

# CURRYWURST UND SUPERSCHARFE SAHNESCHNITTEN

EINE UNTERSUCHUNG ZUR ÜBERSETZUNG DEUTSCHER FILME INS SPANISCHE

## 1. Einleitung

Ein immer größer werdendes Betätigungsfeld im Bereich der Sprachmittlung ist die Übersetzung audiovisueller Texte, zu denen neben Produkten wie Videospiele, PC-Programmen und DVDs auch Filme aller Arten und Genres zählen.<sup>1</sup> In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Translation ist die audiovisuelle Übersetzung (oder auch „multimediale Übersetzung“) im Vergleich zu den anderen Übersetzungstypen jedoch nach wie vor relativ unterrepräsentiert. Dabei stellt sie in vielerlei Hinsicht einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar. So dürfen Filme eine nicht zu verachtende Rolle bei der Entstehung eines bestimmten Bildes von Ursprungsland und -kultur in der Zielsprachlichen Kultur spielen. In manchen Fällen, insbesondere dem der USA, leisten (Spiel-) Filme bei der Entwicklung eines solchen Bildes (und damit auch von Stereotypen) gewiss einen größeren Beitrag als die Literatur des betreffenden Landes. Ein weiterer sehr interessanter Aspekt der Übersetzung von Filmen ist der sprachliche Einfluss, den die Ausgangssprache vor allem durch die Synchronisation von Filmen auf die Zielsprache oder bestimmte Bereiche dieser Sprache ausübt (Ausdruck dieses Einflusses sind z.B. Erscheinungen wie die Redewendung „por el amor de Dios!“, die sich durch die Übersetzung von amerikanischen Filmen in der spanischen Sprache, bzw. im Register *Filmsprache*, durchgesetzt hat).

Aber auch der Übersetzungsprozess als solcher

bedarf einer theoretischen Auseinandersetzung. Denn unabhängig von der jeweils gewählten Modalität<sup>2</sup> obliegt die Übersetzung von Filmen ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten und Normen, durch die sie sich von den anderen Übersetzungstypen, der Übersetzung schriftlicher Texte und dem Dolmetschen, grundlegend unterscheidet.

Der vorliegende Beitrag stellt einen Überblick über die Ergebnisse einer Studie dar, die durch die deskriptive Analyse der Übersetzung eines deutschen Films ins Spanische einen Beitrag zur Beschreibung der für dieses Sprachenpaar gültigen Normen leisten soll.<sup>3</sup> Vor der Darstellung dieser Ergebnisse soll zunächst jedoch kurz auf die Besonderheit der audiovisuellen Übersetzung und insbesondere der Filmübersetzung sowie auf bisherige Forschungsansätze in diesem Bereich eingegangen werden.

JAN-HENDRIK OPDENHOFF  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

## 2. Besonderheiten der audiovisuellen Übersetzung

Im Gegensatz zu einem geschriebenen Text, z.B. einem Roman, bei dem der Kommunikationskanal verbaler Art ist und der - trotz möglicher Referenzen auf andere, nicht der Textwelt als solcher zugehörige Dinge - ein in sich geschlossenes semiotisches System darstellt, sind die sprachlichen Äußerungen eines Films (Dialoge, Kommentare aus dem *off*, geschriebene Texte usw.) nur ein Teil eines komplexen semiotischen Systems. Dieses System weist zwei Kommunikationskanäle auf: den visuellen und den akustischen Kanal. Über beide Kanäle werden

sowohl verbale als auch nonverbale Zeichen übermittelt (vgl. Delabastita 1990, 101). Verbale Kommunikationsmittel des visuellen Kanals sind z.B. Zwischentitel oder Schilder, die im Film gezeigt werden. Über den akustischen Kanal findet verbale Kommunikation durch Dialoge, Kommentare, Lieder usw. statt. Nonverbale Kommunikation kommt über den visuellen Kanal z.B. durch Zeichen der Bewegung (Bewegung der Darsteller, Gestik, Mimik usw.) oder durch ikonografische oder fotografische Zeichen zustande. Im Bereich des akustischen Kanals sind zur nonverbalen Kommunikation u.a. paralinguistische Zeichen (Tonfall, Lautstärke, Räuspern usw.) und akustische Spezialeffekte zu zählen. Man hat es also beim Film mit einem System untereinander vernetzter Zeichen zu tun, welche über verschiedene Kanäle übermittelt werden.

