

**Martyna Bunk**  
Universität Wrocław

## Theaterübertitelung als Translationshybride – eine Abhandlung über die experimentale Übertitelung des Theaterstücks *Hund, Frau, Mann*<sup>1</sup> von Sibylle Berg

---

### ABSTRACT

Overtitling in theatre as a translation-hybrid – a treatise  
on the experimental overtitling of the Sibylle Berg's play *Dog, Woman, Man*

Translation in theatre needs to be shown in the context of *the audiovisual translation* also known as *screen translation*, where text is a constituent element of the semiotic complex. In the following article it is achieved through the disputation with the categorization introduced by Tomaszekiewicz (2006) based on Jakobson's classification (1959) of the *intralingual*, *interlingual* and *intersemiotic translation*. In order to realize that theatre translation is an independent area, some similarities and differences among theatre, movie and opera translation are demonstrated. From this compilation comes the unique hybrid-character of the translation in theatre that can be perceived as an intersection of interpreting and translating (cf. Griesel 2007: 14ff). On the basis of this characteristic, an analysis of the experimental overtitling of the Sibylle Berg's play *Dog, Woman, Man* is conducted. The analysis is the central point of the evaluation which is the last element of the translational process.

**Keywords:** theatre translation, overtitling, translation-hybrid, audiovisual/screen translation.

---

### 1. Einleitung

Am 31. Mai 2014 um 20.00 Uhr fand ein ungewöhnliches Spektakel im Edith-Stein-Haus in Wrocław statt. Die Wiener Theatergruppe *Theater am Weinberg* kam mit

---

1| Nach der Erzählung *Liebe pur* von Yael Hedaya, erschienen im Diogenes Verlag. Die Uraufführung fand am 29.09.2001 im Theater Rampe in Stuttgart statt (Regie: Stephan Bruckmeier). Die Aufführung in Wrocław in der Inszenierung vom *Theater am Weinberg* fand am 31.05.2014 statt (Regie: Gertrude Tartarotti).

einem Gastspiel, und zwar mit ihrer Inszenierung des Theaterstücks von Sibylle Berg *Hund, Frau, Mann*, nach Polen. Die Aufführung wurde mit Livemusik von der Band *Sebingers Evelyn* begleitet. Die Regisseurin Gertrude Tartarotti versicherte: *Dabei liefern Musiker in der Inszenierung nicht nur die akustische Begleitung, sondern greifen auch aktiv ins Geschehen ein*. Alle Sitzplätze waren besetzt. Die Schauspieler waren vor der Aufführung, weil sie nicht wussten, ob sie den hohen Erwartungen des vielschichtigen Publikums gewachsen sind. Das Publikum bestand hauptsächlich aus drei verschiedenen Rezipientengruppen: den ausgangssprachigen Zuschauern, den zielsprachigen Zuschauern und den zielsprachigen Zuschauern mit Ausgangssprachkenntnissen. Diese von Griesel (2007: 19f.) vorgeschlagene Teilung muss in diesem Fall noch um eine Adressatengruppe ergänzt werden, nämlich um das ausgangssprachige Publikum mit Zielsprachkenntnissen. Man wandte seinen Blick auf die Wand rechts der Bühne, wo mithilfe eines Beamers die polnische Übertitelung projiziert wurde, und es stellte sich die Frage, ob es klappen würde.

Der vorliegende Beitrag liefert eine Antwort auf die oben gestellte Frage, und zwar ob es uns gelungen ist, eine dem Translationskontext angemessene Übertitelung zu schaffen – uns, d.h. den Germanistikstudenten der Universität Wrocław mit Unterstützung der Mitarbeiter des Instituts für Germanistik. An dieser Stelle sollten auch die anderen Institutionen erwähnt werden, ohne deren Hilfe das ganze Projekt nicht hätte realisiert werden können: das Österreichische Kulturforum, das Edith-Stein-Haus und das Österreich-Institut. Dieser Beitrag soll als eine Art Evaluation und zugleich letzte Etappe des translatorischen Prozesses angesehen werden, die dem Ansatz des *translatorischen Handelns* entspricht.

Meine Ausführungen beginne ich mit Überlegungen bezüglich der Situierung der Theatertranslation im Bereich der audiovisuellen Translation, die grundsätzlich nur mit Translation von Film, Fernsehen und evtl. Internet assoziiert wird (vgl. Tomaszkiwicz 2006: 66). Anschließend wird die Translation im Theater als eigenständiger Bereich dargestellt (Griesel 2007: 56f.), wobei kurz auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf die Opernübersetzung und Filmuntertitelung hingewiesen wird. Aufgrund der Erfahrungen aus den naheliegenden Bereichen werden danach Kriterien der angemessenen Theaterübersetzung abgeleitet. Im Anschluss daran folgt der empirische Teil der Evaluation. Wir sehen uns die einzelnen Etappen des Translationsvorgangs an, der mit Konsultationen und der Vergabe des Auftrags beginnt, über die Übersetzung des Inszenierungstextes sowie Korrektur und Redaktion bis zu den Generalproben führt und letztendlich mit der Übertitelung des Aufführungstextes abschließt.

## 2. Die audiovisuelle Übersetzung

Nach Tomaszkiwicz ist die audiovisuelle Übersetzung, die auch als Film-, Fernseh- und Internetübersetzung oder mit dem Sammelbegriff *screen translation*

bezeichnet wird, eine spezifische Übersetzungsart, die Elemente der klassischen interlingualen und intersemiotischen Übersetzung verbindet. Der Text im Rahmen eines audiovisuellen Produkts funktioniert als ein Teil des gesamten semiotischen Komplexes, der aus der schriftlichen und mündlichen Sprachebene, bewegten und unbewegten Bildern, Geräuschen und Musik besteht. Der kommunikative Sinn ergibt sich aus der Resultante dieser Elemente (Tomaszkiewicz 2006: 66, 99ff.). Im Folgenden stützt sich Tomasziewicz auf die Ausführungen von Luyken (1991: 166)<sup>2</sup>, indem sie feststellt, dass der Tanslator, der zur Aufgabe hat, der Zielkultur den Sinn zu vermitteln, die Koexistenz des Textes mit den anderen Elementen der audiovisuellen Übersetzung in Betracht ziehen muss (vgl. Tomasziewicz 2006: 99ff.). Darüber hinaus muss er sich auch an die technischen Anforderungen dieser Medien anpassen (Tomaszkiewicz 2006: 66).

