

DIE PERIPHERE ÜBERSETZUNG DEUTSCH – ITALIENISCH

Audiovisuell und Leicht

Valentina Crestani

Mit einem Vorwort von Marina Brambilla



FrancoAngeli

Lingua, traduzione, didattica

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

Lingua, traduzione, didattica

Collana fondata da *Anna Cardinaletti, Fabrizio Frasnedi, Giuliana Garzone*

Direzione

Anna Cardinaletti, Giuliana Garzone, Laura Salmon

Comitato scientifico

James Archibald, McGill University, Montréal, Canada

Paolo Balboni, Università Ca' Foscari di Venezia

Maria Vittoria Calvi, Università degli Studi di Milano

Mario Cardona, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Guglielmo Cinque, Università Ca' Foscari di Venezia

Michele Cortelazzo, Università degli Studi di Padova

Lucyna Gebert, Università di Roma "La Sapienza"

Maurizio Gotti, Università degli Studi di Bergamo

Alessandra Lavagnino, Università degli Studi di Milano

Srikant Sarangi, Aalborg University, Denmark

Leandro Schena, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna, sede di Forlì

Shi-xu, Hangzhou Normal University, China

Maurizio Viezzi, Università degli Studi di Trieste

La collana intende accogliere contributi dedicati alla descrizione e all'analisi dell'italiano e di altre lingue moderne e antiche, comprese le lingue dei segni, secondo l'ampio ventaglio delle teorie linguistiche e con riferimento alle realizzazioni scritte e orali, offrendo così strumenti di lavoro sia agli specialisti del settore sia agli studenti. Nel quadro dello studio teorico dei meccanismi che governano il funzionamento e l'evoluzione delle lingue, la collana riserva ampio spazio ai contributi dedicati all'analisi del testo tradotto, in quanto luogo di contatto e veicolo privilegiato di interferenza.

Parallelamente, essa è aperta ad accogliere lavori sui temi relativi alla didattica dell'italiano e delle lingue straniere, nonché alla didattica della traduzione, riportando così i risultati delle indagini descrittive e teoriche a una dimensione di tipo formativo.

La vocazione della collana a coniugare la ricerca teorica e la didattica, inoltre, è solo il versante privilegiato dell'apertura a contributi di tipo applicativo.

Tutti i testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review*.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

DIE PERIPHERE ÜBERSETZUNG DEUTSCH – ITALIENISCH

Audiovisuell und Leicht

Valentina Crestani

Mit einem Vorwort von Marina Brambilla

FrancoAngeli

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni (Università degli Studi di Milano) e dell'Università degli Studi di Milano (Piano di Sostegno alla Ricerca - Linea 2 anno 2020).

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort di <i>Marina Brambilla</i>	pag.	7
Introduzione	»	9
1. Einführung in die ‚periphere‘ Übersetzung	»	11
1.1. Einleitung	»	11
1.2. Warum ‚periphere‘ Übersetzung?	»	15
2. Audiovisuelle Übersetzung: Terminologie und Hauptverfahren	»	19
2.1. Übersetzungswissenschaftliche Terminologie	»	19
2.2. Technische Begriffe und Terminologie	»	22
2.3. Hauptverfahren der audiovisuellen Übersetzung	»	26
3. Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte	»	53
3.1. Terminologische Aspekte	»	54
3.2. Definitorische Aspekte	»	58
3.3. Geschichtliche, sozialpolitische und gesetzliche Aspekte	»	60
3.4. Adressatenschaft	»	62
3.5. Untertiteltypen	»	65
3.6. Spezifika der Untertitel für Hörgeschädigte	»	68
3.7. Kodifizierung und Normiertheit	»	74
3.8. Analyse deutschsprachiger und italienischsprachiger Untertitel	»	81
3.9. Abschließende Bemerkungen	»	101
4. Übersetzung und Leichte Sprache	»	103
4.1. Terminologische Aspekte	»	104
4.2. Definitorische Aspekte	»	106
4.3. Geschichtliche, sozialpolitische und rechtliche Aspekte	»	122
4.4. Primäre und sekundäre Adressaten und Adressatinnen	»	128

4.5. Kodifizierung, Normiertheit und Dilemmata	pag. 131
4.6. Übersetzen in Leichte Sprache	» 136
4.7. Analyse deutschsprachiger und italienischsprachiger Leichte-Sprache-Texte	» 140
4.8. Abschließende Bemerkungen	» 166
5. Audiovisuelle Übersetzung und Leichte Sprache	» 167
5.1. Leichte-Sprache-Videos zum Corona-Virus	» 168
5.2. Kommentare zu deutschsprachigen Videos	» 178
5.3. Abschließende Bemerkungen	» 181
6. Perspektiven	» 183
Quellen und Literatur	» 187

VORWORT

Das vorliegende Buch stellt eine detaillierte Einführung in die audiovisuelle Übersetzung (insbesondere die Untertitelung für Hörgeschädigte) und in die Übersetzung in Leichte Sprache bzw. in das Schreiben von Texten in Leichter Sprache dar. Die Auswahl dieser zwei Bereiche ist durch ihr gemeinsames Merkmal zu rechtfertigen, wie die Autorin selbst betont: die Barrierefreiheit und das Ziel der Zugänglichkeit. Das Thema ist von besonderem Interesse nicht nur aus einer sozialen Perspektive heraus, sondern auch aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive, da die Sprache ein Mittel ist, das Inklusion oder Exklusion schaffen kann. Das zeigt sich insbesondere, wenn Gruppen von Menschen keine Möglichkeit haben, wie die anderen an der Kommunikation teilzunehmen, weil sie mit Barrieren verschiedener Arten zu kämpfen haben, zum Beispiel mit der Sprachbarriere und der Fachsprachenbarriere, die auch in Kombination miteinander vorkommen können.

Auch wenn die Autorin die analysierten Bereiche als ‚peripher‘ bezeichnet oder sogar, gerade weil sie diese als ‚peripher‘ bezeichnet, sind diese von besonderem Interesse sowohl aus einer forschungsbezogenen als auch aus einer didaktikbezogenen Perspektive. In den ersten drei Kapiteln dieses Buches bietet die Autorin eine aufschlussreiche Darstellung der verschiedenen relevanten Charakteristika der audiovisuellen Übersetzung, wobei sie sich auf die Spezifika des Sprachenpaares Deutsch – Italienisch konzentriert. Das dritte Kapitel enthält eine reiche Darstellung der Merkmale der Untertitelung und der Untertitel, die sich an Menschen mit Hörproblemen wenden. Die Analyse von ausgewählten untertitelten audiovisuellen Werken zeigt die Wahl bestimmter Strategien und dient somit als möglicher Ausgangspunkt einer Reflexion, inwieweit die Untertitel das Resultat eines perspektivistischen Reduktionsverfahrens sind, indem sie vor allem der Perspektive des Medienunternehmens entsprechen, zum Beispiel bei der Gestaltung von den von der Autorin genannten «narrativen Untertiteln», und der Perspektive des Landes und der Sprache, in der die Untertitel produziert werden. In den weiteren zwei Kapiteln liegt der Fokus auf der Übersetzung in Leichte Sprache. Die Autorin zeigt, wie die

Forschungslage aus der kontrastiven Perspektive Deutsch – Italienisch noch am Anfang steht. 2020¹ publizierte sie den ersten Beitrag zur Leichten Sprache in Deutschland und in Italien im italienischen Forschungsraum: Hier zeigte sie einige Möglichkeiten der Forschung zur Leichten Sprache. Die im vorliegenden Buch enthaltenen Kapitel sind ein gelungenes Beispiel der Analyse zum Verhältnis zwischen Übersetzung und Leichter Sprache: Sehr wichtig ist auch die Berücksichtigung nicht nur von schriftlichen Texten, sondern auch von audiovisuellen Texten, nicht nur weil diese von der Forschung noch nicht systematisch analysiert worden sind, sondern auch weil diese ein wichtiges Partizipationsmittel darstellen, insbesondere wenn relevante Themen, wie das Corona-Virus, behandelt werden, für die eine Notwendigkeit an Vermittlung und Popularisierung besteht.

Mailand, im Oktober 2022

Marina Brambilla

1. V. Crestani, *Mediare in "Leichte Sprache" in tedesco e in italiano*, in *Italiano LinguaDue*, Vol. 12, Num. 1, 2020, S. 586-602 (<https://hdl.handle.net/2434/753998>, letzter Zugang: 14.02.2022).

INTRODUZIONE

L'idea di un volume che tratta al suo interno la traduzione audiovisiva (in particolare la sottotitolazione per spettatori sordi e con difficoltà uditive) e la produzione di testi in *Leichte Sprache* tedesca ed in linguaggio facile italiano è nata sulla base di esigenze di ricerca relative al macrotema 'traduzione ed accessibilità'. Il presente lavoro costituisce una proposta di trattazione delle due tematiche in un'ottica contrastiva fra tedesco e italiano e fra Germania e Italia: i principali aspetti linguistici sono collocati anche nei loro contesti storici e giuridici in modo da fornire un quadro, seppur minimo, entro cui la traduzione audiovisiva e la *Leichte Sprache* si sono sviluppate. Entrambe costituiscono – specialmente nel contesto italiano (sia a livello di ricerca linguistica e traduttologica sia a livello di prassi) – ancora due realtà periferiche a confronto con altri tipi di traduzione quali la traduzione specialistica e quella letteraria e, purtuttavia, creano un punto di contatto con queste due: si pensi a testi su tematiche sanitarie o politiche redatti in *Leichte Sprache*, partendo da testi in linguaggio specialistico, oppure a testi letterari (ad esempio, fiabe e romanzi) riscritti in *Leichte Sprache*.

