir schien, dass sich die politische, kulturelle und wirtschaftliche Gemengelage in der Welt stark verändert haben musste, wenn afrikanische Filme plötzlich so wichtig waren, dass sich ein europäischer Präsident [Bundespräsident Horst Köhler] trotz seines dicht gefüllten Terminkalenders die Zeit nahm, einen dieser Filme zu sehen.

Dieses wachsende Interesse am afrikanischen Kino bei den Kinobesuchern scheint jedoch in der Forschung keinen vergleichbaren Widerhall zu finden. Bisher sind ganz wenige wissenschaftliche Reflexionen zur Untertitelung afrikanischer Filme zu verzeichnen. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass die prominentesten Untertitelungstheoretiker wie Henrik Gottlieb, Yves Gambier, Jan Ivarsson, Mary Carroll usw. die afrikanischen Spra-



chen nicht beherrschen, in denen die Originalfilme gedreht worden sind. Deswegen sind sie nicht in der Lage, eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Problematik der Erstellung von Untertiteln afrikanischer Filme auf sprachlicher, kultureller und Untertitelungstechnischer Ebene zu vollziehen. In ihren Veröffentlichungen nehmen die oben genannten Untertitelungstheoretiker als Filmbeispiele jene mit europäischer Sprache als Ausgangs- und Zielsprache. Schröpf (2008: 47) schreibt: „Die meisten Untersuchungen und Lösungsansätze zur Erstellung von Untertiteln basieren auf Analysen von Untertiteln, deren Ausgangssprache Englisch oder Französisch ist, Sprachen, welche in Europa von einem großen Prozentsatz der Zuschauer gesprochen bzw. verstanden werden.“ Dieser Zustand erklärt, weshalb das Untertiteln von Filmen aus Afrika eine kaum zur Diskussion gestellte Thematik ist. Nur drei Beiträge sind bislang diesem Untersuchungsgebiet gewidmet. Die allerersten Überlegungen zu dieser Problematik finden sich im Vortrag *Der afrikanische Film in Original und Übersetzung: Wie aus Dämpfen Götter werden* (1993) vom österreichischen Afrikanisten Erwin Ebermann. Am Beispiel von *Yeelen*, dem Meisterwerk des malischen Filmemachers Souleymane Cissé, hat er sich einerseits mit den großen Sinnentstellungen in den deutschen Untertiteln des Films wegen oberflächlicher Kenntnisse der Ausgangssprache (Bambara) seitens des Untertitlers und andererseits mit den damit verknüpften Problemen im Zuge der Rezeption des Films vom Zielpublikum intensiv beschäftigt. Analog dazu hat sich der Germanist aus Burkina Faso Jean-Claude Naba für das Untertiteln afrikanischer Filmwerke interessiert. In seinem schon zitierten Artikel unter dem Titel *Reisen durch Sprache: Buud Yam von Gaston Kaboré* (2001) ist er auf die Methoden und Instrumente zur Reduktion des Originaldialogs beim Wandel von Verbal- zu Schriftsprache eingegangen. Schließlich hat der senegalesische Germanist Louis Ndong in seiner Dissertationsschrift mit dem Titel *Kulturtransfer in der Übersetzung von Literatur und Film. Sembène Ousmanes Nouvelle Niiwam und deren Verfilmung Niiwam. Der lange Weg* (2014) den Transfer kulturspezifischer Eigenheiten aus Untertitelungswissenschaftlichem Betrachtungswinkel thematisiert.