Die Theatertranslation kommt in diesem Kontext nicht einmal vor. Als eine Art der schriftlichen Übersetzung<sup>3</sup> wurden die Opernübertitelung und die Übertitelung anderer musischer Produktionen sowie die Untertitel für Schwerhörige von Tomasziewicz erwähnt (2006: 101). Sie ordnet diese Übersetzungsarten der intralingualer Übersetzung zu und begründet dies mit dem Argument, dass der gesprochene Text in schriftlicher Form unten auf dem Bildschirm vermittelt wird. Die Autorin macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass hier die gleichen Regeln vorherrschen wie bei der interlingualen Übersetzung (Tomaszkiewicz 2006: 122). Dies steht aber im Widerspruch mit der grundlegenden Unterscheidung von Jakobson (1959: 233):

- › intralinguale Übersetzung (auch *rewording*) besteht in der Interpretation sprachlicher Zeichen einer Sprache mithilfe anderer sprachlicher Zeichen **derselben Sprache**;
- › interlinguale Übersetzung (auch *translation proper*) beruht auf der Interpretation von Zeichen einer Sprache mithilfe sprachlicher Zeichen **einer anderen Sprache**;
- › intersemiotische Übersetzung (auch *transmutation*) besteht in der Interpretation Zeichen einer Sprache mithilfe **anderer nichtsprachlicher Zeichensystemen**<sup>4</sup>.

Sowohl bei der Opernübertitelung wie auch bei der Filmuntertitelung für Schwerhörige handelt es sich um einen semiotischen Komplex, der aus Text, Bild und Ton besteht. Aufgrund dessen ist der zur Übersetzung stehende Text ein Teil des ganzen semiotischen Komplexes und kann aus diesem nicht *sua*

2] „Der sprachliche Transfer ersetzt nur ein Element der Mitteilung, nämlich den gesprochenen Text, nach den gleichen Regeln, wie dies bei anderen Übersetzungstypen der Fall ist. Der neue Text hingegen muss ein organisches Ganzes mit den anderen Elementen des Werks bilden, die von dem sprachlichen Transfer nicht modifiziert werden dürfen“ (vgl. Luyken 1991: 166). (übersetzt von M. B.)

3] Eigentlich handelt es sich um sprachlichen Transfer, der eine schriftliche Form annimmt.

4] Übersetzt von M. B.

*sponte* abesondert und übersetzt werden. Außerdem, was bei der Filmtranslation keinem Zweifel unterliegt, hat es der Translator auch bei der Opern- und Theaterübersetzung immer mit der interlingualen Übersetzung zu tun, indem er einen Ausgangstext innerhalb eines soziokulturellen Kontextes einer bestimmten Ausgangskultur in die Zielsprache überträgt, die wiederum durch den soziokulturellen Kontext der Zielkultur geprägt ist (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 148). Die intralinguale Übersetzung kann als eine Reformulierung betrachtet werden, die dem Empfänger den Sinn in einer für ihn verständlichen Art und Weise, z.B. durch Paraphrasierung, liefern soll. Die Paraphrasierung, die Verwendung synonymischer Ausdrücke gehören zu den am häufigsten zum Einsatz kommenden Translationsstrategien und -techniken und begleiten die Bemühungen des Translators, das bestentsprechende Äquivalent<sup>5</sup> zu finden. Die Annahme von Tomaszewicz ist nur dann gültig, wenn wir die Über- bzw. Untertitelung innerhalb einer Sprache betrachten.

In Anbetracht der Definition der audiovisuellen Übersetzung sollte dieser Bereich nicht nur auf die Film-, Fernseh- und Internetübersetzung eingeschränkt werden, sondern um solche Sachgebiete wie Opern- und Theaterübertitelung sowie Lokalisierung von Computerspielen<sup>6</sup> erweitert werden.

### 3. Translation im Theater als eigenständiger Bereich

Nachdem die Theatertranslation in der globalen Perspektive als ein fundierter Teilbereich der audiovisuellen Translation anschaulich gemacht worden ist, wird jetzt aufgezeigt, dass Translation im Theater ein eigenständiger Bereich ist, der eigene Untersuchungsinstrumente verlangt.

Die Translation im Theater kann mittels Übertitelung, Simultanverdolmetschung, zusammenfassender Übersetzung oder anderer alternativen Formen gewährleistet werden (Griesel 2007: 9). Im vorliegenden Beitrag wird der Schwerpunkt auf die Übertitelung gelegt; zum einen, weil diese Übersetzungsmethode bei der Translation des Theaterstücks *Hund, Frau, Mann* gewählt wurde, zum anderen wird die Theaterübertitelung oft mit Opernübertitelung gleichgesetzt oder

5] Ohne auf die ausführliche Diskussion des Terminus in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur einzugehen, können wir nach Koller ein Äquivalent als normativ-übersetzungskritischer Begriff als die optimale Entsprechung im Unterschied zu weniger oder nicht äquivalenten Entsprechungen betrachten, wobei die Äquivalenz eine Art Beziehung (Übersetzungsbeziehung, Äquivalenzrelation) zwischen Ausgangs- und Zieltext ist, die es uns erlaubt vom ZS-Text als einer Übersetzung vom AS-Text zu sprechen (*theoretisch-deskriptiver Begriff*) (vgl. Koller 1983: 260, 2004: 343).

6] Auf der Ebene der Translation, die als ein fundamentaler Teil von GILT-Prozessen (*Globalisierung, Internationalisierung, Lokalisierung, Translation*) fungiert. Mehr über die Lokalisierung von Computerspielen im Kontext der audiovisuellen Translation: Fernández-Costales 2012; Bernal-Merino 2006; Mangiron/ O'Hagan 2006.

als eine Untergruppe von Filmuntertitelung eingestuft, worauf Griesel (2007: 56) hinweist und eine Abgrenzung dieser Bereiche fordert. Es werden im Folgenden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen Translationsmethoden beschrieben, was uns teilweise auf die Idee bringt, was die Kriterien einer angemessenen Übertitelung im Theater sind.