Il volume offre, in sei capitoli, una panoramica sulla traduzione audiovisiva (capitolo 1 e capitolo 2), sulla sottotitolazione per i non udenti (capitolo 3), sulla traduzione in *Leichte Sprache* (capitolo 4) e sulla traduzione audiovisiva in unione alla *Leichte Sprache* (capitolo 5) per concludersi con riflessioni teoriche e didattiche e su sviluppi futuri (capitolo 6).

Per la revisione linguistica e per i preziosi suggerimenti vorrei ringraziare Christian che ha letto con grande attenzione e impegno il lavoro nella sua interezza nei vari passaggi di stesura. Ringrazio anche Stephan per la lettura dei capitoli 1, 2, 3 e di alcuni paragrafi del capitolo 4. Naturalmente eventuali refusi ancora presenti restano di mia responsabilità.

Ringrazio Marco per il suo sentito interesse per il mio libro, a cui ha contribuito concretamente con la realizzazione curata delle immagini (tipi di inquadratura; *Abbildung 2*, *Abbildung 3*, *Abbildung 4*) del capitolo 2,

arricchendo così il testo di dettagli importanti. Ringrazio, inoltre, i miei fratelli Matteo e Riccardo per le ispirazioni fornitemi nel tempo dedicato all'ideazione e alla preparazione del volume.

Porgo i miei ringraziamenti alla Prof.ssa Marina Brambilla e ai due revisori anonimi del lavoro che con i loro commenti, osservazioni e suggerimenti puntuali hanno favorito una revisione costruttiva del contenuto dei vari capitoli. Ringrazio, infine, la Prof.ssa Anna Cardinaletti, la Prof.ssa Giuliana Garzone e la Prof.ssa Laura Salmon per la disponibilità ad accogliere il mio volume nella loro collana.

Milano, ottobre 2022

Valentina Crestani

1. EINFÜHRUNG IN DIE ‚PERIPHERE‘ ÜBERSETZUNG

1.1. Einleitung

Das vorliegende Buch stellt eine theoretische Einführung in zwei Übersetzungstypen – audiovisuelle Übersetzung (insbesondere die Untertitelung für Hörgeschädigte) und Übersetzung in Leichte Sprache – dar, die im Vergleich mit anderen (z. B. Fachübersetzung) noch als ‚peripher‘ erscheinen. Es bietet aber auch praxisbezogene Aspekte auf der Basis von authentischen Beispielen.

Die Entscheidung, sich auf die audiovisuelle Übersetzung und auf die Übersetzung in Leichte Sprache zu konzentrieren, ist sowohl mit forschungsorientierten als auch mit didaktikorientierten Gründen zu rechtfertigen:

A. Forschungsbezogene Gründe: In den letzten zehn Jahren hat die audiovisuelle Übersetzung immer mehr die Aufmerksamkeit der Übersetzungs- und SprachwissenschaftlerInnen gewonnen, insbesondere im Rahmen der Forschung zur deutschen Sprache und in deutscher Sprache, aber auch aus der kontrastiven Perspektive Deutsch – Italienisch. Im Bereich der audiovisuellen Übersetzung sind z. B. Arbeiten zu finden, welche die Untertitelung und ihre Untertypen betreffen, die zur Publikationszeit solcher Studien noch wenig aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive erforscht worden waren¹. Im Bereich der Übersetzung in Leichte Sprache sind viele Analysen zur deutschen Sprache publiziert worden, insbesondere

1. Die vorliegende Liste ist nur beispielhaft: M. Brambilla, V. Crestani, F. Mollica (Hrsg.), *Untertitelung: interlinguale, intralinguale und intersemiotische Aspekte. Deutschland und Italien treffen sich*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2016. S. Bruti, C. Buffagni, B. Garzelli, *Dalla parola al segno. I sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo, tedesco*, Hoepli, Milano, 2017. A. Künzli, *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*, Frank & Timme, Berlin, 2017. S. Reinart, *Untertitelung in einem Synchronisationsland. When wor(l)ds collide?* Peter Lang, Berlin, 2018. A. Nardi, *La sottotitolazione dal tedesco all'italiano. Aspetti comunicativi e problemi di standardizzazione*, Carocci editore, Roma, 2020.

von Sprachwissenschaftlern und -wissenschaftlerinnen, die an deutschen Universitäten tätig sind². Auch spezifische Tagungen wurden organisiert³. Dagegen sind Arbeiten zur italienischen Leichten Sprache und kontrastive Arbeiten noch ein Forschungsdesiderat⁴. Das hat mit verschiedenen Faktoren zu tun, die in Kapitel 4 behandelt werden. Hier sei nur auf die unterschiedliche gesetzliche Lage in Deutschland und in Italien verwiesen. In Deutschland wird die Leichte Sprache im Behindertengleichstellungsgesetz (BGG) explizit genannt: Auf der Basis dieses Gesetzes bieten offizielle Webseiten von Institutionen fast immer eine (regelkonforme) Version in Leichter Sprache an. In Italien wird der Begriff ‚Leichte Sprache‘ in Gesetzen zur Gleichberechtigung von Menschen mit Behinderungen und zur Barrierefreiheit nicht genannt. Die offiziellen Webseiten enthalten – mit der Ausnahme der Webseite der Provinz Bozen⁵ – keine Version in Leichter Sprache.

- B. Didaktikbezogene Gründe: Auch wenn die Untertitelung und die Übersetzung in Leichte Sprache nicht zu den vorwiegend analysierten Übersetzungstypen gehören, bedeutet das nicht, dass sie irrelevant für die Didaktik im Rahmen übersetzungs- und sprachwissenschaftlicher Vorlesungen, Seminare und Übungen sein müssen. Zum Beispiel werden intralinguale Untertitel von der DaF-Didaktik als nützliches Mittel für den Erwerb kommunikativer Kompetenzen und die Verbesserung von grammatischen Kenntnissen beschrieben. Sie sind auch für den Erwerb von Sprachwissenschaftskompetenzen nutzbar⁶. Die Analyse von in Leichte

2. Die vorliegende Liste ist nur beispielhaft. U. Bredel, C. Maaß, *Ratgeber Leichte Sprache. Die wichtigsten Regeln und Empfehlungen für die Praxis*, Dudenverlag, Berlin, 2016. U. Bredel, C. Maaß, *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*, Dudenverlag, Berlin, 2016. C. Maaß, *Easy Language – Plain Language – Easy Language Plus. Balancing Comprehensibility and Acceptability*, Frank & Timme, Berlin, 2020.

3. *KLAARA 2019 Conference on Easy-to-Read Language Research* (September 2019, University of Helsinki, <https://www2.helsinki.fi/en/conferences/klaara-2019-conference-on-easy-to-read-language-research>, letzter Zugang: 14.02.2022); *Ist International Easy Day Conference – IELD* (Mai 2021, Universität Mainz, <https://traco.uni-mainz.de/ield-2021/>, letzter Zugang: 14.02.2022); *KLAARA 2021 – 2nd Conference on Easy-to-Read Language Research* (August 2021, Fachhochschule Olten, <https://www.klaara.ch/>, letzter Zugang: 14.02.2022).

4. V. Crestani, *Mediare in “Leichte Sprache” in tedesco e in italiano*, in *Italiano LinguaDue*, Vol. 12, Num. 1, 2020, S. 586-602 (<https://hdl.handle.net/2434/753998>, letzter Zugang: 14.02.2022). L. Carrer, *Translating into Easy Italian. An analysis of health related texts and their impact on comprehension by people with intellectual disabilities*, Masterarbeit, ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Winterthur, 2021 (https://digitalcollection.zhaw.ch/bitstream/11475/22490/3/GraP%2014_Carrer.pdf, letzter Zugang: 14.02.2022). F.C. Sciumbata, *Il linguaggio facile da leggere e da capire per persone con disabilità intellettive: nuove linee guida per l'italiano e applicazione a testi di promozione turistica del Friuli-Venezia-Giulia*, Dissertation, Università degli Studi di Udine, 2020 (<http://hdl.handle.net/11390/1185919>, letzter Zugang: 14.02.2022).

5. <https://leichte-sprache.provinz.bz.it/> (letzter Zugang: 21.12.2021).

6. V. Crestani, *Intralinguale Untertitel für DaF-Studierende: Ein Beispiel für Sprachwissenschaftsvorlesungen*, in M. Barras, K. Karges, T. Studer, E. Wiedenkeller (Hrsg.), *IDT 2017 Band 2 Sektionen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2019, S. 363-368.