Genau diese *semiotische Interaktion* (vgl. Chaume 1999, 211) ist es, die die Besonderheit der Übersetzung von Filmen ausmacht. Im Gegensatz zu einem schriftlichen Text darf der Filmtext nicht als geschlossene Einheit betrachtet werden, sondern muss als einer der Bestandteile eines zusammenhängenden Systems behandelt werden. In diesem Sinne muss auch die Übersetzung stets dem Zusammenspiel zwischen Text und den anderen genannten Zeichen gerecht werden. Das bekannteste Beispiel für das Zusammenspiel zwischen Bildern und Worten und die daraus resultierenden Probleme für die Übersetzung ist die Notwendigkeit der *phonetischen Synchronie* (vgl. Chaume 1999, 217), d.h., der Übereinstimmung der Lippenbewegungen der Darsteller mit dem Ton, in synchronisierten Filmen. Doch das ist nur ein Aspekt unter vielen (für die Übersetzung vielleicht sogar einer der weniger wichtigen, wenn man bedenkt, dass Lippensynchronie nur bei Großaufnahmen des Darstellers erforderlich ist, d.h., wenn das Gesicht oder höchstens Gesicht und Brust zu sehen sind). Weitere zu berücksichtigende Aspekte sind die *Ischronie* (die Anpassung der Übersetzung an die Dauer der Redeabschnitte der Darsteller) und die *kinetische Synchronie* (die Anpassung an die Körperbewegungen und Gesten der Darsteller) (vgl. a.a.O.). Einige Autoren sprechen im Zusammenhang mit dieser besonderen Eigenschaft der „verboikonischen Texte“ (*textos verboicónicos*, Chaume 2000, 48) von verschiedenen „Restriktionsklassen“<sup>4</sup> bei der Übersetzung. Diesen Restriktionen obliegt nicht nur die für

Constantin  
Videos

Über  
6 Mio.  
Kinobesucher

BERND EICHINGER  
ZEIGT  
TIL SCHWEIGER  
KATJA RIEHMANN  
JOACHIM KRÖL  
RUFUS BECK

**DER BEWEGTE MANN**

NACH DEN COMICS  
»DER BEWEGTE MANN«  
UND »PRETTY BABY«  
VON  
RALF KÖNIG

EINE KOMÖDIE VON  
SÖNKE WORTMANN

WIDESCREEN

1322

BERND EICHINGER zeigt vor SÖNKE WORTMANN die DER BEWEGTE MANN mit TIL SCHWEIGER, KATJA RIEHMANN, JOACHIM KRÖL, RUFUS BECK  
Produktion: MICHKA BAUER/STL, Vertrieb: RATHENBERG/STL, Buch: SIMON NAPP, Szenario: HELE CHRISTEN, Regie: SÖNKE WORTMANN, Musik: ROBERT PRINGS, Kostüme: TOBIAS BRÄUER  
Schnitt: FALST GREWSTER, Kamera: RAB RAABE, Szenen: BERND KÖHL, Ersterer Produktionsleiter: MARTIN HODSCHENK, Berater: VON FÜRSTENBERG, HALK HÜLLER, ESTHER SCHMIDT  
Produktion: BERND EICHINGER, Vertrieb: Constantin Videos, Vertrieb: SÖNKE WORTMANN  
© 1999 Constantin Videos. Alle Rechte vorbehalten. Constantin Videos ist ein Markenname der Constantin Medien AG. Constantin Medien AG ist ein Unternehmen der Constantin Medien Gruppe. Constantin Medien Gruppe ist ein Unternehmen der Constantin Medien AG.

Synchronfassungen sondern auch die für Untertitelversionen bestimmte Übersetzung (wobei bei letztgenannter v.a. die Textzusammenfassung ein Problem darstellt, deren Erfordernis eine Folge des Platzmangels auf dem Bildschirm und der begrenzten Kapazitäten der Zuschauer ist, welche gleichzeitig den Text lesen und das Bild erfassen müssen).