Schon am Anfang meines Beitrags habe ich angedeutet, dass das Gastspiel der Wiener Theatergruppe eine außergewöhnliche Gelegenheit war. Diese Außergewöhnlichkeit resultiert aus der Zusammenstellung der fremdsprachigen Theaterstücke mit fremdsprachigen Operninszenierungen, die einen großen Teil des Repertoires ausmachen (vgl. Griesel 2007: 67). Es reicht ein Blick auf den Spielplan der Oper Wrocław, wo beispielsweise Mozarts Oper *Zauberflöte*, *Die Frau ohne Schatten* oder *Die Fledermaus* von Richard Strauss, Wagners *Parsifal* auf Deutsch, aber auch Mozarts *Le Nozze di Figaro* auf Italienisch, Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* auf Französisch und Musorgskis *Borys Godunow* auf Russisch mit polnischen Übertiteln gespielt werden<sup>7</sup>. Die Theaterübertitelung kommt fast ausschließlich in großen und gut ausgestatteten Häusern oder expliziten Gastspielen, im Rahmen von Festivals u.ä. vor (Griesel 2007: 58). Im Falle der Filmuntertitelung machen die ausländischen Produktionen den Großteil des Repertoires aus (vgl. Griesel 2007: 67; Tomaszkiwicz 2006: 105). Ein weiterer Unterschied ergibt sich daraus, dass die Übertitel in der Oper und im Theater manuell eingesetzt werden müssen, während die in Filmen automatisch eingeblendet werden. Griesel setzt die Kontrastierung fort und bemerkt, dass der Opernüberrtiteler nicht unbedingt die Ausgangssprache beherrschen muss, da die Übertitel schon in den Inszenierungsprozess in der Partitur eingeblendet sind. Der Theaterüberrtiteler muss beide Sprachen beherrschen und die Einblendezeit für Übertitel wird normalerweise nicht in die Textvorlage eingegeben. Bei Filmen sind die Untertitel festgelegt und es werden eher technische statt sprachliche Kompetenzen verlangt. Der Ausgangstext stammt bei der Theater- und Opernüberrtitelung teilweise aus dem klassischen Literaturkanon, was bei Filmen sehr selten der Fall ist. Theater und Film sind in geringerem Maße an musikalische Strukturen gebunden, was eine Grundlage der Oper ausmacht (Griesel 2007: 67). Alle drei Übersetzungsarten weisen zeitliche und räumliche Zwänge auf, was mit der durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit der Leser verbunden ist, die ca. 150–180 Wörter pro Minute beträgt (Griesel 2007: 68; Tomaszkiwicz 2006: 113). Die Untertitel bilden einen Teil des Films, indem sie bei den Standardfilmen (35 mm breit) mit zwei Zeilen zwei Drittel der Bildschirmbreite einnehmen (Tomaszkiwicz 2006: 113). Griesel macht dabei die treffende Bemerkung, dass die räumliche Distanz zwischen Filmgeschehen und Untertitel nicht vorhanden ist, im Gegensatz zu Oper- und Theaterüberrtitelung, wo die räumliche Distanz

7| Quelle: <http://www.opera.wroclaw.pl/1/index.php?page=9> (letzter Zugriff 29.06.2014).

zwischen Bühne und Übertiteln (die oben oder seitlich gezeigt werden) groß ist. Sie gibt im Folgenden einen anderen wesentlichen Unterschied an, und zwar dass der Translator es sowohl bei der Theater- wie auch Opernübersetzung mit einer schriftlich vorverfassten simulierten Dolmetschsituation vom Blatt zu tun hat, während es sich beim Film hauptsächlich um eine unveränderliche Übersetzung auf der Filmkopie handelt (Griesel 2007: 67).

Gerade an dieser Stelle kommt der **Hybride-Charakter** der Theaterübersetzung zum Vorschein, den Griesel im Kapitel 4.6.3. *Translationshybride* ausführlich erläutert hat. Der Terminus *Translationshybride* stammt vom lateinischen *trānslatiō*, was im Allgemeinen *Versetzen* (*von einer Sache an einen anderen Ort*) und in der Rhetorik übertragener Gebrauch (*von einem Wort*), *Metapher*; *Gedankenübertragung* (*aus einem in einen anderen Kontext*); *Übersetzung*, *Übersetzen* (*aus einer in eine andere Sprache*) bedeutet und *hybrida* – einer Bezeichnung für einen humanen oder tierischen Blendling (vgl. Korpanty 2001: 846, 2003: 875)<sup>8</sup>. In Bezug auf die Übertragungsmethoden erweist sich, dass die Formen der Translation teilweise mit den Begriffen Dolmetschen oder Übersetzen nicht vollständig beschrieben werden können. Deswegen führt Griesel eine dritte Kategorie ein, eine *Translationshybride*, die man als eine Schnittmenge von A: Dolmetschen und B: Übersetzen darstellen kann (vgl. Griesel 2007: 115f.). Sie weist darauf hin, dass es sich im Falle der Theatertranslation eher um einen vierphasigen und nicht zweiphasigen Translationsprozess handelt, wie ihn Kade (1980: 169) vorgeschlagen hat. Die Übersetzung wird anhand eines schriftlichen Textes (z.B. Inszenierungstextes) zu einer bestimmten Aufführung angefertigt, der uns permanent dargeboten wird. Der Zieltext ist also in schriftlicher Form fixiert, ist demnach wiederholt korrigierbar, kontrollierbar und überschaubar. Dennoch wird der eigentliche Ausgangstext auf der Bühne gesprochen. Die früher angefertigte Übersetzung (der ursprüngliche Zieltext) wird innerhalb eines vom Ausgangstext vorgegebenen zeitlichen Rahmens eingeblendet, sodass das Publikum nur einen einmal rezipierbaren Text erhält. Dieser sekundäre Zieltext ist wiederum nach der Aufführung kontrollierbar. In gewissem Maße ist er auch während der Vorstellung kontrollierbar, man kann beispielsweise nacheinander folgende Folien überspringen oder bei anderen Übertitelungsanlagen, wie z.B. *Torticoli*<sup>9</sup>, eine spontane Übersetzung während der Inszenierung einsetzen. Jedoch können die Kontrolle, Überschaubarkeit und Korrigierbarkeit bei der einmaligen Darbietung des gesprochenen Textes nur sehr bedingt in der Praxis stattfinden. Angesichts der Tatsache, dass der Rezipient in jedem Translationsprozess berücksichtigt werden muss, geht Griesel über die von Kade (1980: 161ff.) beschriebenen Misch- und Übergangstranslationsformen hinaus und bezeichnet

8| Übersetzt von M. B.