Erwin Ebermann, Jean-Claude Naba und Louis Ndong haben interessante Überlegungen zur Frage der Untertitelung afrikanischer Filme geliefert. In ihren Beiträgen haben sie neues Licht auf ein kaum erforschtes Gebiet geworfen. Jedoch enthalten ihre Arbeiten zusehends eine wesentliche Lücke. Sie sprechen schwerpunktmäßig und ausschließlich von den Untertiteln und schenken der Filmsprache keine oder eine ganz oberflächliche Beachtung. Durch ihre Fokussierung auf die Untertitel vernachlässigen sie die Bildsprache, die „die inhaltliche Komponente nicht ersetzt oder verdrängt, sondern der besseren, anschaulicheren, verständlicheren und nachhaltigeren formalen Darstellung der Handlungen dient“ (Loimeier 2012: 39). Dieses wesentliche Forschungsdesiderat will die hier vorliegende Arbeit füllen, indem sie neben der Analyse der deutschen Untertitel von *Touki Bouki* und *Hyènes* den filmsprachlichen Vermittlungskanal in den Blick nimmt.



1.3 Methodologische Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist hermeneutisch und komparatistisch angelegt. In Anlehnung an die biographische, soziologische, genrespezifische und strukturalistische Filminterpretation von Faulstich (1995, 2013) und Gast (1993) sollen Mambéty's Spielfilme untersucht werden. Dann werden die Originalfilme mit den untertitelten Fassungen verglichen, um die Transfermöglichkeiten und -grenzen vor allem sprachästhetischer und (sozio)kultureller Besonderheiten auf der Untertitel- und Filmsprachebene herauszuarbeiten.

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich – abgesehen von der Einleitung und den abschließenden Gedanken – in fünf wesentliche Kapitel. Das erste und zweite Kapitel sind der theoretischen Basis der Arbeit gewidmet. Das Hauptaugenmerk des dritten Abschnittes gilt der Auseinandersetzung mit dem senegalesischen Cineasten Djibril Diop Mambéty und dessen Filmoeuvre, vor allem *Touki Bouki* und *Hyènes*. Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht der analytisch-interpretierende Umgang mit den deutschen Untertiteln der Filme. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit der Filmsprache in *Touki Bouki* und *Hyènes* in deutscher untertitelter Fassung.





2. Theoretische Erörterungen zur Untertitelung

Bei der Untertitelung werden Dialoge und Kommentare (gerafft) in Schriftform auf das ursprüngliche Bild gelegt. Da Sprache jedoch hörend wesentlich schneller verstanden wird als lesend, kann wie eine Faustregel besagt, nur etwa ein Drittel des Gesprochenen in Untertiteln wiedergegeben werden (Schreitmüller 1994: 299).

Das Kapitel beginnt mit der Bestimmung des Begriffs Untertitelung. Dann soll der Betrachtungsmittelpunkt auf die verschiedenen Strategien zur interlingualen Umtitelung gestellt werden. Anschließend wird der Untertiteltext dargelegt. In diesem Teilabschnitt ist das Augenmerk vor allem auf die Syntax, Position und Lesbarkeit des Textes im Bild zu legen. In einem weiteren Schritt geht es darum, die untertitelungsspezifischen Probleme beispielsweise die Veränderung des Sprachmodus, die räumlichen und zeitlichen Beschränkungen und die Kulturspezifika genauer zu betrachten. Im vorletzten Teilabschnitt werden die Textverkürzungsstrategien – Textverdichtung und Auslassung – zur Diskussion gestellt. Zum Schluss des Kapitels sollen die Lieder und die Schrift im Film eingehend beleuchtet werden.

2.1 Begriffsbestimmung

Aus publikumsorientiertem Grund wird entschieden, welche unter den drei am meisten verwendeten Untertitelungen – bilinguale, intralinguale und interlinguale – die geeignetste ist. Der bilinguale Untertitelungstyp wird in Ländern mit zwei Amtssprachen wie Finnland (Finnisch / Schwedisch), Israel (Arabisch / Hebräisch) und Kamerun (Französisch / Englisch) gebraucht. Das Übersetzungsverfahren besteht darin, ein audiovisuelles Programm in die beiden Staatssprachen zu übersetzen, indem sich die Untertitel grundsätzlich auf zwei Zeilen beschränken, eine für jede Sprache.