**3. Forschungsansätze im Bereich der audiovisuellen Übersetzung**

Es gibt verschiedene Ansätze und Modelle zur Analyse von audiovisuellen Übersetzungen. Einige beschäfti-

NINJA  
MAGA

gen sich mit dem Übersetzungsprozess als solchem, insbesondere, um die spezifischen Probleme dieses Übersetzungstyps herauszuarbeiten. Andere wiederum wählen das Produkt als Untersuchungsgegenstand, wobei das Ziel dieses deskriptivistischen Ansatzes darin besteht, Übersetzungsnormen (Regelmäßigkeiten, Tendenzen) zu beschreiben (mögliche Fragestellungen dieses Ansatzes sind z.B.: „Wie werden Orts- und Eigennamen übersetzt?“, „Wie werden uneindeutige Aussagen des Originals behandelt?“ oder: „Wie werden dialektale Varianten, umgangssprachliche Elemente, Schimpfwörter o.ä. übersetzt?“ usw.).<sup>5</sup>

Für die Analyse des Films *Der bewegte Mann*<sup>6</sup> wurden zunächst Aspekte des Beschreibungsmodells von Goris (1993) gewählt, anhand derer allgemeine, auf makrostruktureller Ebene anzusiedelnde Tendenzen der Übersetzung herausgearbeitet werden konnten. Der zweite Teil, der Übersetzungsprobleme auf der mikrostrukturellen Ebene behandelt, orientiert sich am Modell von Chaume.

#### 4. "El hombre deseado" – Tendenzen der spanischen Übersetzung

##### Sprachliche Standardisierung

Auffällig ist, dass typische *Merkmale der gesprochenen Sprache* in der spanischsprachigen Version des Films nicht wiedergegeben werden. Das gilt insbesondere für die in diesem Sprachregister völlig normale unvollständige Artikulation. Beispiele hierfür sind: Das Weglassen von Konsonanten im Wortauslaut [1], die Kontraktion verschiedener Wortklassen [2], die umgangssprachliche Aussprache von *Verb+Personalpronomen* (2. Person Sing.) [3], die unvollständige Aussprache des unbestimmten Artikels [4], der Wegfall der Personalendung des Verbs in der 1. Person Singular [5] oder Versprecher.

[1] • **Die ganze Anlage is' weg** / *Ha desaparecido todo mi equipo* o **So was löst sich doch nich' in Luft auf!** / *Las cosas no desaparecen así por las buenas*

[2] • **Wo is'n dein Punker?** / *¿Dónde está tu punki?* o **auf'm Klo** / *en el water* o **Was für'n Hetero?** / *¿Qué hétero?* o **Ich sag's dir, das ist vielleicht**

**schrill!** / *Como corren los rumores!*

[3] • **sonst klappste mit vierzig zusammen** / *a los cuarenta la palmas*

[4] • **'n bisschen ficken** / *joder un poco* o **noch nie was mit 'ner Frau gehabt?** / *nunca has tenido una historia con ninguna mujer?*

[5] • **was ich für Konflikte durchmach'? Ich bin Vegetari'er und fick' mit nem Metzger** / *qué conflictos internos tengo. Soy vegetariano y follo con un carnicero*

Während Aussprache und auch Tonfall im Original den Gegebenheiten reeller alltäglicher Gesprächssituationen entsprechen, wirkt die spanische Version in dieser Hinsicht künstlich.<sup>7</sup> Im Gegensatz hierzu ist zu beobachten, dass versucht wurde, *lexikalische Mittel der gesprochenen Sprache*, die bestimmten gesellschaftlichen Gruppen zuzuordnen sind, in der Übersetzung wiederzugeben. Das gilt für Tabuwörter [6] ebenso wie für Ausdrücke des Schwulen- bzw. Transvestitenjargons [7] oder der insbesondere von Jugendlichen verwendeten Umgangssprache [8].

