

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra germanistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dominik Kruyer

Analyse der Dialekte im Theaterstück Stefko  
Hanushevsky erzählt: Der große Diktator aus  
übersetzungspraktischer Sicht

Vedoucí práce: Mgr. Marie Krappmann, Ph.D.

Olomouc 2024

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne .....

.....Dominik Kruyer

## Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucí mé bakalářské práce paní doktorce Krappmannové za cenné rady, trpělivost a čas, který věnovala mé práci.

# INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	6
THEORETISCHER TEIL .....	7
1 Die Übersetzung von Untertiteln zu Theaterspielen .....	7
1.1 Phasen der übersetzerischen Tätigkeit .....	9
1.2 Die Unterschiede zwischen Lesedrama und Bühnendrama .....	13
1.3 Weitere schwierigen Sprachphänomene bei der Übersetzung .....	14
1.3.1 Probleme bei der Übersetzung von Idiomen und Neologismen.....	14
1.3.2 Probleme bei der Übersetzung von Vulgarismen und Archaismen .....	15
2 Die literarische Gattung Dramatik .....	17
2.1 Das klassische Drama .....	18
2.1.1 Aufbau des klassischen Dramas.....	19
2.2 Grundformen des Dramas .....	21
2.3 Das epische Drama von Bertolt Brecht.....	21
3 Untertitel als übersetzungspraktische Herausforderung.....	23
3.1 Das Verwenden von Schriftsprache oder Allgemeinsprache.....	23
3.2 Die Interpunktion und weitere typografische Regeln .....	24
3.3 Beschränkter Platz für den Text.....	25
3.4 Kondensation und Auslassungen .....	25
3.4.1 Die Kondensation.....	26
3.4.2 Die Auslassungen.....	26
3.4.3 Untertitel für Theater und Veranstaltungen .....	27
PRAKTISCHER TEIL.....	29
4 Die Handlung.....	29
5 Analyse der Übersetzung .....	31
5.1 Beispiele für Kondensation.....	32
5.2 Beispiele für Verschiebungen .....	46
5.3 Beispiele für Generalisierung.....	51
5.4 Ein Beispiel für die kulturell-pragmatische Äquivalenz.....	54
SCHLUSSFOLGERUNG.....	56
Verwendete Literatur .....	57
Quelle für den praktischen Teil.....	57

Internetquellen .....	57
Anotace .....	58
Summary .....	59

## EINLEITUNG

Die vorliegende Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung der Untertitel zu einem Theaterspiel und den damit verbundenen Problemen. Es werden Verschiebungen, Dialekte, kulturell bedingte Spezifika, verschiedene Wortspiele sowie versteckte Witze anhand der Übersetzung analysiert.

Das Ziel dieser Arbeit ist es nicht die Übersetzung zu kritisieren, sondern zu analysieren, welche Übersetzungsmethoden verwendet wurden und die Besonderheiten, die in dem Theaterspiel vorkommen, hervorzuheben.

Im theoretischen Teil werden die Übersetzungsmethoden beschrieben. Außerdem widme ich mich auch den Verschiebungen und beschreibe die Herausforderungen, die sich mit der Übersetzung der Untertitel zu einem Theaterspiel verbinden. Danach wird die literarische Gattung Dramatik vorgestellt. Als letztes Kapitel des theoretischen Teiles werden die Herausforderungen bei der Erstellung von Untertiteln thematisiert.

Im praktischen Teil knüpfe ich an den theoretischen Teil an und beschreibe die Phänomene an konkreten Beispielen aus dem Theaterspiel *Stefko Hanushevsky erzählt: Der große Diktator*. Die Premiere fand am 30. Oktober 2020 im Schauspiel Köln statt und am 10. Mai 2022 wurde es im Theater in Olmütz aufgeführt. Es wurde in der Originalsprache gespielt und die tschechischen Untertitel wurden von Ingeborg Fialová erstellt. Das Stück hat Eberhard Petschinka geschrieben und Regie hat Rafael Sanchez geführt. Stefko ist die einzige Person auf der Bühne – es ist eine Monologreihe.

Die Beispieltexte im praktischen Teil der Arbeit stammen aus dem Theatertext des Schauspiels Köln, der für diese Inszenierung geschrieben wurde. Alle Spezifika, wie etwa umgangssprachliche oder dialektal gefärbte Ausdrücke wurden in der ursprünglichen Form belassen. Die Übersetzung ins Tschechische ist ebenfalls so zitiert, wie sie die Übersetzerin geschrieben hat.