Sprache übersetzten Texten kann von besonderem Interesse sein, wenn man Fragen zur Kondensierung von Informationen, die in standardsprachlichen Texten vorkommen, und die vielen Herausforderungen und Problematiken eines solchen Übersetzungstyps in Betracht zieht, u. a. das Verstoßen gegen den regel- und orthografiekonformen Gebrauch (zum Beispiel Verwendung von *oder*, *und*, *aber*, *weil*, *wenn* am Anfang eines Hauptsatzes⁷ und Gebrauch des Bindestriches, um die Hauptkonstituenten der Komposita zu markieren wie in *Schul-Amt* und *Rechts-Anwalt*). An deutschen Universitäten, wo die Analyse der Leichten Sprache schon ein florierendes Forschungsgebiet⁸ ist und spezifische Lehrveranstaltungen angeboten werden, gibt es auch dem Thema gewidmete Forschungsstellen (z. B. die *Forschungsstelle Leichte Sprache* an der Universität Hildesheim⁹, die 2014 am Institut für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation eingerichtet wurde).

Die hier in der Einleitung genannten Aspekte werden im Laufe des Buches vertieft. Eine Frage bleibt aber noch zu klären: Warum audiovisuelle Übersetzung und Übersetzung in Leichte Sprache im selben Buch? Der Grund liegt darin, dass beide Übersetzungstypen ein zentrales Thema gemeinsam haben: die Barrierefreiheit. Die Übersetzung im Allgemeinen hat immer mit Barrieren¹⁰ zu tun, indem Übersetzungsbedarf besteht, wenn Sprach- und Kulturbarrieren bzw. Verständigungsbarrieren «zwischen verschiedensprachigen Partnern»¹¹ zu überwinden sind: «Im Prinzip kann man bei jeder Übersetzung davon

7. Beispiele: *Der Bundes-Kanzler ist der Chef im Kabinett. Und er leitet die Kabinettsitzungen* (<https://www.bundesregierung.de/breg-de/leichte-sprache/bundes-kanzler/aufgaben-des-bundes-kanzlers>, letzter Zugang: 31.12.2021); *Wenn Sie Grafiken oder Tabellen verwenden: sie müssen einfach sein* (Inclusion Europe, *Informationen für alle. Europäische Regeln, wie man Informationen leicht lesbar und leicht verständlich macht*, 2009, https://www.inclusion-europe.eu/wp-content/uploads/2017/06/DE_Information_for_all.pdf, S. 18); *Weil es auch blinde Menschen mit Lernschwierigkeiten gibt: Die Audio-Deskription muss leicht verständlich sein* (Inclusion Europe, *Informationen für alle*, a.a.O., S. 37). Zu Subjunktionen mit Hauptsatz-Stellung vgl. <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/1607> (letzter Zugang: 31.12.2021).

8. Vgl. dazu Maaß: «vivid empirical research on Easy Language in the German speaking area». C. Maaß, *Easy Language – Plain Language – Easy Language Plus: Balancing Comprehensibility and Acceptability*, a.a.O., S. 87.

9. <https://www.uni-hildesheim.de/fb3/institute/institut-fuer-uebersetzungswiss-fachkommunikation/forschungsforschungseinheiten-des-instituts/leichtesprache/> (letzter Zugang: 14.02.2022).

10. K. Schubert sind Barrieren im weiteren Sinne Umstände, die es Menschen unmöglich machen, an der Kommunikation in derselben Weise wie die anderen Teilnehmenden teilzuhaben. Dabei geht es um Sinnesbarrieren, Fachbarrieren, Kulturbarrieren, Kognitionsbarrieren, Sprachbarrieren, Fachsprachenbarrieren (vgl. Abschnitt 4.2.1). K. Schubert, *Barriereabbau durch optimierte Kommunikationsmittel: Versuch einer Systematisierung*, in N. Mälzer (Hrsg.), *Barrierefreie Kommunikation – Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Frank & Timme, Berlin, 2016, S. 15-33, hier S. 15-16.

11. U. Kautz, *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*, 2. Auflage, Iudicium Verlag, München, 2002, S. 57.

sprechen, dass sie Barrieren beseitigt»¹². Barrierefreiheit ist aber nicht einfach das Überwinden von Barrieren, sondern es ist ein spezifischer Begriff, der direkt mit dem Begriff ‚Behinderung‘ verbunden ist und gesetzlich vom § 4 des Behindertengleichstellungsgesetzes (BGG) so definiert wird: «Barrierefrei sind bauliche und sonstige Anlagen, Verkehrsmittel, technische Gebrauchsgegenstände, Systeme der Informationsverarbeitung, akustische und visuelle Informationsquellen und Kommunikationseinrichtungen sowie andere gestaltete Lebensbereiche, wenn sie für Menschen mit Behinderungen in der allgemein üblichen Weise, ohne besondere Erschwernis und grundsätzlich ohne fremde Hilfe auffindbar, zugänglich und nutzbar sind. Hierbei ist die Nutzung behinderungsbedingt notwendiger Hilfsmittel zulässig». Im Bereich der audiovisuellen Übersetzung sind spezifische Verfahren zu nennen, die auf barrierefreie Produkte abzielen: die Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte und die Untertitelung und Verdolmetschung für Gehörlose und Hörgeschädigte¹³. Beide werden in Kapitel 2 und in Kapitel 3 näher beschrieben, wobei der Fokus in Kapitel 3 auf der Untertitelung als Prozess liegt, der ein schriftliches Produkt als Resultat anbietet. Typischerweise schriftlich sind auch die Produkte der Übersetzung in Leichte Sprache (Kapitel 4), die wiederum als barrierefrei – zumindest theoretisch – definierbar sind, weil sie als verständlichkeitsoptimierte Texte für eine spezifische Leserschaft (u. a. Menschen mit Lernschwierigkeiten und Menschen mit geistiger Behinderung) verfasst werden. Außerdem ist die Verwendung der Leichten Sprache – wie bereits angedeutet – in Deutschland gesetzlich (§ 11 des BGG) geregelt.

Das Buch ist in sechs Kapitel gegliedert. In diesem ersten Kapitel wird eine Einführung in die ‚periphere‘ Übersetzung gegeben. Das zweite Kapitel gibt einen Überblick über die audiovisuelle Übersetzung, ihre Terminologie und die prinzipiellen Verfahren: interlinguale Untertitelung, intralinguale Untertitelung, Synchronisation, Voice-over, Filmdolmetschen, Audiodeskription und Game-Lokalisierung. Das dritte Kapitel ist der Untertitelung für Hörgeschädigte gewidmet. Im vierten Kapitel werden die Übersetzung in Leichte Sprache und das Verfassen von schriftlichen Texten in Leichter Sprache beleuchtet. Im vorletzten Kapitel werden audiovisuelle Übersetzung und Leichte Sprache in Zusammenhang gebracht: Dabei werden Leichte-Sprache-Videos analysiert. Jedes Kapitel ist mit kommentierten Beispielen versehen, die die theoretische Beschreibung der Phänomene unterstützen. Die wichtigsten Termini zur

12. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2020, S. 20.

13. Ein weiteres Verfahren ist das Respeaking (*rispeakeraggio*), das insbesondere in der italienischsprachigen Forschung untersucht wird. Vgl. dazu C. Eugeni, *Il rispeakeraggio televisivo per sordi. Per una sottotitolazione mirata del TG*, in *InTRAlinea*, Vol. 9, 2007 (https://www.intralinea.org/archive/article/Il_rispeakeraggio_televisivo_per_sordi, letzter Zugang: 14.02.2022); S.J. Jekat, *Respeaking: Syntaktische Aspekte des Transfers von gesprochener Sprache in geschriebene Sprache*, S.J. Jekat, H.E. Jüngst, K. Schubert, C. Villinger (Hrsg.), *Sprache barrierefrei gestalten. Perspektiven aus der Angewandten Linguistik*, Frank & Timme, Berlin, 2019, S. 87-108.

audiovisuellen Übersetzung und zur Leichten Sprache werden immer ins Italienische (und teilweise ins Englische) übersetzt. Das letzte Kapitel bietet abschließende Bemerkungen und einen Ausblick an.

Das Buch richtet sich an Germanistik- und Italianistikstudierende der höheren Semester von Bachelorstudiengängen, die schon mit den Grundlagen der Übersetzungswissenschaft vertraut sind und gute sprachwissenschaftliche Kompetenzen in Bezug auf das Sprachenpaar Deutsch – Italienisch zusammen mit (mindestens) B2-Sprachkenntnissen in beiden Sprachen besitzen. Das Buch kann aber auch als geeignete Lektüre für Studierende der Masterstudiengänge, für Übersetzungs- und SprachwissenschaftlerInnen und für alle fungieren, die sich für das für sie neue Thema ‚barrierefreie Übersetzung‘ interessieren.