[6] • **ficken** / *joder* • **Riesendödel** / *pollón* • **rumgevägelt** /  *follando* • **Möse** / *coño* • **Pimmel** / *polla*

[7] • **Heteromacker** / *hétero* • **Diese superscharfe Sahneschnitte aus meinem Psychomännerclub** / *El superpolvo del tío ese de mi psicoclub de hombres heteros* • **Sekündchen, Sekündchen meine Lieben, hört mir mal ganz kurz zu und haltet eure Prachtmäulchen** / *Un segundito, un segundito, queridas mías, cerrad vuestros piquitos y prestadme atención*

[8] • **sonst klappste mit vierzig zusammen** / *a los cuarenta la palmas* • **Ich hab überhaupt kein' Bock** / *Lo que no tengo es puñeteras ganas* • **sind mal wieder über'n Haufen** / *se han ido a la mierda* o **verdammte Scheiße** / *soy idiota*<sup>8</sup>

Ein weiterer Aspekt, der in der spanischen Version keine Beachtung findet, sind *regionale Varianten in der Aussprache*, die allesamt durch standardsprachliche spanische Äußerungen ersetzt werden.

Dialekte, die im Film gesprochen werden, sind Kölsch [9] und Schwäbisch [10]. Außerdem ist eine Person im Film niederländischen Ursprungs und spricht mit dem entsprechenden Akzent, was jedoch auch nicht übernommen wurde.

[9] • **jehd dat wieder von vorne los • du musst wat tun**

[10] • **willsch du uns auf'n Arm nähme? • Der Walter hat wisse wolle, wie des mit dem vaginale und klitorale Orgasmus isch. Gell, Walter?**

### Behandlung von Eigennamen und Kulturspezifika

Die große Mehrheit der *Eigennamen* der im Film auftretenden Personen wurde in der spanischen Version beibehalten (Axel, Birgit, Uwe, Klaus-Dieter, Rüdiger, Lutz, Doktor Rüttge usw.). Man kann in diesem Sinne nicht von kultureller Anpassung sprechen. Es gibt jedoch zwei Ausnahmen: Fränzchen, der Holländer (spanisch: Paquito), und Walter, alias Waltraud (Walter bzw. Waltrina). Es ist davon auszugehen, dass Fränzchen deswegen seinen Namen verlor, weil dieser im Spanischen als solcher schlichtweg nicht zu erkennen ist. Ähnliches gilt für Walter/Waltraud, der im deutschen Original als „Waltraud“ eingeführt wird, wobei der deutsche Zuschauer natürlich sofort weiß, warum die Person so heißt und wie ihr bürgerlicher Name sein dürfte. Die synchronisierte Version wählt zunächst den Namen „Walter“ und erst später wird der Spitzname eingeführt, wobei der Originalspitzname, da es für das spanische Publikum schwierig sein dürfte, den Namen Waltraud als Frauennamen auszumachen, der hispanisierten Form „Waltrina“ weichen musste, deren Genuszugehörigkeit wohl eindeutig ist. In einem anderen Fall war es nicht möglich, die Bedeutung eines Namens ins Spanische zu transferieren: Die Sängerin „Tina Trümmer“ behält ihren Namen in der spanischen Version, wodurch der Witz der Anspielung verloren geht.

Ebenso wie die Namen der Personen wurden auch die *Ortsnamen* im Spanischen beibehalten (wobei die einzige Anpassung die der „Hardwigstraße“ ist, die zur „Calle Hardwig“ wird).



Was die *Kulturspezifika* anbelangt, so ist deren Übersetzung bzw. Anpassung bei Filmübersetzungen häufig noch schwieriger als im Fall schriftlicher

Texte, da es sich beim Film meist um direkte Rede handelt und darüber hinaus das Kriterium der Isochronie berücksichtigt werden muss (die Übersetzung darf gesprochen nicht länger dauern als der Originalredebeitrag). Die im untersuchten Film gewählte Strategie besteht darin, die betreffende Realie durch ein in der spanischen Kultur existierendes Konzept zu ersetzen, das ähnliche Eigenschaften aufweist [11][12], oder eine erklärende Übersetzung zu bieten [12][13].

*Christian Brückner,  
Synchronsprecher für  
DeNiro, Harvey Keitel,  
Dennis Hopper etc.*

- [11] • **Fleischwurst** / morcilla  
 [12] • **Speckknödel mit Bratkartoffeln** / albóndigas de jamón y patatas asadas  
 [13] • **Currywurst** / salchicha al curry

### 5. Übersetzungsprobleme auf der Mikroebene

#### Visueller Kanal

Im Film sind drei Stellen auszumachen, wo *ikographische Zeichen* in direktem Zusammenhang mit gesprochenem Text stehen. Keines der Beispiele stellt für die spanische Übersetzung ein Problem dar.