## **THEORETISCHER TEIL**

Im theoretischen Teil dieser Arbeit widme ich mich zuerst der Übersetzung von Untertiteln zu Theaterspielen. Ich beschreibe die Phasen einer übersetzerischen Tätigkeit, dann die Unterschiede zwischen einem Lesedrama und einem Bühnendrama und anschließend weitere Sprachphänomene, die schwierig für die Übersetzung sind, wie z. B. Idiome, Neologismen, Vulgarismen und Anarchismen. Als nächstes schreibe ich über die literarische Gattung Dramatik. Hierbei widme ich mich dem klassischen Drama und dem modernen Drama. Im letzten Kapitel gehe ich auf die übersetzungspraktische Herausforderung der Untertitel ein. Dort widme ich mich den Regeln für die Interpunktion, dem Problem des beschränkten Platzes bei Untertiteln und der Lösungen für diese Probleme.

### **1 Die Übersetzung von Untertiteln zu Theaterspielen**

Bei der Übersetzung von Untertiteln zu Theaterspielen gibt es einiges zu beachten. Der Theaterdialog ist ein Sonderfall der gesprochenen Sprache. Im Theater gibt es sehr oft Anspielungen auf verschiedene Ereignisse, die meistens kulturbedingt, und daher für ein fremdsprachliches Publikum kaum übersetzbar sind. Der Übersetzer<sup>1</sup> muss dann in seiner Übersetzung die ursprüngliche Idee mit alternativen Mitteln wiedergeben.

„Der Übersetzer verwendet im Übersetzungsprozess eine Reihe von Innovationsformen, die nötig sind, um die Komplexität solcher Texte (kulturübergreifende Texte) in der Zielsprache so wiederzugeben, dass sie das

---

<sup>1</sup> Gemeint ist hier ein Übersetzer sowohl wie eine Übersetzerin. Ich verwende hier das Maskulinum für die Bezeichnung einer Profession.

Sprach- und Kulturgefühl des zielsprachlichen Empfängers (Zuschauers/Zuhörers) nicht stören.“<sup>2</sup>

Wenn es sich etwa um ein klassisches Drama handelt, das viele Archaismen und alte, syntaktisch bereits unübliche Satzkonstruktionen beinhaltet, ist eine Übersetzung aus der pragmatischen Sicht erst dann erfolgreich, wenn sie dem heutigen Empfänger die inhaltliche Botschaft vermittelt. Eine besondere Herausforderung können etwa alte Metaphern, Symbole oder Wortspiele darstellen, die heute nicht, oder nur sehr gering genutzt werden. Aus der pragmatischen Sicht sollte der Übersetzer diese alten Sprachmittel nicht versuchen wörtlich zu übersetzen, wenn er die Übersetzung verständlich und für den Adressaten transparent halten will. Durch das Nichtübersetzen oder Umgestalten von diesen Mitteln verliert das Spiel zwar an ästhetischer Wirkung, diese kann jedoch im Theater gut durch das Bühnenbild ausgeglichen werden.<sup>3</sup>

Es gibt viele Übersetzungen der klassischen Werke für das Theater, einer der am meisten übersetzten Dramatiker ist natürlich Shakespeare. Der polnische Übersetzer und Literaturkritiker Stanisław Barańczak nennt im Zusammenhang mit den Übersetzungen von Shakespeares Werken vier folgende Prinzipien, an denen sich der Übersetzer orientieren kann:

- 1) der Text der Übersetzung soll – in seiner elementaren Sprachschicht – von der Bühne ohne weiteres verständlich werden,
- 2) als poetischer Text soll er wertvoll sein,
- 3) im Hinblick auf das Bühnenpotential soll er ähnlich wertvoll wie das Original sein,

---

<sup>2</sup> SIEROŚLAWSKA, Elżbieta. *Zur Eigenart des Übersetzens von Theaterstücken*. Kraków, 2005. S. 30.

<sup>3</sup> Als Beispiel kann man die Adaptation erwähnen. Die wird später noch beschrieben.



4) der Unterschied zwischen dem Sinn der Übersetzung und dem des Originals soll möglichst gering sein.<sup>4</sup>

Es ist klar, dass eine ideale Übersetzung, die alle 4 Prinzipien beachtet, eigentlich unmöglich ist. Die Prinzipien widersprechen sich gegenseitig, denn wenn ein Text verständlich sein soll, und das Original sehr poetisch ist, dann ist es nicht realisierbar beides zu erfüllen.