9| Griesel (2007: 101ff.)

die Übertitelung weder als Dolmetschen noch als Übersetzen, sondern als Translationshybride (vgl. Griesel 2007: 114ff.).

#### 4. Kriterien einer angemessenen Theaterübertitelung

Das im vorangehenden Kapitel dargebotene Charakteristikum der Theatertranslation im Vergleich mit anderen Übersetzungstypen, lässt keinen Zweifel an der Eigenständigkeit dieser Translationsart. Aufgrund dieser Kontrastierung können nun einige konstruktive Richtlinien für die Übertitelung festgelegt werden.

Sowohl Über- als auch Untertitelung müssen an den zeitlichen Rahmen angepasst werden, was wiederum mit räumlichen Zwängen verbunden ist. Im Vordergrund muss aber immer die Verständlichkeit stehen. Griesel (2007: 134) beruft sich dabei auf die Kriterien bei der Erstellung von Opernübertiteln von Mackerras (1989: 20–22). Einige von diesen können erfolgreich auf das Gebiet der Theatertranslation transplantiert werden. Das Hauptkriterium bildet demnach die leichte Lesbarkeit, die sich durch Einfachheit der Satzstruktur, Satzbau, Wortwahl und Wortkonstruktion manifestieren soll. Es soll so wenig Satzzeichen wie möglich geben<sup>10</sup>. Zugunsten optimaler Lesbarkeit können auch nicht immer grammatisch eindeutige Formen eingesetzt werden. Der Stil des Autors sollte durchsimmern, aber zugleich empfiehlt es sich, auf die literarischen Mittel wie Reim und Rhythmus zu verzichten. Die Information wird reduziert und kondensiert (Griesel 2007: 134). Dabei kommen auch die gleichen Methoden zum Einsatz, die in der Filmübersetzung verwendet werden, wie *condensation*, *deletion*, *decimation*, *Paraphrase* oder auch *vereinfachte Syntax und Vokabular* (Schröpf 2008: 87–98).

#### 5. Evaluation der Übertitelung der Aufführung von *Hund, Frau, Mann* von Sibylle Berg

Die Übersetzung des Inszenierungstextes war eine Art Experiment, da ein 20-seitiger Text unter 18 freiwilligen Studenten aus verschiedenen Studienjahren<sup>11</sup> verteilt wurde, sodass sowohl die translatorischen Kompetenzen als auch die Erfahrungen in diesem Bereich erheblich variierten. Jede Person hat im Durchschnitt eine bzw. zwei Seiten zum Übersetzen erhalten, was eine diffizile Aufgabe bei der Korrektur war, den Text inhaltlich und stilistisch kohärent zu gestalten. Die Korrektur und Redaktion sowie die technische Vorbereitung

10| Tomaszkiwicz (2006: 113) spricht von 32–40 Zeichen pro Zeile.

11| Studenten im ersten Studienjahr des Bachelorstudiums bis zum ersten Studienjahr des Masterstudiums mit unterschiedlichen germanistischen Interessengebieten: Translorik, Kultur-, Literatur-, Sprachwissenschaft.

und die manuelle Bedienung der Übertitel wurden der Autorin des vorliegenden Beitrags überlassen. Bei der Textbearbeitung habe ich sowohl den Rat eines Muttersprachlers wie auch eines heimischen Literaturwissenschaftlers eingeholt, um die hohe Qualität der Übersetzung sicherzustellen. Die Frist für die Rohübersetzung betrug für jeden Translator mindestens 3 Wochen. Der letzte Termin für die Zusendung der Teilübersetzungen war Anfang April, sodass ein Monat für die Korrektur, Redaktion und technische Bearbeitung zur Verfügung stand. Es gab zwei Generalproben, eine am Vorabend und eine unmittelbar vor der Uraufführung, während derer an der Übertitelung des Aufführungstextes in Anlehnung an den übersetzten und redigierten Inszenierungstext gearbeitet wurde. Der zu übersetzende Text war der Inszenierungstext mit allen Kommentaren bezüglich Musik, Szenerie, Schauspiel usw. Den gesamten Inszenierungstext haben wir von der Theatergruppe als Word-Dokument zugeschickt bekommen. Bei einigen Textpassagen gab es den Vorbehalt, dass sich diese noch ändern könnten. Die ganze gemeinsam erbrachte Arbeit wurde ehrenamtlich geleistet. Bei der Formulierung des Auftrags wurde als Zielgruppe sowohl das Ausgangssprachliche, das Zielsprachliche wie auch ein gemischtes Publikum berücksichtigt. Die Mehrheit des Publikums sollte das akademische Umfeld bilden. Es wurde aber auch mittels Internet und Poster in Gaststätten im Zentrum Wrocław für die Inszenierung geworben, wobei angenommen wurde, dass sich auch einige Touristen und andere Personen außerhalb des akademischen Kreises für das Spektakel entscheiden würden.

Im Folgenden wird aufgrund von Beispielen aus der redigierten Übersetzung des Inszenierungstextes die Anwendung der früher angesprochenen Kriterien einer angemessenen Theaterübertitelung deutlich gemacht. Es wird gleichzeitig auf die größten Schwierigkeiten beim Übersetzen wie auch beim Übertiteln des Aufführungstextes hingewiesen, was zu Schlussfolgerungen führt, welche Verbesserungen in der Zukunft vorzunehmen sind und worauf die Translatoren ihre besondere Aufmerksamkeit bei der Theaterübertitelung richten sollten.