In der intralingualen Untertitelung werden die Originaldialoge von Sendungen oder Filmen in derselben Sprache und in Schriftform auf den unteren Bildbereich projiziert. Es findet also ein Wechsel des Ausdrucksmaterials statt – der orale Ausgangstext wird in einen schriftlichen Zieltext umkodiert –, aber die Sprache besteht unverändert weiter. Deswegen bezeichnet der dänische Untertitelungstheoretiker Henrik Gottlieb diese Übersetzungsform als „vertikal“ (vgl. Gottlieb 2002: 190). Verwendet wird die intralinguale Untertitelung, um dem gehörgeschädigten Zielpublikum das Verfolgen audiovisueller Medien zu erleichtern. Pädagogische Zwecke wie die Spracherlernung kann sie ebenfalls erfüllen, denn „[i]ntralinguale Untertitel“, so Buhr (2003: 160), „könnten außerdem helfen, das Problem des Analphabetismus zu kämpfen.“



In der vorliegenden Untersuchung setzen wir uns ganz besonders mit der interlingualen Untertitelung auseinander, weil sie besser zu der komparatistisch und interkulturell orientierten Arbeit passt als die zwei eben beschriebenen Untertitelungstypen. Zur Erklärung der Terminologie Untertitelung – jedesmal, wenn dieser Begriff in der Arbeit verwendet wird, ist die interlinguale Untertitelung gemeint – wird sich an die häufig zitierte Definition von Gottlieb gelehnt. Laut dem dänischen Übersetzungswissenschaftler (a.a.O.: 187f.; Hervorhebg. i. Original)

[können] Untertitel als Übersetzungsmittel definiert werden als *Übertragung in eine andere Sprache* (1) von verbalen Nachrichten (2) im filmischen Medium (3) in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes (4), die auf der Leinwand erscheinen (5) *und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht* (6).

Aus der obigen Definition lassen sich folgende Feststellungen ableiten:

- Die Untertitelung ist ein Transfer von einer Sprache in die andere. Um den Ausgangsfilm rezipierbar zu machen, wird dessen Sprache in die Zielsprache übertragen.
- Die Untertitelung bringt den Wechsel des Sprachmodus mit sich. Der orale Code (Filmdialog) wird in einen schriftlichen (Untertitel) umgewandelt.
- Die Untertitelung setzt die Verkürzung des ausgangssprachlichen Textes voraus. Gesprochene Dialoge werden auf ein- oder mehrzeiligen schriftlichen Text reduziert.
- Die Untertitelung ist additiv. Der orale Originaltext wird nicht durch den schriftlich fixierten Text ersetzt.¹ Beide Textfassungen verlaufen gleichzeitig auf der Leinwand.

Gottliebs Definition ist infolgedessen von besonderem Interesse, sie zeigt, was die Untertitelung ist und wie sie durchgeführt wird. Jedoch weist die Begriffsbestimmung des dänischen Untertitelungstheoretikers ein wesentliches Defizit in Bezug auf die Anzahl der Untertitelzeilen auf der Leinwand auf. Das Problematische an der These von Gottlieb – nämlich die im Bild ein- und ausgeblendeten Untertitel umfassen eine oder mehrere Zeilen – ist, dass sie glauben lässt, es gebe keine maximale Zeilenzahl der Untertitel im Bild, was angesichts der Raum- und Zeitbeschränkungen, auf die in Punkt 2.4.2 ausführlich zurückgekommen wird, nicht im Rahmen des Möglichen steht. Insofern werden einzeiliger und zweizeiliger Untertitel anstatt Mehrzeiler angewendet. Um das Manko in Gottliebs Definition zu kompensieren aber auch den Begriff Untertitelung präziser zu bestimmen, soll auf eine andere Definition rekurriert werden, die die begrenzte Zeilenzahl