### **1.1 Phasen der übersetzerischen Tätigkeit**

Der polnische Übersetzer und Literaturwissenschaftler Krzysztof Lipiński unterscheidet drei Phasen der übersetzerischen Tätigkeit:

- 1) Verstehensphase
- 2) Interpretationsphase
- 3) Übersetzungsphase

Die erste Phase unterteilt er noch in drei Unterstufen:

- a) wortwörtliches Verstehen
- b) Verstehen der stilistischen Werte
- c) Verstehen des künstlerischen Ganzen und Relation zwischen dem Text und der Realität.

Die Verstehensphase ist von den drei Phasen die wichtigste, weil von ihr die adäquate Übersetzung ausgeht. Maßgeblich ist, dass der Übersetzer das Original richtig versteht. Dabei ist ein bestimmtes Vorwissen notwendig. Wenn er die Wörter verstanden hat, muss er sich mit der Stilistik befassen. Hierbei muss er die

---

<sup>4</sup> Ebd. S. 30-31.

adäquate Form seiner Übersetzung an das Original anpassen und eventuell einige Passagen der Übersetzung vereinfachen oder stilistisch „aufwerten“. Zuletzt muss er das künstlerische Ganze in Betracht ziehen und überlegen, ob die Übersetzung adäquat bei der Zielgruppe ankommt. Dies ist vor allem bei Theaterspielen wichtig, weil es dort keine Möglichkeit gibt zurückzuschauen und nochmal nachzulesen.

Bei der Interpretationsphase muss der Übersetzer nach passenden Äquivalenten suchen. Seine Entscheidungen auf der lexikalischen Ebene können zu Auswirkungen im grammatischen und stilistischen Bereich führen. Oftmals sind verschiedene Interpretationen möglich, daher ist es wichtig immer vom Kontext auszugehen.

Die letzte Phase ist dann die Übersetzungsphase. Sie ist das Ergebnis der Betrachtungen und Entscheidungen, die der Übersetzer im Laufe der Übersetzung getroffen hat.

Beim Übersetzen unterscheidet man zwischen **Translation** (eine kommunikativ äquivalente Sprachmittlung) und **Adaptation**.

„Für die Translation ist entscheidend, dass ein zielsprachlicher Text in der Regel im Verhältnis zum Originaltext nur so verändert wird, wie es zur Erzielung eines kommunikativ äquivalenten Translats notwendig ist“<sup>5</sup>.

Das Ziel der Translation ist es einen Text zu produzieren, der die gleichen Informationen und den gleichen Sinn wiedergibt, die im Original vorkommen. Wenn das nicht gelingt, könnte sich der Rezipient ein falsches Bild machen und dadurch könnte ihm der ganze Wert des Originals entgehen.

Bei der Adaptation kommt es zu einigen Abweichungen und Veränderungen im Vergleich zum Original. Der Übersetzer muss den Text an die Zielsprache und die

---

<sup>5</sup> Ebd. S. 33.

Zielkultur anpassen – adaptieren, damit dieser in der Zielsprache verständlich wird. Dabei gibt es einige Möglichkeiten. Die Übersetzung kann detaillierter und expliziter den Inhalt wiedergeben, wodurch sie im Vergleich zum Original länger wird. Die andere Möglichkeit besteht darin, dass es zu Verkürzungen – zur Reduktion kommt. Das wird meistens verwendet, wenn die Zielsprache jeweils nur eine Übersetzungsmöglichkeit für mehrere Wörter hat, oder wenn das Original zu kompliziert für die Übersetzung erscheint.

Der Übersetzer muss jedoch auch auf weitere Übersetzungsstrategien zurückgreifen. Anhand des Buches *„Zur Eigenart des Übersetzens von Theaterstücken“* möchte ich einige erwähnen.

Eine oft verwendete Methode ist die Substitution. Hierbei werden Wörter verwendet, die dasselbe Referenzobjekt mit einem anderen Wort ersetzen. Als Beispiel können Synonyme, Metaphern oder Ober- und Unterbegriffe erwähnt werden.

Eine weitere Methode ist die Elimination. Die Elimination, oder auch Auslassung oder Omission, basiert darauf, dass einige Satzglieder oder Satzgliedteile weggelassen werden. Der Grund dafür ist es, die überflüssigen Wiederholungen und unwichtige Informationen einfach wegzulassen. Manchmal ist der Übersetzer aber gezwungen eine Omission zu verwenden – zum Beispiel aus Platzgründen bei den Untertiteln.