[14] • **Und da hing so'n Zettel am schwarzen Brett** (zeichnet mit den Händen ein Quadrat in die Luft): **Männergruppe sucht Homosexuellen, der Lust hätte, ...** / Y allí vi una nota enganchada al tablón (...): Grupo de hombres busca a homosexual que...

[15] • **Schau mal**, (streicht sich mit dem Zeigefinger über die Oberlippe) **ich hab mir zur Feier des Tages sogar meinen Schnauz wegriert.** / Fijate (...), incluso me he afeitado el mostacho para la ocasión.

[16] • **Am Anfang wars super. Die hat** (verdeutlicht mit beiden Händen die Größe der Brüste), **die hat solche Brüste gekriegt.** / Al principio era excitante (...), con esos pechos grandes.

Der visuelle Kanal enthält auch *verbale Zeichen*. Eines davon ist ein Schriftzug am Kino, der einen Film ankündigt: „STALLONE - RAMBO Ruckzuck ist die Fresse dick“. Diese verbalen Elemente werden nicht übersetzt, wodurch im genannten Fall natürlich der Witz verloren geht.

#### Visueller und akustischer Kanal

Die spanische Version des Films enthält einige Beispiele für eine sehr gut gelungene Anpassung der Übersetzung an die Mundbewegungen der auf der Leinwand zu sehenden Schauspieler. Zur Verdeutlichung

der *phonetischen Synchronie*<sup>9</sup> sollen folgende Beispiele dienen.

[17] • **Beim o/nanieren, ne?, da hat mich meine Freundin schon mal erwischt.** / Mi *no*/via ya me pilló una vez masturbándome.

[18] • **Axel: Ich sag immer, jeder sollte auf seine Weise glücklich werden. Walter: Na bitte.** / Axel: Pienso que cada uno tiene que ser feliz a su manera. Walter: Qué bonito.

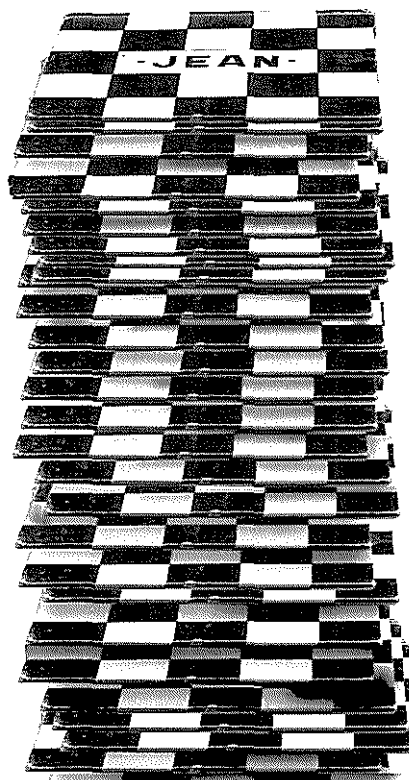
[19] • **Wir nehmen die U-Bahn, du weißt Bescheid.** / No te preocupes, cogemos el metro.

[20] • **Doro: Hast du 'ne Frau hier? Axel: Was? Doro: In meiner Wohnung? / Doro: ¿Hay una mujer aquí? Axel: ¿Qué? Doro: ¿Estabas aquí con otra?**

Beim Beispiel [17] ist der Sprecher nicht in Großaufnahme zu sehen. Da er jedoch einen Sprachfehler hat und leicht stottert (nach dem *o* ist eine Pause) ist der *o*-Laut deutlich an der Lippenbewegung zu erkennen (das *o* von *onanieren* wurde durch *o* von *novia* ersetzt). In [19] ist beim ersten Satz das *u* eindeutig an den zugespitzten Lippen zu erkennen. Da der Satz *cogemos el metro* keinen ähnlichen Laut enthält wurde er hinter den Satz *no te preocupes* gestellt, der ein *u* enthält (auch wenn der Sinn dadurch leicht verändert wurde). Im Beispiel [20] fallen die Vokale *i*, *o* und *o* der spanischen Version auf das lange *o* von *Wohnung*. Die Konsonanten *k* (*qu*) und *n* stören hierbei nicht, da es keine bilabialen Laute sind (auch hier ist der Sinn der Aussage etwas abgewandelt).