¹ In „konventioneller“ Übersetzung existiert keine Koexistenz zwischen Ausgangs- und Zieltext. Der erstgenannte Text wird durch den übersetzten ersetzt. Das Gleiche gilt nicht für die Untertitelung. Beide Texte sind in der Filmübersetzung vorhanden. Der Zuschauer hört die Originaldialoge (Ausgangstext) und liest gleichzeitig die Untertitel (Zieltext).



der verschriftlichten Dialoge auf der Leinwand mit einbezieht. In diesem Zusammenhang scheint die Begriffserklärung von Cintas (2008: 27f.) die passende zu sein:

Le sous-titrage peut être défini comme une pratique de traduction qui consiste à présenter, en général sur la partie inférieure de l'écran un texte écrit qui s'attache à restituer : le dialogue original des locuteurs, les éléments discursifs qui apparaissent à l'image, d'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son [en] un sous-titre constitué d'un maximum de deux lignes, chaque ligne comportant entre 32 et 41 caractères.

Das Interessante an diesem Passus ist, dass er nicht nur die Untertitelung definiert, sondern auch einen klaren Hinweis auf die Zahl der einzublendenden Untertitel gibt. Letztere müssen auf einen maximal zweizeiligen Text eingeschränkt werden, wobei jede Zeile 32 bis 41 Zeichen enthält.

Auf die Definitionen von Gottlieb und Cintas aufbauend, kann man zur Rekapitulation festhalten, dass die Untertitelung ein Sprachtransfer ist, in dessen Verlauf ein gesprochener Text (Filmdialog) in einen schriftlichen (Untertitel) übersetzt wird. Die Untertitel sollen in synchroner Weise mit dem Filmdialog in einem ein- bis höchstens zweizeiligen Text im unteren Bildbereich erscheinen. Nach dieser Klärung des Begriffes Untertitelung soll das Augenmerk im nächsten Teilabschnitt auf die Verfahren zur interlingualen Umtitelung gerichtet werden.

2.2 Strategien zur Filmtitelübersetzung

Beim Rezeptionsprozess des Films spielt der Titel eine besonders wichtige Rolle. Diese Relevanz lässt sich in erster Linie dadurch erklären, dass der Titel als erstes Element, wodurch der Zuschauer mit der Handlung in Berührung kommt, Aufschluss über den Inhalt des Ko-Textes geben soll. Dazu bemerkt Kluge folgendermaßen: „Ein Titel, der erst funktioniert, wenn man den Film gesehen hat, verfehlt seinen Zweck. Vielmehr dient der Titel als Mittel der „Erstberührung“ und der „Frühverständigung“ mit dem Zuschauer“ (zit. n. Schreitmüller: a.a.O.: 72; Hervorhebg. i. Original). Diesen Standpunkt teilt auch Nord (1993: 42):

Ein übersetzter Titel tritt – ohne seinen Ko-Text – in das zielkulturelle Titel-Korpus ein und muß hier, da er in der Regel vor dem Ko-Text rezipiert wird, zunächst allein seine Funktionen erfüllen. Auch die auf den Ko-Text bezogenen Funktionen, wie etwa die Darstellungsfunktion oder die Funktion der Interpretationssteuerung, werden durch diese erste Rezeption determiniert. Im schlimmsten Falle – wenn also etwa der Titel die gewünschten Funktionen aufgrund kultureller Missverständnisse nicht erfüllen kann – kommt es gar nicht erst zu einer Rezeption des Ko-Texts.