Als nächste Übersetzungsstrategie kann die Adjunktion oder Explizitierung verwendet werden. Sie ist das Gegenteil von Elimination. Sie erweitert und baut die Sätze also aus, um sie deutlicher zu machen und eventuell, um weitere Unklarheiten besser zu erläutern.

Die weiteren Beispiele sind Beispiele von Transformationen auf der morpho-syntaktischen Ebene:

„**Nominalisierungstransformation** ist die Umformung einer verbal formulierten sprachlichen Äußerung in eine substantivische Wortgruppe, die

dem Erschließen der Bedeutungsbeziehungen zwischen Satzgliedern und Attributen dient.

**Restitutionstransformation** ist die Umkehrung der oben genannten Nominalisierungstransformation. Hier wird eine substantivische Wortgruppe in eine verbale Konstruktion verwandelt, was demselben Zwecke dient wie die Nominalisierungstransformation.

**Einbettungstransformation** und ihre Umkehrung bestehen darin, dass einfache Sätze zu zusammengesetzten Sätzen vereinigt werden oder umgekehrt: zusammengesetzte Sätze werden in einfache Satzkonstruktionen aufgelöst.<sup>6</sup> Diesen Prozess nennt man auch Kondensation und Dekondensation.

Die Aufgabe des Übersetzers ist in erster Linie den Text verständlich für den Empfänger zu übersetzen. Dabei muss der Übersetzer die Möglichkeiten und Fähigkeiten des Empfängers berücksichtigen. Es reicht nicht einfach die Wörter in der Ausgangssprache mit deren „äquivalenten“ Ausdrücken in der Zielsprache zu ersetzen. Als erstes muss der Übersetzer die Absichten des Autors verstehen und dann richtig interpretieren. Erst dann überlegt er, wie er den Text am besten für den Empfänger in der Zielsprache wiedergibt. Es ist wichtig, dass der Übersetzer genau weiß, für wen er übersetzt. Dementsprechend kann er die Übersetzungsstrategien anpassen und das richtige Maß an Adaptation verwenden.

---

<sup>6</sup> SIEROSŁAWSKA, Elżbieta. *Zur Eigenart des Übersetzens von Theaterstücken*. Kraków, 2005. S. 35.

## 1.2 Die Unterschiede zwischen Lesedrama und Bühnendrama

In der literarischen Form Drama unterscheidet man zwischen einem Lesedrama und einem Bühnendrama. Wie die Bezeichnung schon andeutet, ist das Lesedrama für das Lesen bestimmt, genauso wie ein anderes Buch – ein Roman oder eine Novelle zum Beispiel. Das Bühnendrama ist für die Bühne eines Theaters bestimmt und verfügt dadurch über mehrere Möglichkeiten die Handlung den Zuhörern zu vermitteln – zum Beispiel durch Mimik und Gestik oder andere Darstellungsstrategien. Das Bühnendrama verfügt noch über andere Möglichkeiten, und zwar ist es

„der Bühnenraum, die reale Dauer der Aufführung, eine lebendige Person – der Schauspieler, seine Bewegungen, Gestik und Mimik – die Bühnenausstattung, Licht, Musik usw.“<sup>7</sup>

Bei dem Lesedrama ist das wichtigste Medium der Text. Eine wichtige Rolle spielen hier auch die szenischen Erläuterungen, die dem Leser genau beschreiben, was in der Handlung passiert. Diese werden im Bühnendrama nicht gesprochen, sondern von den Schauspielern umgesetzt. Oft ist ein Lesedrama auch von der Anzahl an Personen größer und komplizierter, weil es keine Rücksicht auf die Bühnendarstellung nehmen muss. Im Theater hat man nämlich begrenzte Möglichkeiten was z. B. den Raum oder die Anzahl an Schauspielern betrifft. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass ein Lesedrama auch als Bühnendrama verarbeitet werden kann.

---

<sup>7</sup> Ebd. S. 39

## 1.3 Weitere schwierigen Sprachphänomene bei der Übersetzung

### 1.3.1 Probleme bei der Übersetzung von Idiomen und Neologismen

Idiome und Neologismen sind sprachliche Phänomene, die man oft nur sehr schwierig in die Zielsprache übertragen kann.