1.2. Warum ‚periphere‘ Übersetzung?

‚Peripher‘ wird in dieser Arbeit im Sinne von ‚in der Praxis und/oder in der Forschung als nicht-typisch betrachtete Übersetzungstypen‘ verstanden. Man betrachte die folgenden Definitionen für Übersetzung: «Vorgang der schriftlichen Umsetzung eines Textes aus einer Sprache (AS) in eine andere Sprache (ZS)»¹⁴; «Sie besteht darin, dass entsprechend einem Übersetzungsauftrag und unter Berücksichtigung der Intentionen des Verfassers, die durch Analyse des in der Regel schriftlich vorliegenden Ausgangstextes ermittelt werden, auf der Basis dieses Ausgangstextes von einem Übersetzer ein in der Regel ebenfalls schriftlich vorliegender Zieltext geschaffen wird»¹⁵. Beiden Definitionen liegt ein Übersetzungsbegriff zugrunde, in dem zwei Faktoren von besonderer Bedeutung sind: 1. die Schriftlichkeit des Ausgangstextes und des Zieltextes und 2. das Vorhandensein einer Ausgangssprache und einer Zielsprache. In Bezug auf die Schriftlichkeit öffnet aber die zweite Definition Raum für eine begriffliche Erweiterung, indem sie den Ausdruck «in der Regel» gebraucht und implizit behauptet, dass sowohl der Ausgangs- als auch der Zieltext nicht unbedingt schriftlich sein müssen. Die Ausgangssprache ist in den zwei Definitionen als Sprache zu verstehen, die zu einem von der Zielsprache verschiedenem Sprachsystem gehört, also zum Beispiel Deutsch als Ausgangssprache und Italienisch als Zielsprache.

Übersetzungstypen kann man nach unterschiedlichen Kriterien unterscheiden. Zu diesen Kriterien gehören u. a.:

- a. Das Zeichenverhältnis: In Abhängigkeit von dem Verhältnis, welches Zeichen zueinander haben, unterscheidet Jakobson¹⁶ drei Übersetzungstypen:
 - *intralingual translation (rewording)*¹⁷: Es handelt sich um die intralinguale

14. W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 8., neu bearbeitete Auflage, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2011, S. 76.

15. U. Kautz, *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*, o.o.A, S. 57.

16. R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, in R.A. Brower (ed.), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge, 1959, S. 232-239.

17. Man vergleiche die Definition von Jakobson: «[...] an interpretation of verbal signs by

Übersetzung, d. h. die Umsetzung von Texten für Adressaten und Adressatinnen mit unterschiedlichen Kompetenzen innerhalb derselben Sprache. Beispiele sind die Popularisierung und die Vermittlung fach(sprach)licher Inhalte für Laien und Laiinnen¹⁸ und die Übersetzung in Leichte Sprache¹⁹.

- *Interlingual translation (translation proper)*²⁰: Die interlinguale Übersetzung ist der Übersetzungstyp, der als traditionell gilt (z. B. vom Italienischen ins Deutsche).
- *Intersemiotic translation (transmutation)*²¹: Die intersemiotische Übersetzung ist eine Transmutation von einem Zeichensystem in ein anderes Zeichensystem. Ein Beispiel ist die Literaturverfilmung²²: Sprachzeichen werden in Bildzeichen umgesetzt. Andere Beispiele sind Bildbeschreibungen und Audiodeskriptionen für Blinde und Sehgeschädigte: Bildzeichen werden in Sprachzeichen umgesetzt²³.

b. Das Bild-Wort-Verhältnis: Wenn man das Verhältnis vom Bild zum Wort und vom Wort zum Bild berücksichtigt, kann man die audiovisuelle Übersetzung (*traduzione audiovisiva, audiovisual translation*) und die Comic-Übersetzung (*traduzione dei fumetti, comic translation*) als Übersetzungstypen betrachten. Auf die erste wird detailliert in den nächsten Kapiteln eingegangen, deswegen wird hier nur die Definition von Jüngst zitiert: «Unter audiovisueller Übersetzung [...] versteht man allgemein das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben, und zwar primär die typischen Verfahren der Film- und Video-Übersetzung»²⁴. Während die audiovisuelle Übersetzung systematisch in Forschungsarbeiten behandelt wird, auch wenn nicht in so hohem Maße

means of other signs of the same language». R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, a.a.O., S. 233.

18. Zur Unterscheidung zwischen *Popularisierung* und *Vermittlung* vgl. u. a. J. Turnbull, *Communicating and Recontextualizing Legal Advice Online in English*, in J. Engberg, K. Luttermann, S. Cacchiani, C. Preite (Hrsg.), *Popularisierung und Wissensvermittlung im Recht*, LIT Verlag, Münster, 2018, S. 201-222.

19. U. Bredel, C. Maaß, *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*, a.a.O.

20. Man vergleiche die Definition von Jakobson: «[...] an interpretation of verbal signs by means of some other language». R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, a.a.O., S. 233.

21. Man vergleiche die Definition von Jakobson: «[...] an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems». R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, a.a.O., S. 233.

22. E. Spedicato, S. Hanuschek (Hrsg.), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, K & N, Würzburg, 2008.

23. Bildbeschreibungen und Audiodeskription können als intersemiotisch betrachtet werden, wenn man die Definition von Jakobson erweitert (nicht-sprachliche Zeichen durch sprachliche Zeichen interpretieren). Die Literaturverfilmung und die Bildbeschreibung gelten, wie die Audiodeskription (vgl. Benecke), als partielle Übersetzungen, weil nicht alles, was man in einem Roman liest oder was in einem Bild bzw. in einem audiovisuellen Produkt sichtbar ist, abgebildet und beschrieben werden muss und kann. B. Benecke, *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*, LIT Verlag, Berlin, 2014.

24. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 14.

wie andere Übersetzungstypen, ist die Comic-Übersetzung sowohl in der deutschen als auch in der italienischen Forschung noch wenig untersucht, insbesondere weil der Comic nur über geringes Prestige verfügt(e)²⁵.

- c. Das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext: Nord²⁶ unterscheidet die dokumentarische Übersetzung (*traduzione documentale, documentary translation*) und die instrumentelle Übersetzung (*traduzione strumentale, instrumental translation*). Die dokumentarische Übersetzung dokumentiert eine Kommunikationshandlung: Der Zieltext wird vom Adressaten oder von der Adressatin als Übersetzung wahrgenommen und dient nur als Metatext. Untertypen der dokumentarischen Übersetzung sind die Wort-für-Wort-Übersetzung, die wörtliche Übersetzung, die philologische Übersetzung und die exotisierende Übersetzung. Die instrumentelle Übersetzung funktioniert als autonomes Kommunikationsinstrument in einer Zielkultur: Der Zieltext wird vom Adressaten oder von der Adressatin nicht als Übersetzung wahrgenommen. Untertypen der instrumentellen Übersetzung sind die funktionskonstante Übersetzung, die funktionsvariiierende Übersetzung und die korrespondierende Übersetzung.
- d. Die Thematik der zu übersetzenden Texte: Man kann zwischen Literaturübersetzung/literarischer Übersetzung (*traduzione letteraria, literary translation*²⁷) und Fachübersetzung (*traduzione specializzata, specialized translation*²⁸) unterscheiden²⁹, die jeweils andere Subtypen enthalten (z. B. Übersetzung von Gedichten, von Romanen usw.; Übersetzung von Wirtschaftstexten, von Rechtstexten usw.). Diese Dichotomie ist notwendig, weil die zwei Übersetzungstypen wesentliche Unterschiede zueinander aufweisen, wie Scarpa betont: «È innegabile che nel tradurre

25. Einige Arbeiten können trotzdem genannt werden: S. Picout, *Multimediale Übersetzung – Translation von Comics*, VDM Verlag, Saarbrücken, 2008. N. Mälzer (Hrsg.), *Comics – Übersetzungen und Adaptationen*, Frank & Timme, Berlin, 2015.

26. C. Nord, *Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie*, in *Lebende Sprachen*, Band 24, Heft 3, 1989, S. 100-105. C. Nord, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, 2., neubearbeitete Auflage, Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1991. C. Nord, *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997.

27. L. Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, UTET Libreria, Torino, 2001. F. Apel, A. Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, 2., vollständig neu bearbeitete Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2003. F.R. Jones, *Literary Translation*, in M. Baker, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, third edition, Routledge, London, New York, 2019, S. 294-299.

28. F. Scarpa, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, seconda edizione, Hoepli, Milano, 2012. R. Stolze, *Fachübersetzen – Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*, 5., unveränderte Auflage, Frank & Timme, Berlin, 2020.

29. Zur Notwendigkeit der Dichotomie zwischen Fach- und Literaturübersetzung vgl. Scarpa: «[...] dicotomia che ha [...] senso mantenere è quella tra traduzione “specializzata” e “letteraria”, nonostante il volume assai ridotto di quest’ultima (0,03%), [...] perché l’approccio alla traduzione di testi letterari è marcatamente diverso dal modo di affrontare i testi specialistici [...]». F. Scarpa, *La traduzione specializzata*, a.a.O., S. 75-76.

un testo “letterario” o un testo “specialistico” si verifica uno spostamento di accento da un ordine di problemi a un altro e che, a differenza della traduzione specializzata dove il traduttore dispone di norma di testi paralleli nella lingua di arrivo che fungono da punti di riferimento – nella traduzione letteraria il testo rappresenta un unicum irripetibile che è di volta in volta necessario ricreare (Rega 2001, pp. 52-59)»³⁰. Die Literaturübersetzung wurde lange Zeit als das Hauptgebiet des Übersetzens betrachtet mit der Folge, dass viele theoretische Ansätze sich auf literarische Texte beziehen.