Vor diesem Hintergrund sind in den theoretischen Abhandlungen zur Wiedergabe der Filmtitel manche Strategien entwickelt worden. Bouchehri (2008: 11f.; Hervorhebg. i. Original) fasst sie mit diesen Worten zusammen:

Nun spielt gerade im Hinblick auf die Rezeption der Titel sicherlich eine bedeutende Rolle. Dennoch wird beim Film eine große Zahl der Titel nicht übersetzt, sondern der Originaltitel beibehalten. In anderen Fällen werden neue Titel erfunden, die mit dem Original nur noch wenig oder gar nichts mehr gemein haben. Diese Form möchte ich in Anlehnung an Kalverkämper als ‚Titelinnovation‘ bezeichnen. Dazwischen gibt es eine breite Palette von Titelvariationen, also Fälle bei denen die Titel – im Original oder in der Übersetzung – mehr oder weniger stark abgewandelt und verändert werden. Natürlich gibt es auch Titel, die im herkömmlichen Sinne übersetzt werden, wobei hier die Grenzen der Übersetzung noch genauer zu definieren sind.

Aus dem Zitat lässt sich folgern, dass es grundsätzlich vier Verfahren zur Filmtiteltranslation gibt: Titelidentität, -analogie, -variation und -innovation. Daraufhin sollen sie gründlich diskutiert und mit Beispielen belegt werden.

Von der Titelidentität ist die Rede, wenn der Ausgangstitel in der Übersetzung unverändert bleibt. Hier einige Beispiele:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Mamma Mia!</i> (2008)	<i>Mamma Mia!</i> (2008)
<i>Spider-Man 3</i> (2007)	<i>Spider-Man 3</i> (2007)
<i>Titanic</i> (1997)	<i>Titanic</i> (1998)

Die Beibehaltung des Originaltitels als Form von Null-Translation geht prinzipiell mit zweierlei Gründen einher. Einerseits kann sich der Verleiher² für eine unveränderte Reproduktion des Ausgangstitels in der Übersetzung entscheiden, wenn sich der Filmname auf weltweit bekannte Begriffe und Eigenamen bezieht. Dazu Bouchehri (ebd.: 68):

² In der Filmübersetzungspraxis obliegt es dem Verleiher, den Titel der untertitelten Fassung auszuwählen, wie Bouchehri (ebd.: 20) bestätigt: „In dieser Hinsicht scheinen gerade beim Film Titel und Ko-Text als relativ autonome Größen betrachtet zu werden. Dies zeigt sich in der Praxis an einer starken Zweiteilung des Übersetzungsvorgangs: Während die Übersetzung des Filmwerkes selbst, also die Synchronisation oder die Untertitelung, meist von Übersetzern und Synchronregisseuren durchgeführt wird, sind für die Titelfindung die Verleiher verantwortlich.“



Auch in diesen Fällen kann auf eine Translation verzichtet werden, da es sich häufig erstens um international bekannte und leicht verständliche Ausdrücke handelt und sie zweitens sowohl im Englischen, als auch im Französischen bzw. Deutschen ihre Wirkung als Exotismen entfalten. Besonders häufig kommen Titelidentitäten schließlich bei Titeln vor, die aus reinen Eigennamen bestehen. Neben jenen, die [...] an das Lautsystem der jeweiligen Sprache angepasst werden, werden andere auch phonetisch (fast) unverändert beibehalten.

Andererseits spielen ökonomische Motive bei der Wahl der Titelidentität eine wichtige Rolle. In Anbetracht der internationalen Vernetzung und Werbestrategien kommt es häufig vor, dass ein Filmwerk im Ausland schon bekannt ist, bevor es überhaupt in andere Sprachen übersetzt wird. In solch einem Fall ist es „sinnvoll, den bereits eingeführten Originaltitel beizubehalten und seine Bekanntheit auszunutzen, selbst wenn es sich um ein ausgesprochen kompliziertes Titel-Syntagma handelt“ (Schreitmüller: a.a.O.: 326). Die vorteilhafte Seite der Titelidentität ist somit deren ausgangssprachliche Orientierung, die in gewissen Fällen dazu führt, dass der Betrachter schon beim Lesen des Titels bedeutende Informationen über den ausgangskulturellen Hintergrund bekommt. Aber gegen diese Strategie wird oft eingewendet, dass sie den ziel- und fremdkulturellen Zuschauer vor Verständnisschwierigkeiten stellt, insbesondere wenn die Ausgangssprache ihm fremd ist. Günther (zit. n. Schreitmüller: ebd.: 323f. ; Hervorhebg. i. Original) schreibt diesbezüglich:

Es ist nicht auszumachen, ob ausländische Filme neuerdings aus Bequemlichkeit oder Berechnung unter Originalfilmen präsentiert werden. Im Filmgeschäft weiß man schließlich Bescheid über die Anziehungskraft von Exotik und Geheimnis. Aber ein bewußt ausgetüftelter ‚exotischer‘ Filmtitel ist eine andere Sache als der aus Bequemlichkeit nicht eingedeutschte Originaltitel, der lockendes ‚Geheimnis‘ sein soll. Für Fremdsprachenkundige ist solch ein Titel schnell ohne Reiz und ‚Exotik‘. Für den Kinobesucher, dem es an Englischkenntnissen fehlt, ist er jedoch ein frustrierendes Ärgernis. Ein Originaltitel ist für ihn ohne jeden ‚Offenbarungscharakter‘ und Orientierungswert, so daß er sich gleich einem Blindbucher auf sein Glück verlassen muß, wenn er sich für einen Kinobesuch entscheidet.

Im Gegensatz zur Titelidentität geht es bei der Titelanalogie nicht um eine Null-Translation, sondern um eine homologe bzw. analoge Übersetzung. Mit anderen und genaueren Worten formuliert, wird der Name des Ausgangsfilms wortwörtlich übertragen, wie das folgende Paradebeispiel untermauert:



Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>All About Eve</i> (1950)	<i>Alles über Eva</i> (1952)
<i>The Prince of Egypt</i> (1998)	<i>Der Prinz von Ägypten</i> (1998)
<i>Harry Potter and the Prisoner of Askaban</i> (2004)	<i>Harry Potter und der Gefangene von Askaban</i> (2004)

Wegen der Differenz syntaktischer Strukturen zwischen Ausgangs- und Zielsprache erweist es sich als sehr kompliziert, eine wortgetreue Übertragung des Filmtitels vorzunehmen, ohne dass minimale Veränderungen in Bezug auf die Wortbildungsregel notierbar sind. In dieser Hinsicht führen wir ein paar Beispiele an:

Originaltitel	Neutitel (deutsch/französisch)
<i>The corsican brothers</i> (1941)	<i>Les frères corses</i> (1946)
<i>The revenge of Frankenstein</i> (1958)	<i>Frankensteins Rache</i> (1958)
<i>Rosalie Goes Shopping</i> (1989)	<i>Rosalie fait ses courses</i> (1989)

Diese minimalen Veränderungen wirken sich auf die Qualität der Übersetzung nicht aus, weil sie weder formale noch inhaltliche Einbußen verursachen. Ganz anders verhält es sich mit Titelanalogien, die trotz geringfügiger Modifikationen gegen das ästhetische bzw. poetische Umfeld des Originaltitels verstoßen. Diese Aussage teilt Bouchehri (a.a.O.: 70), wenn sie behauptet: „So können z.B. bei einer homologen Translation rhetorische Figuren, wie Reim, Rhythmus oder Alliteration, und Wortspiele, wie z.B. Polysemien, verloren gehen, da es entweder in der Zielsprache keine Eins-zu-Eins-Äquivalente gibt (bei Polysemien), oder die zielsprachlichen Äquivalente für die Realisierung der rhetorischen Figur ungeeignet sind.“ Folgendes Veranschaulichungsmaterial übernehmen wir von Bouchehri (ebd.: 71):

Originaltitel	Neutitel (deutsch/französisch)
<i>Angela's ashes</i>	<i>Les cendres d'Angela</i> (Alliteration geht verloren)
<i>Nuns on the run</i>	<i>Nonnen auf der Flucht</i> (Assonanz geht verloren)
<i>The cook, the thief, his wife and her lover</i>	<i>Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber</i> (Rhythmus zerstört)
<i>Bloodline</i>	<i>Blutspur</i> (Polysemie aufgelöst)
<i>The silence of the hams</i>	<i>Le silence des jambons</i> (Intertitularität geht verloren)