Wichtig bei den Idiomen ist, dass der Übersetzer den Sinn des Idioms genau versteht. Ein Idiom kann nämlich nicht wortwörtlich verstanden werden, und schon gar nicht wortwörtlich übersetzt werden. Der Übersetzer muss die Bedeutung des Idioms begreifen und idealerweise ein passendes Idiom in der Zielsprache finden. Ein Beispiel für ein Idiom ohne entsprechendes Äquivalent in der Zielsprache ist das folgende Phrasem:

*Er hat nicht alle Tassen im Schrank.* Die Bedeutung ist, dass jemand den Verstand verloren hat, verrückt ist oder etwas Unverständliches und Unerwartetes getan hat. Wenn man das Idiom aber wortwörtlich ins Tschechische übersetzt – *On nemá všechny hrnky ve skříni*, dann kann der Empfänger überhaupt nicht verstehen, was damit gemeint ist. Eine passende Übersetzung wäre mit dem Idiom: *Nemá všech pět pohromadě.*

Unter Neologismen versteht man Wörter, die neu gebildet wurden und vorher in der Sprache nicht existierten. Oder es sind Wörter, die eine neue Bedeutung bekommen haben – Neosemantismen. Die Aufgabe des Übersetzers ist es vergleichbare Neologismen in der Zielsprache zu finden, oder selbst welche auszudenken. Wenn der Autor neue Wörter speziell für das Werk ausdenkt, muss der Übersetzer das gleiche in der Zielsprache tun.

Als Beispiel für ein Neologismus in der Literatur sind die Wörter *Neusprech*, *Miniwahr* oder *Vaporisieren* aus dem Roman 1984 von George Orwell. Es sind neue Wörter, die aus der Kombination von anderen Wörtern bestehen und eine neue Bedeutung haben. *Neusprech* soll eine neue Sprache darstellen, die im Roman vorkommt. Ein *Miniwahr* ist die Abkürzung für das Wahrheitsministerium – ein fiktives Ministerium, das von Orwell ausgedacht wurde. Das Wort *Vaporisieren*

bedeutet etwas aus einem festen oder flüssigen Zustand in einen gasförmigen Zustand zu verändern. Im Roman bedeutet das aber jemanden auslöschen oder verschwinden lassen.

### **1.3.2 Probleme bei der Übersetzung von Vulgarismen und Archaismen**

Gerade im Theater stößt man oft auf Vulgarismen und eventuell auch auf Archaismen. Ein Vulgarismus ist ein derbes oder ordinäres Wort, das zur Beleidigung einer Person verwendet wird und bildungssprachlich abwertend ist.<sup>8</sup> Sie werden meistens zu der Sprachkultur von einem gewissen menschlichen sozialen Umfeld verwendet, für das eine Sprache mit Vulgarismen typisch ist. Meistens werden Vulgarismen auch eingesetzt, um etwas witzig zu gestalten.

Für den Übersetzer ist es wichtig den Vulgarismus erstens zu erkennen, und dann genau zu bestimmen, wie vulgär dieser letztendlich ist. Dann muss er in der Zielsprache eine entsprechende Übersetzung finden, die das gleiche Niveau von Vulgarität hat, wie in der Ausgangssprache. Oft weisen scheinbar äquivalente Vulgarismen in den beiden Sprachen einen zuweilen stark unterschiedlichen Grad der Expressivität auf. Entweder werden sie in der Zielsprache deutlich schwächer empfunden, oder sie wirken viel beleidigender, als man vielleicht als Nichtmuttersprachler vermuten würde. Deshalb ist es bei solchen empfindlichen Phänomenen für den Übersetzer empfehlenswert über den Gebrauch von dem Vulgarismus, den man verwenden möchte, gründlich zu recherchieren. Wichtig sind auch der Kontext und die Situation, in der der Vulgarismus vorkommt. Oft kann vor allem im Theater ein sehr vulgäres Wort ganz anders bei den Zuhörern ankommen, als wenn man es ohne Kontext übersetzen würde.

---

<sup>8</sup> DUDEN Grammatik, Band 4. Mannheim: Dudenverlag, 2006.