Diese kurze Darstellung der vier Kriterien lässt erkennen, dass die genannten Übersetzungstypen Beziehungen zueinander haben. Einige Beispiele: Die prototypische Fachübersetzung ist eine instrumentelle Übersetzung, weil der Zieltext funktioniert, als ob er ein Originaltext wäre. Die Untertitelung für Hörgeschädigte (s. dazu Kapitel 3) und die Übersetzung in Leichte Sprache (s. dazu Kapitel 4 und Kapitel 5) sind typischerweise intersemiotisch und intralingual.

30. F. Scarpa, *La traduzione specializzata*, a.a.O., S. 84. L. Rega, *La traduzione letteraria*, a.a.O. Übersetzung: ‚Es ist nicht zu bestreiten, dass sich bei der Übersetzung eines „literarischen“ oder eines „fachsprachlichen“ Textes der Schwerpunkt von einer Problemstellung zur anderen verschiebt und dass – anders als bei der Fachübersetzung, bei der der Übersetzer in der Regel über zielsprachige Paralleltexte verfügt, die als Bezugspunkte fungieren – bei der literarischen Übersetzung der Text ein einzigartiges, unwiederholbares Unikat darstellt, das von Zeit zu Zeit neu erstellt werden muss‘.

2. AUDIOVISUELLE ÜBERSETZUNG: TERMINOLOGIE UND HAUPTVERFAHREN

Dieses Kapitel ist eine Einführung in die audiovisuelle Übersetzung, in ihre Terminologie und in ihre Hauptverfahren, wobei der Fokus auf dem Sprachenpaar Deutsch-Italienisch und auf Deutschland und Italien liegt. In den nächsten Abschnitten werden folgende Aspekte thematisiert:

1. Übersetzungswissenschaftliche Terminologie: Was bedeutet der Terminus *audiovisuelle Übersetzung*? Welche Termini werden im Italienischen und im Englischen verwendet, um diesen Übersetzungstyp zu benennen?
2. Technische Terminologie: Welches sind die wichtigsten technischen Begriffe und Ausdrücke?
3. Hauptverfahren: Welche Hauptverfahren der audiovisuellen Übersetzung gibt es? Welche Verfahren werden in Deutschland und in Italien vorwiegend eingesetzt?

2.1. Übersetzungswissenschaftliche Terminologie

Pérez-González definiert die *audiovisual translation* (aus der die deutsche Bezeichnung *audiovisuelle Übersetzung* und die italienische Bezeichnung *traduzione audiovisiva* stammen) folgendermaßen: «Audiovisual translation focuses on the practices, processes and products that are involved in or result from the transfer of multimodal and multimedial content across languages and/or cultures»¹. Unter dem Ausdruck *audiovisuelle Übersetzung* werden also alle Verfahren verstanden, die zur Übertragung audiovisueller Texte – und zwar Kinofilme, Fernsehserien, Fernsehprogramme usw., die sowohl den akustischen Code als auch den visuellen Code verwenden – beitragen, damit diese von

1. L. Pérez-González, *Audiovisual Translation*, in M. Baker, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, third edition, Routledge, London, New York, 2019, S. 30-34, hier S. 30.

einem breiten Publikum verstanden werden können (vgl. dazu Jüngst² und Perego³). Auch wenn *audiovisuelle Übersetzung* als etablierter Ausdruck in den Arbeiten gilt⁴, die in den letzten Jahren in Deutschland publiziert wurden, sind auch andere Bezeichnungen zu finden:

1. *Medienübersetzung (traduzione per i media, traduzione multimediale)*: Diese Bezeichnung⁵ aus der englischen *(multi)media translation*⁶ wird im Deutschen als partielles Synonym zur *audiovisuellen Übersetzung* verwendet⁷. Sie ist dennoch nicht klar umrissen, weil sie sich auf die Übersetzung von Comics, von Filmen, von Internet-Seiten usw. bezieht.
2. *Filmische Übersetzung (traduzione filmica)*: Diese Bezeichnung, die aus dem englischen *film translation* (Snell-Hornby⁸, Delabastita⁹) stammt, wurde insbesondere in den frühesten wissenschaftlichen Arbeiten benutzt, aber auch noch in Texten, die in den letzten 20 Jahren publiziert wurden¹⁰. Dieser Ausdruck betont, dass es um die Analyse von längeren Filmen geht, auch wenn einige Autoren behaupten, dass *audiovisual translation* and *film translation* als Synonyme gelten könnten¹¹.

2. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 14.

3. E. Perego, *La traduzione audiovisiva*, 5. Nachdruck, Carocci editore, Roma, 2011.

4. Zur Geschichte der audiovisuellen Übersetzung vgl. E. Perego, R. Pacinotti, *Audiovisual Translation through the Ages*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, Basingstocke, 2020, S. 33-56; Y. Gambier, H. Jin, *A connected history of audiovisual translation: sources and resources*, in E. Bielsa (ed.), *The Routledge Handbook of Translation and Media*, Routledge, New York, 2022, S. 283-301.

5. S. Reinart, *Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation*, in R. Kohlmayer, W. Pöckl (Hrsg.), *Literarisches und mediales Übersetzen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004, S. 140-181.

6. Y. Gambier, H. Gottlieb, *(Multi) Media Translation: concepts, practices, and research*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 2001.

7. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 14.

8. M. Snell-Hornby, *Translation studies. An integrated approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1988.

9. Vgl. Delabastita: «I will take “film translation” to stand for the whole set of operations – that is to say, including certain operations on the level of non-verbal signs – that accompany and make possible the transfer of a film from a source culture A into a target culture B». D. Delabastita, *Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics*, in *Babel*, Vol. 35, Num. 4, 1989, S. 193-218, hier S. 195.

10. M. Pavesi, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci editore, Roma, 2005. D. Kapsaskis, J. Branson, *Film translation*, in E. Bielsa (ed.), *The Routledge Handbook of Translation and Media*, a.a.O., S. 302-318.

11. Vgl. Karamitroglou: «[...] certain scholars restrict the notion of ‘films’ to full-length feature films, i.e. to movies only, leaving out series, sport programmes and documentaries [...]. I use the term ‘film’ to refer to all kinds of recorded audiovisual material; for the restricted concept of full-length feature films, I use the term ‘movies’. In this sense, the terms ‘audiovisual translation’ and ‘film translation’ are synonymous, meaning the translation of recorded audiovisual material [...]». F. Karamitroglou, *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation. The choice between subtitling and revoicing in Greece*, Editions Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 2000, S. 2.

Im Englischen und im Italienischen sind auch die Ausdrücke *screen translation* und *traduzione per lo schermo* vorhanden, die aber zu Missverständnissen führen können, weil sie sich auf «all products distributed via a screen (television, cinema or computer screen)»¹² beziehen.

In der vorliegenden Arbeit wird der Terminus *audiovisuelle Übersetzung* eingesetzt, der am besten die wichtigsten Komponenten dieses Prozesses beleuchtet, die der Übersetzer bzw. die Übersetzerin berücksichtigen sollte, wenn er bzw. sie einen audiovisuellen Text übersetzt. Der Terminus ist im weiteren Sinne zu verstehen, um den multisemiotischen Charakter der audiovisuellen Produktionen zu betonen, deren Gespräche, Geräusche und/oder Bilder übersetzt bzw. beschrieben werden. *Audiovisuelle Übersetzung* betrachtet den zu übersetzenden audiovisuellen Text als speziellen Text, der durch verschiedene semiotische Komponenten entsteht: «Audiovisual texts are multimodal inasmuch as their production and interpretation relies on the combined deployment of a wide range of semiotic resources or modes (Baldry and Thibault 2006), including language, image, music, colour and perspective»¹³. Diese Definition ist gültig für die Tonfilme, die am Ende der 1920er Jahre entstanden¹⁴. Bei den Stummfilmen, d. h. bei Spielfilmen ohne Tonbegleitung, waren nur Bilder vorhanden¹⁵. In audiovisuellen Texten erfolgt die Kommunikation sowohl über den visuellen Kanal als auch über den akustischen Kanal. In beiden Kanälen kann man sowohl sprachlich als auch nicht sprachlich kommunizieren:

- Akustisch – sprachlich: Gespräche, Monologe, Lieder usw.
- Visuell – sprachlich: Schilder, Zeitungsüberschriften und im Allgemeinen schriftliche Texte, die von den ZuschauerInnen potenziell gelesen werden können.

12. Y. Gambier, *Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception*, in *The Translator* (special issue *Screen Translation*), Vol. 9, Num. 2, 2003, S. 171-189.

13. L. Pérez-González, *Audiovisual Translation*, in M. Baker, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a.a.O., S. 30. A. Baldry, P. J. Thibault, *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit and Coursebook*, Equinox Publishing, London, Oakville, 2006.

14. Beispiele für die ersten Tonfilme sind *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930, Deutschland), *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930, Italien) und *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (Fritz Lang, 1931, Deutschland).