### 5.1 Tilgung von einzelnen Wörtern und Phrasen

| Inszenierungstext   | redigierte Übersetzung   |
|---|--|
| Sie hatte keine Ahnung gehabt, dass sie <u>sich</u> ein Monster heranzog, [...] | Nie miała pojęcia, że wyhodowała <del>u swojego boku</del> potwora [...] |
| Also bin ich mit ihm <u>nach Hause</u> .  | Więc poszłam z nim.  |
| Und doch wurde es sehr hell <u>im Raum</u> , als sie sich sahen, [...]          | A mimo to, kiedy się zobaczyli, zrobiło się jasno, [...]                 |

| Inszenierungstext  | redigierte Übersetzung   |
|--|--|
| Wir haben es <u>wirklich</u> nett, nicht?  | Jest nam miło, prawda?   |
| Ja <u>also</u> , dann nehm ich ihn mit.  | To wezmę go ze sobą.   |
| <u>Also</u> , ich kann ihn auch hierlassen.  | Mogę go także tu zostawić.   |
| Das versteh ich jetzt gar nicht.   | Nie rozumiem.  |
| Es ist Samstag, und er mußte mit seiner Freundin zum <u>Möbelhaus</u> , [...]  | Jest sobota i musi iść ze swoją dziewczyną do <u>sklepu meblowego</u> , [...]                  |
| Willst du sagen, daß ich dich anlüge.<br>Willst du sagen, daß es vor dir nie einen gab, der mit mir zusammen leben wollte? | Chcesz powiedzieć, że cię okłamuję?<br>Że przed tobą nie było nikogo, kto chciałby ze mną być? |
| [...] auch sie liebte es, und besonders liebte sie Paris.  | [...] także ona to kochała, a w szczególności Paryż.   |
| Du, wir sollten reden.<br>Worüber <u>möchtest</u> du dich unterhalten?   | Musimy porozmawiać.<br>O czym niby?  |
| <u>Ich glaube</u> , man muß an einer Beziehung arbeiten...   | Nad związkiem trzeba pracować.   |
| Es ist, als ob ich ein neuer Mensch wäre, einer, der keine Angst mehr zu haben braucht.                                    | To tak, jakbym był nowym człowiekiem, który nie musi się już niczego więcej bać.               |

Den Reduzierungsstrategien (Tilgung und Komprimierung) kommt bei der Theatertranslation das größte Gewicht zu. An den angeführten Beispielen sieht man, dass vor allem die einleitenden Signale (Gesprächspartikel: *ja also, also, ich glaube, du*), Wiederholungen, Ortsbestimmungen (*im Raum, nach Hause*) getilgt wurden. Manchmal wurde auch auf Pronomen (Reflexivpronomen als fakultative Dativergänzung, Indefinitpronomen im anadeiktischen Gebrauch), Gradausdrücke, aber auch auf ganze Sätze verzichtet (z.B. wurde ein Satz zum Interrogativadverb reduziert). Die oben angeführte Zusammenstellung veranschaulicht eine Inkonsequenz hinsichtlich des translatorischen Verfahrens. Zwar zeichnen sich viel mehr Textfragmente durch Tilgung und Komprimierung aus als durch Erweiterung, aber es hätte noch häufiger ohne Beeinträchtigung der Textkohärenz auf redundante Elemente verzichtet werden können, z.B. auf Pronomen *beide* (*oboje siedzą, w mózgi ich obojga*), Fragepartikel *ob* (*Czy wyglądałaś przez okno? Czy jest właściwie jakiś powód*), Interjektionen (*hmm, nie fuj!, ach, hej, taa*), Partikel *doch* (*świeżo zakochani powinni przecież zawsze mieć wakacje*) usw.

## 5.2 Komprimierung

| Inszenierungstext  | redigierte Übersetzung  |
|--|---|
| [...] so gingen sie in das Lokal und hatten keine Erwartungen.   | [...] więc poszli do restauracji bez żadnych oczekiwań.   |
| Ich finde es wirklich schön, älter zu werden.  | Dobrze jest być starszą.  |
| [...] sie hing vor meinem Badezimmerfenster und zum Schluß an ihrem Dachbalken.  | [...] wisiała przed oknem mojej łazienki, a w końcu zawisła na swoim poddaszu.                                  |
| Sie sitzen in Cafés oder Bars, und sie haben sich so schön gemacht, daß man weinen könnte, [...]                         | Siedzą w kawiarniach albo w knajpach tak odstrzelone, że aż chce się płakać, [...]                              |
| (...) ja nun, heute wäre es mir peinlich, ein Haustier zu halten.  | Tak. Dzisiaj pies byłby dla mnie tylko kłopotem.  |
| Ich werde jetzt gleich etwas tun, was mir äußerst peinlich ist [...]   | Zaraz zrobię coś bardzo dla mnie niezręcznego [...]   |
| Vorher ist man bekleideter Stimmung, trägt eine Krawatte und redet über Gedichte [...]                                   | Przed, człowiek odziany jest w nastrój i krawat i gada o wierszach [...]  |
| Die Wohnung der Frau sah auf eine seltsame Weise verlassen aus [...]   | Mieszkanie kobiety wyglądało na dziwnie opuszczone [...]  |
| Du willst zu mir in meine Ein-Zimmer-Wohnung ziehen?   | Chcesz się wprowadzić do mojej kawalerki?   |
| [...] bei Tisch an, den sie mit aphrodisierenden Speisen reich bedeckt hatte.  | [...] przy stole bogato nakrytym afrodyzjakami.   |
| [...] und nach sieben Tagen [...]  | [...] a po tygodniu [...]   |
| (...) es ist besser, wenn wir vielleicht wieder in getrennten Wohnungen lebten.  | że będzie lepiej, jeśli znów zamieszkamy osobno.  |
| Das klang, als befände sich sein Kopf unmittelbar unter einer fünf Meter großen, in Arbeit befindlichen Kirchturmglöcke. | To zabrzmiało, jak gdyby jego głowa znajdowała się bezpośrednio pod pięciometrowym, bijącym dzwonem kościelnym. |
| [...] und doch war es eine kolossale Steigerung des Wohlgefühls, ihren Mann im Hotel zu wissen.                          | [...] a myśl, że jej mężczyzna czeka w hotelu, wprawiała ją w jeszcze lepszy nastrój.                           |
| [...] laß es uns noch einmal in Ruhe versuchen.  | [...] dajmy sobie jeszcze jedną szansę.   |

Die Tabelle macht uns deutlich, dass die Komprimierung eine Vorrangstellung inmitten der anderen Übersetzungstechniken in der Theatertranslation einnimmt. Als dominierendes Verfahren hat sich die Komprimierung durch Einsatz von einfacheren synonymischen Ausdrücke erwiesen (z.B. *nach sieben Tagen/ a po tygodniu, in meine Ein-Zimmer-Wohnung/do mojej kawalerki*). Die anderen Techniken bestehen in der Kompression des Hauptsatzes mit Nebensatz bzw. der Infinitivkonstruktion zu einem Satz, im Ersetzen von Teilsätzen durch ein Adjektiv oder eine Präpositionalphrase, der Komprimierung durch Paraphrasierung, Anwendung rhetorischer Figuren: Metaphorisierung und Metonimisierung (*totum pro parte* - *Dachbalken* wurde durch *Dachgeschoss/poddasze* ersetzt) wie auch mittels Komposita und vereinfachten Wortschatzes. Manchmal wurde ähnlich wie bei Tilgungen auf redundante Elemente verzichtet oder es wurde eine Art Verallgemeinerung vorgenommen (z.B. *afrodzzjakami* statt *afrodyzyjnymi potrawami*).