Unter dem Begriff Archaismus versteht man Wörter, die nicht mehr so häufig gebraucht/verwendet werden und die für die meisten Sprachbenutzer als veraltet oder altmodisch gelten. Einige von denen sind sogar ganz oder zum Teil aus der modernen Sprache verschwunden. Gründe dafür sind z. B., dass das alte Wort durch ein modernes ersetzt wurde, oder dass das Objekt, das von dem Wort bezeichnet wird, nicht mehr existiert. Diese Wörter werden manchmal mit Absicht verwendet, um die Atmosphäre einer bestimmten Zeit zu erzeugen, in der die Handlung stattfindet.

Für den Übersetzer gilt wieder die Bedeutung des Archaismus richtig zu verstehen und anschließend einen entsprechenden Archaismus in der Zielsprache zu finden. Das kann sehr schwierig bis nahezu unmöglich sein, weil die Sprachen unterschiedlich altern und es deshalb unterschiedliche Begriffe für bestimmte Objekte gibt. Manchmal ist der Übersetzer gezwungen das Original zu modernisieren und auf den Archaismus zu verzichten.



## 2 Die literarische Gattung Dramatik

Das Drama ist eine von den drei wichtigsten literarischen Gattungen. Neben dem Drama gibt es noch die Lyrik und die Epik. Bei dem Drama dreht sich alles um die Handlung und der größte Unterschied zu den anderen Gattungen besteht darin, dass jeder die Handlung wortwörtlich sehen kann, weil sie von Schauspielern auf der Bühne im Theater gespielt wird. Es kommen entweder Dialoge oder Monologe vor. Bei der Epik wird von der Handlung nur erzählt, und in der Lyrik wird die Handlung, wenn überhaupt, meistens nur kurz erwähnt.

Bei einem Drama gibt es viele verschiedene künstlerische Ebenen:

- den geschriebenen Text des Autors,
- alle Elemente, die auf der Bühne eine Rolle spielen wie Bühnenbild, Requisiten und Bühnentechnik
- die Arbeit des Regisseurs
- die Arbeit der Schauspieler
- dazu können noch Musik oder Geräusche kommen und vieles mehr.<sup>9</sup>

Diese Ebenen nennt man Inszenierung. Dadurch kann das Drama in verschiedenen und unterschiedlichen Varianten durchgeführt werden.

Es existieren unterschiedliche Arten von Dramen. Dabei geht es vor allem um die Form, die Figuren, die Figurenrede und Szenen. Zwei Begriffe werden hierbei in Bezug genommen. Das klassische Drama und das epische Drama.

---

<sup>9</sup>ASMUTH, Bernard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1980. S. 1-14.

## 2.1 Das klassische Drama

Der Ursprung des klassischen Dramas ist bereits im 5. Jahrhundert vor Christus in der griechischen Antike zu suchen. Zu den berühmtesten Autoren der Zeit gehörten Aischylos, Sophokles und Euripides. Etwa hundert Jahre später beschäftigte sich Aristoteles mit dem Drama und versuchte es zu definieren und zu beschreiben. Er unterschied bereits die zwei Grundtypen des Dramas – die Komödie und die Tragödie.

In der Komödie kommt es zu einem Konflikt, der jedoch gelöst werden kann und meistens mit einem guten Ende aufhört. Die Figuren haben zwar auch ihre Probleme und sie scheitern, aber auf eine lächerliche und für den Zuschauer amüsante Weise.

In der Tragödie kommt es ebenfalls zu einem Konflikt, aber dieser wird nicht gelöst und endet in einer Katastrophe – meist tödlich. Für Aristoteles war die Tragödie wichtiger, weil im Zentrum der Tragödie ein Mensch mit edlem Charakter steht. Er will nur das Beste, gerät aber unverschuldet in Konflikte, die zu seinem Untergang führen.<sup>10</sup>

Laut Aristoteles soll das Drama eine reinigende Wirkung für den Zuschauer haben. Diese kann man aber nur erfahren, wenn man vorher das Gefühl von Angst und Mitleid erlebt.<sup>11</sup>

---

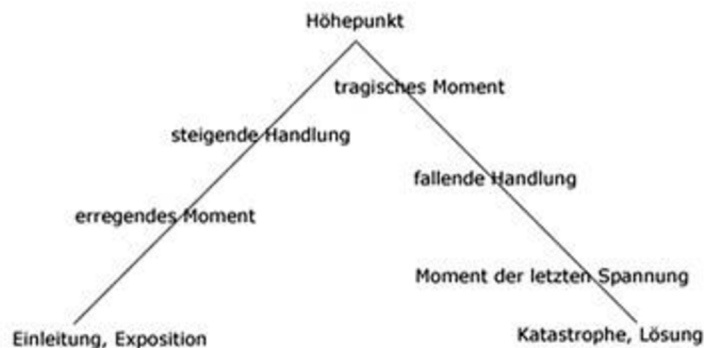
<sup>10</sup> ASMUTH, Bernard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1980. S. 3-4.