Die Änderungen des Filmtitels im Zuge des Translationsvorgangs werden weiterhin behandelt, so dass die dritte Strategie bzw. die Titelvariation erklärt wird. Gemeint sind jene Filmtitel, „bei denen entweder der Originaltitel oder der analog/homolog übersetzte Titel abgewandelt oder verändert wurde“ (ebd.). Drei Formen von Titelvariation sind zu unterscheiden: Abwandlung, Reduktion und Erweiterung.

In der Abwandlung wird der Titel des Ausgangssprachlichen Films leicht verändert. Die Akzentsetzung, der Tempus, die Interpunktion, die Reihenfolge der Wörter zum Beispiel werden modifiziert. Daneben gibt es abgewandelte Filmtitel, „bei denen ein, manchmal auch zwei Wörter des Ausgangstitels verändert oder durch andere ersetzt werden, ohne dass jedoch die syntaktische Struktur dadurch beeinträchtigt wurde“ (ebd.: 73). In der dritten Abwandlungskategorie sind Ausgangs- und Zieltitel auf inhaltlicher Ebene (fast) unterschiedslos, aber sie zeigen eine Veränderung der syntaktischen Struktur auf. Hier ein Beispiel für jede Abwandlungsart:

Erste Kategorie:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Finding Memo</i> (2003)	<i>Findet Memo</i> (2003)

Zweite Kategorie:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>V for Vendetta</i> (2006)	<i>V wie Vendetta</i> (2006)

Dritte Kategorie:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>I married a witch</i> (1942)	<i>Meine Frau, die Hexe</i> (1946)

Die zweite Form der Titelvariation bzw. die Reduktion ist die Eliminierung von Elementen des Ausgangstitels im Zuge des Übersetzungsvorgangs. Mit dieser Strategie beabsichtigt der Filmverleiher, den Neutitel für das Zielpublikum einfacher zu gestalten. Insofern „findet diese Translationsstrategie besonders bei Titeln Anwendung, die aus relativ komplizierten Syntagmen bestehen oder bei denen durch Auslassung das Problem der Über-



setzung kulturspezifischer Elemente vermieden werden kann“ (ebd.: 75). Nachstehende Beispiele, in denen die markierten Wörter weggelassen wurden, dienen als Illustrationen:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Al-asfour – Al usfur – Le moineau</i> (1972)	<i>Der Sperling</i> (2011)
<i>Shamt al kushur – Les silences du palais</i> (1994)	<i>Das Schweigen des Palastes</i> (1994)
<i>Ndeysaan – Le prix du pardon</i> (2002)	<i>Der Preis des Vergebens</i> (2003)

Die Reduktionsstrategie trägt zur einfachen Rezeption des Titels bei, aber sie geht oft mit dem Verlust wichtiger Elemente des Originaltitels einher, insbesondere wenn Letzterer mit kulturellen Informationen gefüllt ist.

Die letzte Kategorie der Titelvariation bzw. die Erweiterung besteht darin, erläuternde Zusatzinformationen zum Ausgangstitel hinzuzufügen. Der Neutitel erscheint somit in Form von Doppeltitel bzw. Titelgefüge, wie die Beispiele nachweisen:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>2012</i> (2009)	<i>2012 – Das Ende der Welt</i> (2009)
<i>Avatar</i> (2009)	<i>Avatar – Aufbruch nach Pandora</i> (2009)
<i>Armageddon</i> (1998)	<i>Armageddon – Das jüngste Gericht</i> (1998)

Das primäre Ziel dieser Translationsstrategie ist der Einsatz von Verstehenshilfen, deren Ziel es ist, dem fremdkulturellen Filmkonsumenten den Titel näher zu bringen. In dieser Hinsicht sagt Bouchehri (ebd.: 77):