Bei den folgenden Beispielen war die Anpassung an die Lippenbewegungen eindeutig schwieriger. Die Übersetzung erscheint aus diesem Grund etwas unnatürlich.

[21] • **I ich schreibe gerade an einem Referat für unsere Männergruppe // über das Rollenverhalten des Mannes in der kommerziellen Pornographie.** / Pues verás, estoy preparando una charla para nuestro grupo // sobre el comportamiento del hombre en su rol dentro de la pornografía. Beim Beispiel [22] sah sich der/die Übersetzer/in gezwun-



gen, das Wort *Titten* im Spanischen durch *tetas* wiederzugeben, da nur dieses Wort zur deutlich zu sehenden Mundbewegung passt. Da *tetas* anders belegt ist als *Titten*, verliert die Szene ihren Witz und gewissermaßen auch ihren Sinn.

[22] • **Der Axel hat recht. Was isch denn so schlimm an dem Wort? Man muss doch nid alles dramatisiere. Titten, Titten, Titten, Titten.** / Axel tiene razón. Dramatizamos demasiado. ¿Qué tiene malo la palabra tetas? *Tetas, tetas, tetas, tetas.*

Beispiel [23] verdeutlicht sehr gut das Problem der *Isochronie*. Die eigentliche Übersetzung wäre hier unmöglich, da sie zu viel Platz einnehmen, dass heißt, länger als der Originalredebeitrag dauern würde. Die Übersetzung wirkt durch die nicht übliche Abkürzung „diapos“ etwas befremdend.

[23] • **Außer dem Diaprojektor hast du nichts mehr hier?** / ¿A parte del proyector de *diapos* tienes algo más?

#### Akustischer Kanal - Musik

Im Verlauf des Films sind verschiedene deutsche Lieder zu hören. Keines dieser Lieder ist ins Spanische übersetzt worden, was in den meisten

Fällen der Sache keinen Abbruch tut, da der Text nicht unmittelbar mit den Bildern in Zusammenhang steht.<sup>10</sup> Bloß eine Szene bildet hier eine Ausnahme. Als man nämlich auf der Leinwand Bilder vom traurigen, da von Liebeskummer geplagten Protagonisten sieht, wie er einsam und nachdenklich durch die Gegend läuft, und dazu folgendes Lied ertönt:

*Kein Schwein ruft mich an  
keine Sau interessiert sich für mich  
und ich frage mich  
denkt gelegentlich  
jemand mal an mich..*

#### 6. Schlussbemerkung

Ziel der erwähnten Studie war und ist es nicht, eine bewertende Analyse der Übersetzung des Films *Der bewegte Mann* durchzuführen, sondern Übersetzungstendenzen zu beschreiben und Besonderheiten dieses wichtigen, aber dennoch (zumindest in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung) etwas vernachlässigten Übersetzungstyps hervorzuheben. Eine weitergehende, mehrere Filme umfassende Studie zum Sprachenpaar Spanisch – Deutsch wäre interessant und könnte einen wichtigen Beitrag zur Erschließung dieses Themas darstellen.

J.H.O



Opdenhoff@gmx.net

#### ANMERKUNGEN:

1 Eine Studie zum prozentualen Anteil der audiovisuellen Übersetzung am gesamten Übersetzungsaufkommen bietet Chaume 2000, 49-50.

2 Man unterscheidet im großen und ganzen zwischen Synchronisation, Untertitelung und „voice-over“ (Stimme aus dem off gibt die Übersetzung während im Hintergrund leise der Originalton zu hören ist). Die Wahl des Modus ist von Land zu Land traditionell verschieden. So wird in Spanien, Deutschland, Italien und anderen Ländern fast ausschließlich synchronisiert (was im Falle der genannten Länder nicht zuletzt auf die Möglichkeit der Zensur durch die ehemals diktatorischen Regime zurückzuführen ist), während in anderen Ländern verschiedene Verfahren gleichzeitig angewandt werden, oder sogar ausschließlich die Untertitel als Übersetzungsmethode herangezogen werden (als Beispiel für die letztgenannte Gruppe diene Dänemark, wo selbst Kinderfilme mit Untertiteln gezeigt werden).