<sup>11</sup> Ebd. S. 25

### 2.1.1 Aufbau des klassischen Dramas

Nun möchte ich kurz den Aufbau des klassischen Dramas beschreiben. Das Drama, mit dem ich mich beschäftigt habe, entspricht nicht dieser Form. Deshalb möchte ich kurz die typischen Eigenschaften eines klassischen Dramas erläutern, um die ‚andere‘, nicht-klassische Gestalt des Dramas besser abgrenzen zu können.

Für den Aufbau eines klassischen Dramas gibt es mehrere Beschreibungsansätze. Der wohl bekannteste stammt jedoch von dem deutschen Literaturtheoretiker Gustav Freytag. Freytag hat in seinem theoretischen Werk *Die Technik des Dramas*, das 1863 veröffentlicht wurde, den Aufbau eines klassischen Dramas in einer Pyramidenform beschrieben. In der sogenannten freytagschen Dramenpyramide wird der Aufbau in fünf Akte geteilt, wobei jeder einzelne Akt eine spezielle Bedeutung hat. Im ersten Akt handelt es sich um eine Exposition, im zweiten folgt ein erregendes Moment. Der dritte Akt ist der Höhepunkt des Dramas gefolgt vom vierten Akt, der den Fall oder eine Umkehr darstellt. Der letzte Akt ist dann die Katastrophe, die Lösung oder ein glückliches Ende.<sup>12</sup>



---

<sup>12</sup> FREYTAG, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Leipzig, 1905. S. 102

### **Der erste Akt**

Der erste Akt ist eine Art Einleitung – eine Exposition. Hier werden grundlegende Informationen vermittelt wie z. B. wer die einzelnen Personen sind, wie deren Beziehung ist, in welcher Zeit sich alles abspielt, ob es irgendeinen Konflikt gibt oder ob sich die Protagonisten einem Konflikt nähern. Es werden also die drei wichtigsten Einheiten vorgestellt – wer, wann und wo.

### **Der zweite Akt**

Im zweiten Akt beginnt sich die Handlung zu entwickeln. Die Spannung steigert sich. Der Zuschauer macht sich ein Bild von den einzelnen Protagonisten und bemerkt langsam den Konflikt, auf den zugesteuert wird.

### **Der dritte Akt**

Der dritte Akt ist der Höhepunkt der ganzen Handlung. Es gibt einen Wendepunkt (Peripetie) und es wird deutlich, auf welches Ende das Stück zusteuert. Meistens wird auch das Schicksal des Hauptprotagonisten besiegelt.<sup>13</sup>

### **Der vierte Akt**

Im vierten Akt sinkt zunächst die Spannung etwas. Typisch sind jedoch Besonderheiten, die die Spannung aufrechterhalten. Oft wird ein retardierendes Moment verwendet, um den Schluss so lange wie möglich hinauszuzögern. Das erzeugt wiederum neue Spannung und verunsichert den Zuhörer, der jetzt neue Hoffnung auf ein anderes Ende hat.

### **Der fünfte Akt**

Der letzte Akt beendet das Drama mit einer Katastrophe – wenn es sich um eine Tragödie handelt, oder mit einem glücklichen Ende – bei einer Komödie. Typisch

---

<sup>13</sup> ASMUTH, Bernard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1980. S. 37-39

für die Katastrophe ist der Tod des Hauptprotagonisten, oder sogar aller Hauptprotagonisten.<sup>14</sup>

## **2.2 Grundformen des Dramas**

In der modernen Dramatik werden zwei Grundformen eines Dramas unterschieden: Die geschlossene Form und die offene Form des Dramas.

Eine geschlossene Form des Dramas hat eine Haupthandlung, die zu einem Ziel führt. Die Szenen haben eine bestimmte Reihenfolge, die man nicht verwechseln kann. Es gibt eher weniger Hauptfiguren und Nebenfiguren. Was die Figurenkonstellation betrifft, ist diese für den Zuschauer klar und übersichtlich. Die Struktur kann man sehr gut verfolgen – es gibt einen Anfang, dann einen Konflikt, der bis zum Schluss zu einer eindeutigen Lösung führt. Das Drama spielt in einem fest definierten Zeitraum, wo es kaum oder nur kleinere Zeitsprünge gibt.