15. Deutschsprachige Stummfilme (Deutschland) sind *Die Puppe* (Ernst Lubitsch, 1919), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, Carl Boese, 1920), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Das Wachsfignenkabinett* (Paul Leni, 1924), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) und *Die Büchse der Pandora* (Georg Wilhelm Pabst, 1929). Italienischsprachige Stummfilme sind *Malombra* (Carmine Gallone, 1917), *Messalina* (Enrico Guazzoni, 1923) und *Gli ultimi giorni di Pompei* (Carmine Gallone, Amleto Palermi, 1927). Zu den italienischen Stummfilmen vgl. G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano: Da "La presa di Roma" a "Sole"*, Editori Laterza, Roma, Bari, 2008.

- Akustisch – nicht sprachlich: Geräusche, Musik usw.
- Visuell – nicht sprachlich: Bilder, Gestik usw.

2.2. Technische Begriffe und Terminologie

Auch wenn technische Aspekte nicht direkt zur Übersetzung gehören, ist die Erläuterung einiger Grundbegriffe notwendig. Für jeden der im Folgenden vorgestellten Begriffe werden die jeweiligen Einflüsse auf die audiovisuelle Übersetzung kurz erläutert.

1. Einstellungsgröße (*tipo di inquadratura, camera distance/distance of framing/shot scale*): Die Einstellungsgröße legt fest, wie groß die Figur auf der Leinwand bzw. auf dem Bildschirm zu sehen ist. Sie ist besonders wichtig, denn durch sie wird die Wahrnehmung der Zuschauer und der Zuschauerinnen auf bestimmte Personen, Gegenstände usw. gelenkt. Die Einstellungsgrößen wirken unterschiedlich auf die Verfahren der audiovisuellen Übersetzung. Ein Beispiel: Wenn das Gesicht des Sprechers oder der Sprecherin sehr gut sichtbar ist, sollen die Untertitel die Lippen nicht abdecken, während die Übertitel die Augen nicht abdecken sollen. In Deutschland und in Italien werden acht Einstellungsgrößen genutzt¹⁶. Da die meisten Werke zur audiovisuellen Übersetzung in englischer Sprache verfasst sind, werden im Folgenden zuerst die englischsprachigen Bezeichnungen angegeben, gefolgt von den deutsch- und italienischsprachigen in Klammern¹⁷.



Extreme Close Up – ECU (Detail/Makro, dettaglio/particolare): Detailaufnahmen zeigen einzelne Details des Bildes (z. B. Teile des Gesichts oder Teile von Objekten) und vermitteln somit Nähe. Falls die Lippen der Figur gut zu sehen sind, ist es im Übersetzungsprozess erforderlich, auf die Lippensynchronität (vgl. Abschnitt 2.3.3) zu achten.

16. Vgl. Bienk: «Potenziell gibt es unendlich viele Einstellungsgrößen; bei der Festlegung auf einen der acht Typen sollte man sich grundsätzlich auf das wichtigste dargestellte Objekt oder die wichtigste abgebildete Person konzentrieren. Hierbei ist das Maß zur Bestimmung von Größenrelationen der menschliche Körper. Ein Manko ist, dass dies nur bedingt auf Gegenstände übertragbar ist». A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, 5. Auflage, Schüren, Marburg, 2019, S. 53.

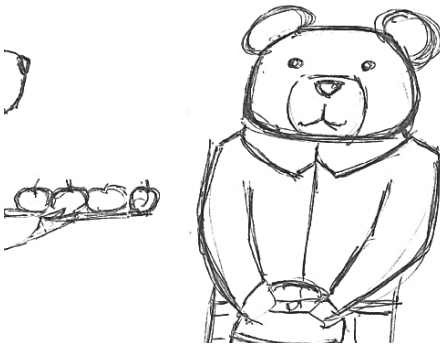
17. K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2007, S. 54-58. A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, a.a.O., S. 52-57. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 28-31.



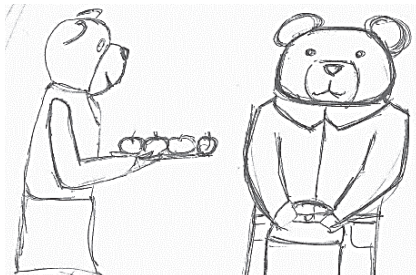
Close Up – CU (Groß, primum piano): Diese Einstellung lenkt den Blick auf den Kopf der Figur und auf ihren Blick. Sie wird üblicherweise in relevanten Gesprächen angewendet. Lippen und Kieferbewegungen sind gut sichtbar, so dass die Lippensynchronität unbedingt beachtet werden muss.



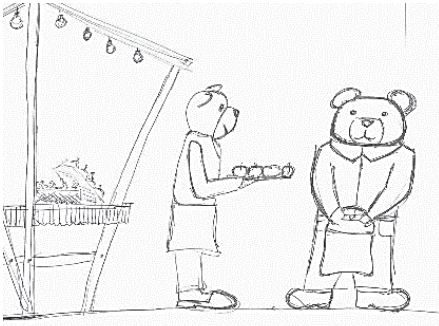
Medium Close Up – MCU (Nah, primo piano): Hier sind Kopf und Oberkörper sichtbar, so dass die Mimik und die Gestik der Figur auch gut sichtbar sind. Diese Einstellung findet in Gesprächsszenen Verwendung.



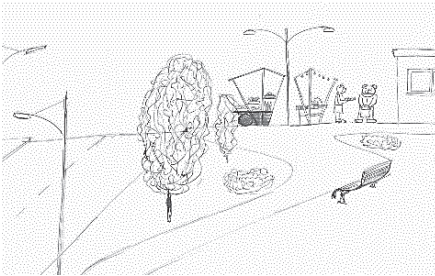
American (Amerikanisch, piano americano): Hier wird die obere Hälfte der Figuren (von der Hüfte aufwärts) gezeigt. Diese Einstellung kann für Gespräche zwischen Personen oder Personengruppen angewendet werden, wobei die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Situation gelenkt wird. Die amerikanische Einstellung stammt aus dem Western-Genre und dient dazu, die individuelle Handlung zu zeigen.



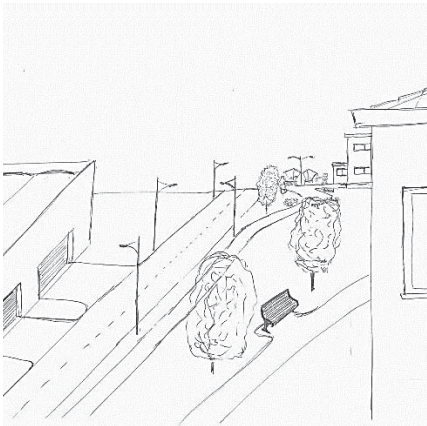
Medium Shot – MS (Halbnah, piano medio/mezza figura): Bei halbnahen Einstellungen wird die Figur vom Kopf bis kurz unter der Hüfte gezeigt.



Full shot (Halbtotale, figura intera): Bei dieser Einstellung sind die Figuren vollständig oder fast vollständig in ihrem Umfeld zu sehen, ohne dass die Umgebung zum zentralen Element wird. Diese Einstellungsgröße ist auch für (Menschen)gruppen geeignet. Der Fokus liegt auf körperbetonten Handlungen.



Long shot – LS (Total, campo lungo): Die Figuren sind sehr klein und die Gebäude sind in ihrem ganzen Umfang sichtbar. Es ist die Umgebung, die eine wichtige Rolle spielt.



Extreme Long Shot – ESL (Weit, campo lunghissimo): Bei dieser Einstellung wird die Handlung im Gesamtüberblick gezeigt. Die Figuren sind winzig, so dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer und Zuschauerinnen sich auf die Landschaft konzentriert. Die weite Einstellung wird oft am Anfang oder am Ende des Films oder von Filmabschnitten gebraucht, um zu verdeutlichen, wo der Film oder der Abschnitt spielt. Sie hat eine einleitende Funktion. Außerdem verschafft sie Überblick und vermittelt die Atmosphäre.

2. Kamerabewegungen (*movimenti della macchina da presa, camera movements*): Da das Auge einer den Film betrachtenden Person vom Schwenken und Neigen der Kamera geleitet wird, sind Kamerabewegungen ein entscheidender Faktor bei der audiovisuellen Übersetzung¹⁸. Ein Beispiel: Wenn die Kamera sich schnell bewegt, kann ein lang stehender Untertitel einen störenden Effekt haben. Die Hauptkamerabewegungen

18. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 31-32.

sind¹⁹: A. Schwenk (*panoramica, pan*): Die Kamera ändert ihren Standpunkt nicht, sie wird vertikal (*tilting*), horizontal (*panning*) oder diagonal um eine feste Achse bewegt. B. Kamerafahrt (*carrellata*): Die Kamera ändert ihren Standort. Es handelt sich um die Bewegung der auf einem gummiereiften Wagen (*dolly*) montierten Kamera, die sich entlang einer Schiene vorwärts oder rückwärts bewegt.