Weitere Methoden, die vor allem in Osteuropa beheimatet sind, sind die Erzählung (bei der ein Sprecher die zuvor angefertigte schriftliche Übersetzung vorliest, eine Methode, die besonders im Kino aber auch, z.B. in Polen, im Fernsehen zum Einsatz kommt), der freie Kommentar (dem Sprecher liegt das übersetzte Drehbuch vor, aber dennoch improvisiert er und kommentiert das Geschehen) sowie die partielle Synchronisation (nur manche Darsteller werden synchronisiert), bei deren Einsatz v.a. Kostenentscheidungen eine Rolle spielen.

3 Dies bedeutet weder, dass diese Normen bzw. Strategien nicht auch für die Übersetzung aus anderen Sprachen ins Spanische gelten, noch, dass die Feststellungen allgemeingültigen Charakters für die Übersetzung deutscher Filme ins Spanische sind, da hierfür eine größere Anzahl an Filmen analysiert werden müsste.

4 So z.B. Mayoral/Kelly/Gallardo 1986 ("clases de restricciones"), die sich auf das Modell der "constrained translation" von Titford (1982, 113) beziehen.

5 Eine ausführliche deskriptive Studie zur Filmübersetzung in Frankreich bietet Goris 1993.

6 1995, Regie: Sönke Wortmann. Titel der spanischen Fassung: *El hombre deseado*. Mit Til Schweiger (Axel), Katja Riemann (Doro), Joachim Król (Norbert) y Rufus Beck (Walter, alias Waltraud). Nach den Comics *Der Bewegte Mann* und *Pretty Baby* von Ralf König.

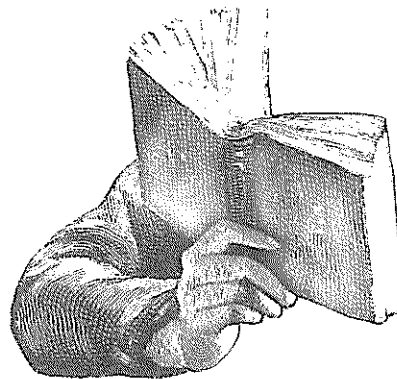
7 Was der für die spanische Synchronisation typischen überzogenen Aussprache und Intonation entspricht und weniger mit der Übersetzung als solcher zu tun hat.

8 Die Funktionsverschiebung der Übersetzung ist in diesem konkreten Fall eindeutig durch die Forderung nach Lippensynchronität bedingt.

9 Eine Anpassung der Übersetzung an die Lippenbewegungen der Schauspieler ist immer dann nötig, wenn diese in Großaufnahme zu sehen sind. Insbesondere müssen bilabiale Konsonanten (p – b – m – f) und offene Vokale beibehalten werden, wobei die einzelnen Laute untereinander vertauscht werden können (so kann z.B. statt einem p problemlos ein b stehen usw.).

10 Als Möglichkeit zur Übersetzung von Liedern wird im spanischen Kino (im Gegensatz zum deutschen) häufig auf Untertitel zurückgegriffen, was hier jedoch nicht der Fall ist.

Fotos: Lichtbild Wiesinger, Freiburg



#### BIBLIOGRAFIE

GORIS, O. (1993). "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". *Target* 5:2, 169-190.

CHAUME VARELA, F. (1999). "La traducción audiovisual: investigación y docencia". In: Muñoz, R. und F. Chaume (Hrsg.). *Perspectives: Studies in Translation* 7:2. Clevedon: Multilingual Matters, 209-221.

CHAUME VARELA, F. (2000). "Aspectos profesionales de la traducción audiovisual". In: Kelly, D. (Hrsg.). *La profesión del traductor*. Granada: Comares, 47-83.

DELABASTITA, D. (1990). "Translation and the Mass Media". In: Bassnett, S. und A Lefèvre (Hrsg.). *Translation, History and Language*. London: Pinter, 97-109.

MAYORAL, R. / KELLY, D. / GALLARDO, N. (1988). "Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation". *Meta* XXXIII (3), 356-367.