### 5.3 Erweiterung und Paraphrasierung

| Insenierungstext  | redigierte Übersetzung  |
|---|---|
| [...] doch da war ein gewisser Zug um ihren Mund, der sie älter scheinen ließ, als sie jemals werden würde. | [...] jednak było coś takiego w rysach jej twarzy, co postarzało ją bardziej, niżby to miało kiedykolwiek nastąpić. |
| Eine kurze Zuwendung, bis ihr Menschsein wieder durchbricht.  | Chwilowe zainteresowanie i troska do czasu, gdy znów do głosu dojdzie ich człowieczeństwo.                          |
| Weißt du, ich habe den Mut zur Einsamkeit.  | Wiesz, mam odwagę żyć w samotności.   |
| Unter ihrem strengen Äußeren ist ihre Attraktivität zu spüren.  | Pod jej zewnętrzną skorupą wyczuwał atrakcyjność.   |
| [...] aber ich bin so leicht, wie vielleicht noch nie.  | [...] ale czuję się taki lekki, jak chyba jeszcze nigdy w życiu.  |

Manchmal kamen Erweiterung und Paraphrasierung zum Einsatz, um dem Publikum ein vollständiges Verständnis zu gewährleisten. Zwecks Präzisierung wurden anstelle eines Wortes mehrere Äquivalente angeführt (*Zuwendung/zainteresowanie i troska*). Wegen der polnischen Rektionsregeln bzw. des sprachlichen Usus mussten einige Sätze um ein Element erweitert werden (*Mut zur Einsamkeit/ odwagę żyć w samotności*) oder überhaupt paraphrasiert werden.

## 5.4 Graphische Hervorhebung

### 5.4.1 Anführungszeichen

#### Verwendung von Anführungszeichen bei Neologismen

| Inszenierungstext   | redigierte Übersetzung  |
|---|---|
| [...] und der Frau fiel keine Stelle ihres Körpers mehr ein, die sie noch hätte überpflegen können. | [...] a kobiecie nie przychodził już na myśl żaden fragment ciała, który mogłaby bardziej „przepiełgnować”. |

#### Verwendung von Anführungszeichen zwecks Hervorhebung einer Aussage

| Inszenierungstext   | redigierte Übersetzung  |
|---|---|
| Ich mag es übrigens nicht, wenn du wir sagst. Ich habe vielleicht andere Pläne als wir. | Z resztą, nie lubię, gdy mówisz „my”. Być może mam inne plany niż „my”. |
| [...] ich meine, wie gut ist gut?   | Mam na myśli, jak „dobrze” jest dobrze?                                 |
| Ganz sicher sagt man, ganz sicher ruft man.   | „Z pewnością” odpowiadasz, „na pewno oddzwonię”.                        |

### 5.4.2 Vervielfachung der Buchstaben

| Inszenierungstext                        | redigierte Übersetzung                                 |
|--|--|
| Ach, wieder mal soo ausgehen, meinst du? | Ach, tooo masz znowu na myśli, mówiąc „wyszła z domu”. |

### 5.4.3 Großschreibung

| Inszenierungstext  | redigierte Übersetzung |
|--------------------|------------------------|
| GEMEINSAME Wohnung | WSPÓLNEGO mieszkania.  |
| Ja!                | TAK!                   |

Die graphischen Markierungen sollten auf ein Minimum beschränkt werden, um die Aufnahme nicht zu behindern und die Transparenz sicherzustellen. Das gleiche betrifft auch die Schriftweise, z.B. Auslassungspunkte bei abgerissenen Aussagen, zwecks Spannungssteigerung (*i umiała się z nim obchodzić... jak z salonowym pieskiem*), zwecks Andeutung (*Bo wie Pan, ja mam o tym pewne pojęcie...*), um Unsicherheit, emotionale Aufregung auszudrücken (*Mam za co*

żyć i..., Nie, ja...). Die Mehrheit dieser Elemente zeigten sich im Rahmen eines komplexen audiovisuellen Komplexes als völlig redundant.

## 5.5 Fehler und Korrektur

| In szenierungstext  | Rohübersetzung  | redigierte Übersetzung   |
|---|---|--|
| Du meinst, barfuß laufen im Sand, tote Vögel im Frühling und explodierende Arbeitslose?       | Myślisz o bieganiu boso po plaży, martwych ptakach wiosną i zwiększającej się drastycznie liczbie bezrobotnych? | Masz na myśli bieganie boso po plaży, martwe ptaki wiosną i eksplodujących bezrobotnych?                   |
| Da es seit Wochen regnete, sehnte ich mich nach etwas Häuslichkeit.                           | Ponieważ od tygodni padało, tęskniłem za <u>siedzeniem w domu.</u>  | Ponieważ od tygodni padało, tęskniłem za odrobiną domowego ciepła.   |
| Und die Autos beobachten, die sich nachts an die Pfützen schleichen, um aus ihnen zu trinken. | I obserwować samochody, które wleką się nocami po kałużach, by potem z nich pić.                                | I obserwować samochody, jak nocami skradają się do kałuż, by się z nich napić.                             |
| [...] bin stubenrein - was man halt von einem Hund so erwartet, sagte ich.                    | [...] jestem przyzwoity - to co można oczekiwać po psie, powiedziałem.  | [...] załatwiam swoje potrzeby na zewnątrz - wszystko, czego można oczekiwać od psa, oto, co powiedziałem. |
| Natürlich gehen sie mit dir, tun heiter und schreien ganz laut im Bett, [...]                 | Oczywiście pójdą ze mną, zrobią dobrze, będą krzyczeć bardzo głośno w łóżku, [...]                              | Oczywiście pójdą z tobą przymilnie, a w łóżku będą krzyczeć głośno, [...]                                  |