3. Bildschnitt (*montaggio, cutting and editing*): Es geht um die Auswahl des aufgenommenen Bild- und Tonmaterials, das bearbeitet und strukturiert wird²⁰. Bei der audiovisuellen Übersetzung ist insbesondere auf den Bildschnitt zu achten, wenn Untertitel produziert werden. Diese sollten nicht über einen Schnitt hinaus stehen bleiben.
4. Bildkomposition (*composizione dell'immagine, image composition*): Es handelt sich um die Anordnung von Elementen innerhalb eines Bildausschnittes, die nach präzisen Kriterien erfolgt, um bestimmte Wirkungen bei den ZuschauerInnen zu haben. Die Bildkomposition ist besonders wichtig, wenn man einen Hörfilm (Audiodeskription) produziert: «Je üppiger sie ist, je stärker sie bedeutungstragend wirkt, desto schwieriger ist die Entscheidung, was man beschreiben muss und was nicht»²¹.
5. Lichtgestaltung (*illuminazione, lighting*): Unter Lichtgestaltung versteht man die künstlerische Ausleuchtung. Die Analyse der Lichtgestaltung betrifft fünf Faktoren (Lichtmenge, Lichtquelle, Lichtrichtung, Lichtkontrast, Lichtfarbe)²². Während die Beleuchtung bei der Synchronisation und beim Voice-over für die Entscheidung über Übersetzungsstrategien kaum eine Rolle spielt, kann sie für die Audiodeskription wichtig sein.
6. Tonspur/Tondatei (*traccia audio, sound track*): Die Tonspur ist der Teil des Filmstreifens, der die Tonaufnahme enthält. Bei professionell gemachten Filmen gibt es drei Tonspuren, eine für die Gespräche, eine für die Musik und eine für die Geräusche (diese letzte wird als Atmo-Spur²³ bezeichnet). Bei der Synchronisation wird die Dialogspur durch eine neue ersetzt. Bei der Audiodeskription und bei dem Voice-over wird eine neue Tonspur kreiert.
7. Drehbuch (*copione, script*): Das Drehbuch gehört zur Präproduktionsphase des Films und enthält alle Angaben und Informationen, die der Regisseur/die Regisseurin, die technischen Mitarbeiter/-innen und die Schauspieler/-innen brauchen. Der Übersetzer oder die Übersetzerin, der/die Untertitel vorbereiten muss, erhält üblicherweise das Drehbuch nicht; dagegen bekommt er/sie nur die Dialogliste, die immer als Präproduktionskript gilt, aber nicht so viele Details enthält.

19. Zu einer detaillierten Beschreibung und zu weiteren Kamerabewegungen (Stand, Rollen) vgl. A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, a.a.O., S. 59-63.

20. A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, a.a.O., S. 77-94.

21. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 32.

22. A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, a.a.O., S. 68-71.

23. Die Atmo enthält alle Hintergrundgeräusche, die zur filmischen Tongestaltung beitragen (z. B. Vögelzwitschern, Windböen, Kindergelächter). H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 33.

8. Timecode (*time code*): Der Timecode besteht aus vier zweistelligen Zahlen, die Stunde, Minute, Sekunde und Einzelbildnummer dieser Sekunde (Frame) angeben und «zeigt an, an welcher Stelle im Film man sich gerade befindet»²⁴. Die Zahlen werden durch Doppelpunkte getrennt. Ein Beispiel: 01:20:40:14 bedeutet, dass der Film eine Stunde, zwanzig Minuten, vierzig Sekunden und vierzehn Einzelbilder lang gelaufen ist²⁵. Den Timecode zeigen heutige Untertitelungsprogramme automatisch an.

2.3. Hauptverfahren der audiovisuellen Übersetzung

In dem von Bogucki, Deckert²⁶ herausgegebenen Handbuch werden die unterschiedlichen Verfahren, die zur audiovisuellen Übersetzung gehören, in separaten Kapiteln behandelt: *dubbing*²⁷, *voice-over* und *off-screen dubbing*²⁸, *subtitling*²⁹, *subtitling for the deaf and the hard of hearing*³⁰, *live subtitling*³¹, *surtitling*³², *audio description*³³. Einige Kapitel behandeln auch weniger bekannte Verfahren: *fansubbing*, *fundubbing* und *game localisation*³⁴. Jüngst³⁵ bietet eine ausführliche Darstellung folgender Verfahren an: interlinguale

24. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 34.

25. Zu einer genaueren Beschreibung vgl. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 34-35.

26. Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O.

27. F. Chaume, *Dubbing*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 103-132.

28. A. Matamala, *Translating Non-fictional Genres: Voice-over and Off-screen dubbing*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 133-148.

29. J. Díaz-Cintas, *The Name and Nature of Subtitling*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 149-171.

30. A. Szarkowska, *Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 249-268.

31. P. Romero-Fresco, C. Eugeni, *Live Subtitling Through Respeaking*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 269-295.

32. J.M. Carrillo Darancet, *The Drama of Surtitling: Ever-Changing Translation on Stage*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 173-188.

33. I. Mazur, *Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 227-247.

34. S. Massidda, *Fansubbing: Latest Trends and Future Prospects*; R. Baños, *Fandubbing*; M.A. Bernal-Merino, *Key Concepts in Game Localisation Quality*, in Ł. Bogucki, M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a.a.O., S. 189-208; S. 209-226; S. 297-314.

35. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O.

Untertitelung (*sottotitolazione interlinguistica, interlingual subtitling*), Synchronisation (*doppiaggio, dubbing*), Voice-over (*speakeraggio/voce fuori campo, voice-over*), Filmdolmetschen (*film interpreting*), Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte (*audiodescrizione, audio description*), Untertitelung und Verdolmetschung für Gehörlose und Hörgeschädigte (*sottotitolazione per i sordi, subtitling for the d/Deaf and hard of hearing; interpretazione per i sordi, interpretation for the d/Deaf*), Game-Übersetzung (*game translation/game localisation*). In den folgenden Abschnitten soll auf folgende Verfahren eingegangen werden: interlinguale Untertitelung, intralinguale Untertitelung, Synchronisation, Voice-over, Filmdolmetschen, Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte, Game-Übersetzung. Die intralinguale Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte wird in Kapitel 3 thematisiert.

2.3.1. Interlinguale Untertitelung

Die interlinguale Untertitelung ist zusammen mit der Synchronisation das Hauptverfahren sowohl in Deutschland als auch in Italien. Eine solche Aussage wäre bis vor einigen Jahren, d. h. vor der Verfügbarkeit und vor der Verbreitung von Video-On-Demand-Systemen und Streamingdiensten (wie *Netflix, Amazon Prime Video, Joyn* und *SkyTicket*) nicht zutreffend gewesen, da sowohl Deutschland als auch Italien traditionell als Synchronisationsländer definiert werden. Wie der Terminus verrät, dominiert die Synchronisation in den Synchronisationsländern, zu denen u. a. Österreich, Spanien und Frankreich zählen. Die Länder, bei denen die Tendenz zur Untertitelung zu beobachten ist, werden Untertitelungsländer genannt (z. B. Großbritannien, Irland, Schweden, Norwegen und Griechenland)³⁶. Die Abgrenzung zwischen den zwei Kategorien ist aber nie starr gewesen und es gibt Ausnahmen. Zum Beispiel erschienen in Frankreich viele Filme schon vor dem Vorhandensein von Video-On-Demand-Anbietern sowohl als synchronisierte als auch als untertitelte Produkte. Die Schweiz ist ein Sonderfall: In der französischen und italienischsprachigen Schweiz ist die Synchronisation dominant, in der deutschsprachigen Schweiz die Untertitelung. In Ländern wie Finnland und Belgien, die zwei offizielle Landessprachen (Finnisch und Schwedisch bzw. Französisch und Flämisch) haben, ist die Doppeluntertitelung verbreitet: Eine Zeile der Untertitel ist in einer Sprache, die andere Zeile in der anderen Sprache. Diese Liste von Ländern mit Besonderheiten lässt sich fortsetzen. In Polen, Bulgarien, Litauen und Lettland wird die slawische Synchronisation eingesetzt, die praktisch ein Voice-over oder eine Form des Filmdolmetschens ist³⁷.

Warum ein Land zu einem Synchronisations- oder zu einem Untertitelungsland geworden ist und bleibt, hat unterschiedliche Gründe:

36. S. Reinart, *Untertitelung in einem Synchronisationsland*, a.a.O., S. 30-31.

37. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 25.