Die Erweiterung [kann] als translatorisches Hilfsmittel zur Auflösung von Polysemien und anderen Sprachspielen genutzt werden, die sonst für den zielkulturellen Rezipienten unverständlich blieben. Auch Kulturspezifika, Eigennamen von historischen Persönlichkeiten, die in der Zielkultur weniger oder gar nicht bekannt sind, oder geographische Namen, die sich auf historische Ereignisse beziehen und deshalb kulturspezifisches (Geschichts-)Wissen erfordern, können durch einen erweiternden Zusatz erklärt und den zielkulturellen Rezipienten näher gebracht werden.

Allerdings können laut Streitmüller (a.a.O.: 335) die Verstehenserleichterungen „die Aktivierungsstrategien des Originaltitels konterkarieren.“



Bei der Titelinnovation – als Extremform der Titelvariation bezeichnet – wird der Titel des Ausgangsfilms durch ein ganz neuer ersetzt. Das Folgende mag dies beleuchten:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Intouchables</i> (2011)	<i>Ziemlich beste Freunde</i> (2012)
<i>Little Fockers</i> (2010)	<i>Meine Frau, unsere Kinder und ich</i> (2010)
<i>Meet the Parents</i> (2000)	<i>Meine Braut, ihr Vater und ich</i> (2000)

Im Gegensatz zur Titelidentität orientiert sich die Titelinnovation an der Zielkultur. Die Namenformulierung des Films soll an den Zielpublikumsgeschmack angepasst werden:

Titelinnovationen haben in den meisten Fällen die Funktion, den Titel an die Konventionen der Zielkultur anzupassen, um eine möglichst große Akzeptabilität zu gewährleisten. Dazu gehört auch und vor allem die Anpassung der sprachlichen Mittel, die zur Realisierung der verschiedenen kommunikativen Funktionen notwendig sind, entsprechend den Erwartungen der zielkulturellen Rezipienten (Bouchehri: a.a.O.: 80).

Die Orientierung am zielkulturellen Kontext kann jedoch bei der Wiedergabe kulturell und historisch geprägter Titel die Beibehaltung deren Lokalkolorit in der Übersetzung nicht fördern. Auch Blumenberg (1968: 100f.) zufolge produziert die Titelinnovation oft eine unangemessene Filmtiteltranslation: „Oft werden die Originaltitel nicht angemessen ins Deutsche übersetzt, sondern die Verleihteute denken sich reißerische Titel aus, die sie für publikumswirksam halten. Das geht so weit, dass ein deutscher Verleihtitel den Originaltitel ins Gegenteil verkehrt.“

Zum Schluss sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es abgesehen von den vier gerade skizzierten Hauptkategorien zur interlingualen Umtitelung die sogenannten Hybridformen gibt, deren Einsatz in der Filmübersetzung eher selten ist. Bei der Herstellung von Mischformen werden mindestens zwei der vier Strategien kombiniert. In Bezug hierauf schreibt Bouchehri (a.a.O.: 83): „Die Hybridformen sind diejenigen zielsprachlichen Titel, bei deren Genese mehrere Translationsstrategien gleichzeitig zum Einsatz kommen. Dies kann – in den seltenen Fällen – bedeuten, dass ein Einfachtitel zur Hälfte analog übersetzt, zur Hälfte als Originaltitel beibehalten wird.“ Erwähnenswert ist, dass die Kreierung von Mischformen auf die Länge des zu übersetzenden Titels angewiesen ist, denn „[d]ies ist jedoch fast nur dann möglich, wenn die Titel eine gewisse Länge aufweisen und über dem Durchschnitt von 2,6 bis 3,0 Wörtern pro Titel liegen“ (ebd.). Auf die Darlegung der Strategien zur Filmtitelübersetzung folgen Ausführungen zum Untertiteltext.