Die Fehler in der Rohübersetzung beruhten meistens auf der Auswahl einer in dem gegebenen Kontext unpassenden Entsprechung. Es lässt sich vermuten, dass die Quelle solcher Fehler ein unvollständiges Verständnis des Textes und die Verwendung zweisprachiger Wörterbücher war, weil sich schon die Verifizierung mittels eines einsprachigen Wörterbuches wie DUDEN-Online als ausreichend erwies, die zutreffende Bedeutung des Wortes zu entschlüsseln. Wenn danach noch irgendein Zweifel bestand, wurde in erster Linie der Rat eines Muttersprachlers eingeholt, der die konkrete kontextgebundene Bedeutung anschaulich machen konnte, erst dann wurden einige Passagen mit Unterstützung eines Literaturwissenschaftlers überarbeitet, dessen Hilfe bei der Formulierung der Gedanken in der Zielsprache manchmal der Schlüssel zum Erfolg war.

## 5.6 Sonstige translatorische Herausforderungen

### 5.6.1 Übersetzen von Gedichten

| Inszenierungstext  | redigierte Übersetzung   |
|--|--|
| <p>Wenn die Sonne ins Meer fällt,<br/>können wir uns was wünschen.<br/>Hatte sie gesagt.<br/>Sie standen und warteten.<br/>Die Sonne fiel ins Meer.<br/>Er wandte sich ab.<br/>Das ging daneben.</p> | <p>Gdy słońce w morzu tonie,<br/>pomyśl wtedy życzenie,<br/>to rzekła.<br/>I stali i czekali.<br/>Gdy słońce zatonoło,<br/>odwrócił się.<br/>Minęło.</p> |

Im Falle der Gedichte tritt die formal-ästhetische Seite in den Vordergrund, während die für die Übertitelung ebenfalls bedeutsame Funktionalität in den Hintergrund gedrängt wird. Bei diesem Sonnenuntergangsgedicht bestand die Schwierigkeit darin, dass der kitschig-pathetische Charakter des Gedichts beibehalten werden musste, um den satirischen Endeffekt der ganzen Situation sicherzustellen. Dabei haben sich die Hinweise des Literaturwissenschaftlers als unerlässlich erwiesen.

### 5.6.2 Sprachwitz

| Inszenierungstext   | redigierte Übersetzung   |
|---|--|
| <p>Sie sitzen in Cafés oder Bars, und sie haben sich so schön gemacht, daß man weinen könnte, weil sie aussehen wie funktionierende Ampeln in der Nacht ohne Verkehr.</p> | <p>Siedzą w kawiarniach albo w knajpach tak odstrzelone, że aż chce się płakać, tak bardzo przypominają sygnalizację świetlną, działającą w nocy, bez żadnego ruchu.</p> |

Die Doppeldeutigkeit *ohne Verkehr*, entlarvt einerseits die Tragik dieser Frauen, dass alle ihre Bemühungen vergeblich sind, was in der polnischen Übersetzung auch zum Ausdruck kommt, andererseits handelt es sich dabei um eine Anspielung auf den Geschlechtsverkehr, was leider in der Übersetzung verloren gegangen ist.

### 5.6.3 Lieder

*Fromagelied:*

*Le Fromage: Camembert, Roquefort, le vache qui rit*

*Le Vin: Bordeaux, Chardonnay, Merlot, Pinot noir, Sauvignon Blanc*

*Pomme de terre, baguette, café au lait, le beurre, le poulet, le gâteau.*

Im Falle der Lieder musste sich der Translator die Frage stellen, ob sie überhaupt übersetzt werden müssen. Beim *Fromagelied* wurde darauf verzichtet, weil man zur Überzeugung gelangt ist, dass der komische Effekt mit der Übersetzung verloren gegangen wäre. Man erkennt – wenn nicht an der französischen Schreibweise, dann bestimmt am Wortlaut – die angeführten Nahrungsmittelnamen, die eindeutig mit Frankreich assoziiert werden. Das unwillkürliche Verfolgen der Übertitelung statt des Schauspiels könnte bei einem Teil des Publikums Irritationen auslösen. Die anderen Musikstücke wurden im Inszenierungstext nur mithilfe von Schlusswörtern verzeichnet, wie z.B. *Musik „NETT“*, *Musik Thema Bar1*, *Musik Hundethema*, u. dgl. Man konnte während der Proben den Text, der beispielsweise im Lied „NETT“ vorkommt, noch in die Übersetzung des Aufführungstextes einsetzen; dieser wurde jedoch ausgelassen, da sich der Sinn des Liedes leicht aus dem Kontext (Dialoge, Übertitelung und Ereignisse auf der Bühne) entschlüsseln ließ. Die Übertitelung wäre in beiden Fällen redundant.

#### 5.6.4 Fachtermini

| Inszenierungstext   | redigierte Übersetzung   |
|---|--|
| Es ging um Projektionen und frühkindliche Prägungen (...) | O pewne projekcje i nabyte we wczesnym dzieciństwie wzorce zachowań. |

Der Begriff *frühkindliche Prägungen* stammt eigentlich aus dem naturwissenschaftlichen Bereich und wurde später auf das Gebiet der Psychologie und Soziologie übertragen. Die Internetrecherche offenbarte, dass es viele Abhandlungen gibt, die verschiedene Aspekte der *frühkindlichen Prägungen* thematisieren. Deshalb war es schwierig, einen einleuchtenden Begriff auf Polnisch zu finden, und er musste erst mit einer annähernden Umschreibung erklärt werden. Die fachlichen Termini bereiten nicht nur dem fremdsprachigen Publikum Schwierigkeiten, sondern auch den Muttersprachlern selbst. Zu demselben Schluss ist auch die Theatergruppe gelangt, was beim Begriff *Faradayscher Käfig* zu einem Hinweis in Form einer Paraphrase führte (*Das Auto war ein Faradayscher Käfig, den kennen Sie noch aus der Schule*).

## 6. Fazit

Die oben dargestellte Analyse der Übersetzung des Inszenierungstextes eignet sich alleine nicht, um die Translation des Theaterstücks *Hund, Frau, Mann* vollständig zu evaluieren. Das Theater ist etwas Lebendiges, was sich im ständigen Wandel befindet, und der Theatertranslation liegt der einmalig dargebotene Aufführungstext zugrunde, wodurch die Arbeit des Translators manchmal einer Operation am offenen Herzen ähnelt.