- Geschichtlich-politische Gründe: Deutschland, Italien und Spanien als traditionelle Synchronisationsländer haben eine totalitäre Vergangenheit, in der synchronisierte Filme dazu dienten, die Nationalsprache und -kultur zu verteidigen³⁸. Portugal, das auch eine totalitäre Geschichte hat und dennoch zu den Untertitelungsländern zählt (Synchronisation wird nur für Kinderfilme gebraucht), ist «der Beweis dafür, dass in einer Diktatur auch in den Untertiteln verfälscht und gelogen wird»³⁹.
- Gesellschaftliche Gründe: Je nach Land und Sprachkultur hat das Publikum eine unterschiedliche Wahrnehmung von Synchron- und Untertitelfassungen⁴⁰. Traditionelle Untertitelungsländer betrachten untertitelte Filme und Fernsehserien als übliche Formen; da nur Kinderfilme hier synchronisiert werden, werden Synchronfassungen als «Kinderkram»⁴¹ stigmatisiert. Auch untertitelte Fassungen waren in den Synchronisationsländern bis vor einigen Jahren negativ konnotiert, da sie als minderwertig galten.
- Soziolinguistische Gründe: In einigen Ländern hängt die Entscheidung, ob ein Film untertitelt oder synchronisiert wird, von soziolinguistischen Faktoren ab. Zum Beispiel werden in Norwegen, in Schweden und in Finnland Kinderfilme synchronisiert, da Kinder im Vorschulalter noch nicht in der Lage sind zu lesen; ansonsten werden Filme untertitelt.
- Wirtschaftliche Gründe: Synchronfassungen sind teurer und aufwändiger, wobei die Kosten zirka zehn- bis zwanzigmal höher sind als die Untertitelungskosten⁴², und sie sind das Resultat eines langsamen Verfahrens. Im Vergleich dazu ist die Untertitelung ein kostengünstiges und zeitsparendes Verfahren⁴³. Das ist sicher ein Vorteil, der aber dazu führt, dass manchmal gravierende Fehler durch Unkenntnis interkultureller Unterschiede auftreten, so wie auch Fehler bei Rechtschreibung und Zeichensetzung. Untertitel werden leider oft nach dem Prinzip ‚so schnell und so billig wie möglich‘ produziert.

Gambier⁴⁴ zählt die interlinguale Untertitelung zu den von ihm genannten «dominant types», also zu den vorherrschenden Formen der audiovisuellen Übersetzung. In wissenschaftlichen Arbeiten sind die Untertitelung als Prozess

38. H.E. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen*, a.a.O., S. 24.

39. M. Metz, G. Seeblen, *Das Kino spricht Deutsch. Glanz und Elend der Synchronisation*, in *Deutschlandfunk Kultur – Zeitreisen*, 2009 (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-kino-spricht-deutsch-100.html>), letzter Zugang: 31.12.2021).

40. S. Nagel, *Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH*, in S. Nagel, S. Hezel, K. Hinderer, K. Pieper, *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009, S. 23-144, hier S. 30.

41. S. Nagel, *Das Übersetzen von Untertiteln*, a.a.O., S. 30ff.

42. J. Ivarsson, M. Carroll, *Subtitling*, TransEdit, Simrishamn, 1998, S. 11.

43. A. Künzli, *Die Untertitelung. Von der Produktion zur Rezeption*, a.a.O., S. 12.

44. Y. Gambier, *Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception*, a.a.O., S. 172.

und die Untertitel als Resultat dieses Prozesses mehrfach definiert worden, wobei einige Definitionen sowohl den dynamischen Prozess als auch das Ergebnis im Blick haben:

- A. Untertitelung als Prozess: Gottlieb⁴⁵ betrachtet die Untertitelung aus drei Gründen als Übersetzungsunikum:
- a. Die Untertitelung produziert einen diamesischen Wandel: Was gesprochen ist, wird zum Geschriebenen (*diagonal translation*).
 - b. Die Untertitelung verfolgt besondere kommunikative Ziele: Das wichtigste Ziel besteht darin, den Nicht-Muttersprachler/-innen beim Verständnis des ganzen Films zu helfen und ihnen die wichtigsten Informationen zu übermitteln.
 - c. Die Untertitelung benutzt spezifische Übersetzungsstrategien: Wörter der Originalgespräche werden weggelassen oder Sätze werden zusammengefasst und gekürzt.

Im Allgemeinen geht es bei der Untertitelung um eine Reduzierung des Originaltextes⁴⁶. Als spezielle Übersetzungsform ist die Untertitelung nach Gottlieb⁴⁷ dadurch gekennzeichnet, dass sie vorausgeplant, schriftlich, additiv, unmittelbar, synchron und polysemiotisch ist:

- Vorausgeplant («prepared communication»): Es geht nicht um eine Improvisationsform (eine Ausnahme stellt Live-Untertitelung dar, d. h. *sottotitolazione in tempo reale/live subtitling*), weil der Untertitelungsprozess vor der Benutzung der Untertitel stattfindet. Untertitel werden vorbereitet.
- Schriftlich («using written language»): Im Vergleich zur Synchronisation erfolgt die Untertitelung nur schriftlich.
- Additiv («acting as an additive»): Untertitel werden dem Gesprochenen und dem Soundtrack hinzugefügt. Sie sind additiv in dem Sinne, dass sie eine zusätzliche Zeichenebene darstellen und das Original weitgehend

45. H. Gottlieb, *Subtitles, Translation & Idioms*, PhD Thesis, Centre for Translation Studies and Lexicography, Copenhagen, 1997.

46. Reduzierung bedeutet nicht unbedingt Vereinfachung. Vgl. Bruti, Buffagni, Garzelli: «[...] la natura della riduzione è da intendersi secondo l'accezione di Ferguson (1977, 1982), uno dei primi linguisti ad interessarsi del fenomeno, come riduzione e non necessariamente come strategia volta ad agevolare la comprensione del testo». Übersetzung: ‚Reduktion ist nach Ferguson (1977, 1982), einem der ersten Sprachwissenschaftler, der sich mit diesem Phänomen befasst hat, als Reduktion und nicht unbedingt als eine Strategie zur Erleichterung des Textverständnisses zu verstehen‘. S. Bruti, C. Buffagni, B. Garzelli, *Dalla parola al segno*, a.a.O., S. XI. C.A. Ferguson, *Baby talk as a simplified register*, in C.E. Snow, C.A. Ferguson (eds.), *Talking to children*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, S. 209-255. C.A. Ferguson, *Simplified registers and linguistic theory*, in L.K. Obler, L. Menn (eds.), *Exceptional Language and Linguistics*, Academic Press, New York, 1982, S. 49-68.

47. H. Gottlieb, *Screen Translation: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Centre for Translation Studies and Lexicography, Copenhagen, 2001, S. 15.

unangetastet bleibt. Der additive Charakter der Untertitelung macht sie zu einer Hybridform: «Sie verändert einerseits die Balance der Zeichenebenen zueinander [...] und garantiert doch andererseits, dass eben diese Balance fortbesteht, denn das Original bleibt ja in Gänze erhalten»⁴⁸. Untertitel brechen zwar die visuelle Komposition des Originals auf, ohne aber Körper und Sprache zu trennen.

- Synchron («synchronous semiotic channel»): Das audiovisuelle Produkt und die Untertitel werden gleichzeitig gezeigt.
- Unmittelbar («part of a transient [...] text»): Untertitel werden unmittelbar dem Publikum angeboten, d. h. in Zusammenhang mit den Sprachäußerungen der Originalversion. Sie werden in einer fließenden Form präsentiert, die sich der Kontrolle der Zuschauenden entzieht⁴⁹.
- Polysemiotisch («part of a [...] polysemiotic text»): Die Untertitel nutzen nur einen der verschiedenen Übertragungskanäle.

Das Untertiteln ist eine sehr komplexe Art der Sprachbearbeitung, die viele Herausforderungen mit sich bringt. Mit diesem Prozess gehen nämlich notwendigerweise einige Änderungen einher: Umwandlung von mündlichen Gesprächen in schriftliche Gespräche, Anpassung der Übersetzung an die Filmszenen, Inhaltskondensierung. Der letzte Punkt ist mit der Kürzung (die dennoch nicht unbedingt zu einer Vereinfachung führt) verbunden. Die Möglichkeiten, den Text zu kürzen, sind verschieden und wurden in der Fachliteratur mehrfach beschrieben. Zum Beispiel klassifiziert Buhr⁵⁰, für den das Untertiteln vor allem Kürzen bedeutet, die Möglichkeiten in zwei Kategorien: Verdichtung und Auslassung von Textteilen. Gottlieb⁵¹ unternimmt eine komplexere Kategorisierung, indem er drei Kürzungsstrategien unterscheidet:

- *Condensation*: Durch diese Strategie wird der Sinn der mündlichen Sprachäußerungen durch eine Zusammenfassung wiedergegeben mit dem Ziel, Redundanzen (insbesondere intrasemiotische Redundanzen aber auch intersemiotische Redundanzen⁵²) zu reduzieren. Nur die Form des originalen

48. S. Reinart, *Untertitelung in einem Synchronisationsland*, a.a.O., S. 220.

49. Mit der Einführung von DVDs und von Streamingdiensten hat sich dies aber geändert.

50. V. Buhr, *Untertitel – Handwerk und Kunst*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2003.

51. H. Gottlieb, *Subtitling. A new university discipline*, a.a.O. Neben diesen drei Strategien erklärt er sieben weitere Strategien, die keine Reduktionsstrategien sind: *expansion, paraphrase, transfer, imitation, transcription, dislocation, resignation*.

52. Unter intrasemiotischer Redundanz versteht man die Wiederholung von Informationen innerhalb desselben Zeichensystems (z. B. mehrmaliges Ansetzen in den Gesprächen). Unter intersemiotischer Redundanz versteht man vorwiegend Text-Bild-Redundanzen, d. h. das Vorkommen einer ähnlichen oder identischen Information in den Untertiteln und in den Bildern. Vgl. H. Gottlieb, *Subtitling: People Translating People*, in C. Dollerup, A. Lindegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1994, S. 261-274, hier S. 273. H. Gerzymisch-Arbogast,