In den letzten Tagen, als die Übertitelung schon in Power-point-Format vorbereitet war, tauchten einige wesentliche Änderungen im Inszenierungstext auf, die wiederum in der Übertitelung berücksichtigt werden mussten. Einige Teile der Szenen wurden gestrichen, andere hinzugefügt oder getauscht, was mehr oder weniger Einfluss auf die Rezeption des Theaterstücks hatte. Während der Generalproben kamen dann noch mehrere kleinere Textveränderungen vor. Was aber die Theatertranslation von den anderen Übersetzungsarten unterscheidet, kam erst bei der Uraufführung zum Vorschein. Die Improvisation bildet einen immanenten Bestandteil des Theaters und der Translator muss sich in solchen Situationen zurechtfinden, z.B. mithilfe einer geübten Handhabung der Übertitel. Der Translator muss zugleich die erforderlichen technischen Kompetenzen besitzen, z.B. bezüglich der Übertitelungsanlagen. Die Aufteilung der Textpassagen in Dias sollte der logischen syntaktisch-semantischen Teilung im Ausgangstext entsprechen, deshalb nahm auch der Text manchmal 3 Zeilen mit 44–63 Zeichen ein. In einer so kurzen Projektionszeit war es für die Zuschauer zu schwierig, den Text vollständig lesen. Die Zuschauer, die der Ausgangssprache mächtig waren, haben sich zum großen Teil dann auf ihre Sprachkenntnisse verlassen und die Übertitelung gegebenenfalls als eine Art Absicherung betrachtet. Die Evaluation hat uns eine strategische Inkonsequenz veranschaulicht: Obwohl die Reduzierungstechniken, und nicht die Explikation und Paraphrasierung, den Schwerpunkt der Übertitelung bildeten, sind noch viele redundante Elemente in der Übersetzung erschienen, auf die hätte verzichtet werden sollen. Die Aufführung hat auch die Richtigkeit der syntaktischen Umstellungen und Veränderungen in der Satzstruktur verifiziert. Die entsprechend der Zielsprache andere konventionelle Reihenfolge hat vor allem beim zweisprachigen Teil des Publikums Konsternation hervorgerufen, die sich auf den Gesichtern der Zuschauer und in nervösem Umwenden widerspiegelte, da für sie etwas anderes zu hören als zu sehen war. Von besonderer Bedeutung hat sich auch das Zusammenspiel mit der Live-Musik erwiesen. Sie spiegelte die schwankenden Stimmungen der Akteure wider und griff aktiv in die Handlung ein. Die „stehengebliebenen“ Übertitel fesselten unnötigerweise den Blick der Zuschauer, deshalb wäre es empfehlenswert, an diesen Stellen ein paar leere Dias einzusetzen.

Ich hoffe, dass diese Evaluation allen, die beabsichtigen sich mit dieser Translationsart zu beschäftigen, einige Besonderheiten des Theaters bewusst gemacht hat und ihnen hilfreiche Hinweise liefert. Besonders relevant ist dabei, die Theaterübertitelung als eine audiovisuelle Translation zu betrachten und zu berücksichtigen, dass der Text nie getrennt von anderen Medien übersetzt werden darf, weil sich der Sinn erst aus dem semiotischen Komplex innerhalb des audiovisuellen Produkts ergibt. Ein anderer signifikanter Aspekt ist der Hybride-Charakter der Theaterübersetzung, die vom Translator sowohl solche Kompetenzen wie Sorgfalt, Ausdauer, Zuverlässigkeit, aber auch Flexibilität und Spontanität

verlangt, was auch beim Dolmetschen gefordert wird. Dieser Bereich bildet eine große Herausforderung für den Translator, aber der stürmische Applaus nach der Aufführung ist der beste Beweis für die gelungene Arbeit und zugleich die größte Anerkennung des Translators, der immer im Schatten bleibt.

## Literaturverzeichnis

- Bernal-Merino, Miguel (2006). „On the Translation of Video Games”. In: *The Journal of Specialised Translation* 6/2006. S. 22–36.
- Fernández-Costales, Alberto (2012). „Exploring Translation Strategies in Video Game Localisation”. In: *Monographs in Translation and Interpreting (MonTI)* 4/2012. S. 385–408.
- Fischer-Lichte, Erika (<sup>4</sup>1998). *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1. Tübingen.
- Griesel, Yvonne (2007). *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlin.
- Jakobson, Roman (1959). „On Linguistic Aspects of Translation”. In: Brower, R. A. (Hg.) *On Translation*. Cambridge. S. 232–39.
- Kade, Otto (1980). *Die Sprachmittlung als gesellschaftliche Erscheinung und Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung*. Leipzig.
- Koller, Werner (1983). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg.
- Koller, Werner (2004). „Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft“. In: Kittel, H./ Frank, P. A./ Greiner, N./ Hermans, T./ Koller, W./ Lambert, J./ Paul, F. in Gemeinschaft mit House, J./ Schultze, B. (Hg.) *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 1. Teilband. Berlin/New York S. 343 – 354.
- Korpanty, Józef (Hg.) (2001). *Słownik łacińsko-polski. Band 1, A-H*. Warszawa.
- Korpanty, Józef (Hg.) (2003). *Słownik łacińsko-polski. Band 2, I-Z*. Warszawa.
- Luyken, Georg-Michael (1991). *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision: Doublage et sous-titrage pour le public européen*. Manchester.
- Mackerras, Judy (1989). „The craft of surtiteling“. In: *About the house. Spring 1989*. London. S. 20–22.
- Mangiron, Carmen/ O’Hagan, Minako (2006). „Game Localisation: Unleashing Imagination with ‘Restricted’ Translation”. In: *The Journal of Specialised Translation* 6/2006. S. 10–21.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen.
- Schröpf, Ramona (2008). *Die fabelhafte Welt der Untertitelung: Übersetzungsstrategien und kulturbedingte Probleme im Sprachenpaar Französisch-Deutsch*. Saarbrücken.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa.

.....

Walde, Alois (<sup>2</sup>1910). *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.  
Yael, Hedaya (2000). *Liebe pur*. Aus dem Hebräischen übersetzt von Ruth Melcer.  
Zürich.