Im Gegensatz dazu steht die offene Form des Dramas. Hier gibt es oft mehrere Spielorte und deutlich mehr Schauspieler, Hauptfiguren und Nebenfiguren. Typisch sind häufige Zeitsprünge und Handlungssprünge. Oftmals kommen auch verschiedene sprachliche Stile vor. Die Handlung umfasst oft mehrere Jahre und die Spielorte sind auch oft weit voneinander entfernt. Das Spiel wirkt oft unübersichtlich und auch der Schluss bleibt häufig unklar.<sup>15</sup>

## **2.3 Das epische Drama von Bertolt Brecht**

Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Form des geschlossenen Dramas immer weiterentwickelt und verändert. Im Jahr 1936 ist der deutsche Dramatiker Bertolt Brecht damit am weitesten gegangen. Er hat das epische Theater entwickelt, das zwei literarische Gattungen verbindet – das Drama und die Epik. Die klassische Struktur wurde verändert – der Inhalt und der Aufbau wurden erweitert. Brecht

---

<sup>14</sup> Ebd. S. 39

<sup>15</sup> ASMUTH, Bernard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1980. S. 48

wollte nicht die emotionale Erschütterung des Zuschauers erzielen, wie das bei dem Drama von Aristoteles der Fall war, sondern er wollte den Verfremdungseffekt erzielen. Der geschah durch einen plötzlichen Bruch in der Handlung durch ein Lied, oder durch eine direkte Ansprache an das Publikum. Das Ziel davon war eine kritische Distanz zwischen den Zuschauern und dem Bühnengeschehen zu schaffen. Das epische Theater sollte ein Lehrtheater sein, wo die Zuschauer etwas lernten.<sup>16</sup> Das epische Theater setzt Prinzipien der Erzähltradition, die man aus der Epik kennt, ins Theater ein. Es übernimmt die verschiedenen Perspektiven, direkte Kommentare und nicht lineare Strukturen und überträgt sie auf die Bühne. Das Ziel ist es, eine kritische Distanz zum Geschehen zu schaffen und das Publikum zum aktiven Nachdenken über soziale und politische Themen anzuregen.

Das Theaterstück *Stefko Hamushevsky erzählt: Der große Diktator* ist ein modernes Drama, das eher der Form von Bertolt Brecht entspricht. In dem Spiel gibt es viele Zeitsprünge und Handlungssprünge. Außerdem gibt es in dem Drama keinen richtigen Konflikt und erst zum Schluss wird eine große Spannung aufgebaut, die schließlich von einem unerwarteten Schluss aufgelöst wird. Die Form ist also insoweit untypisch, als sie die Strategien beider beschriebenen Dramenmuster kombiniert. Daher wollte ich in diesem Kapitel die Unterschiede zwischen dem klassischen und dem modernen Drama klar aufzeigen.

---

<sup>16</sup> ASMUTH, Bernard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1980. S. 54-56

### **3 Untertitel als übersetzungspraktische Herausforderung**

Bei dem Erstellen von Untertiteln gibt es für den Übersetzer einiges zu beachten. Er muss die Unterschiede zwischen Schriftsprache und Allgemeinsprache beachten, die Schwierigkeiten bei der Interpunktion wahrnehmen, typografische Regeln beachten und Rücksicht auf die Länge der Untertitel nehmen. Bei den Untertiteln hat man als Übersetzer nur einen beschränkten Raum für den Text. Dafür gibt es einige Regeln, die im Folgendem noch besprochen werden. Mit diesem Problem hängt auch das Phänomen der Auslassungen und der Kondensation zusammen. Die meisten Untertitel werden für die Filmindustrie erstellt, aber es gibt auch Untertitel für das Theater.

#### **3.1 Das Verwenden von Schriftsprache oder Allgemeinsprache**

Bei den Untertiteln erwartet man, dass sie genau die gesprochene Sprache wiedergeben. Es ist jedoch wichtig daran zu denken, dass die Untertitel von den Zuschauern als geschriebener Text rezipiert werden. Hierbei ist es nötig die Regeln für die geschriebene Sprache zu respektieren. Und genau hier entsteht das Problem. Die Regeln für einen geschriebenen Text sind deutlich strenger als bei der gesprochenen Sprache. Im geschriebenen Text neigt man dazu die Schriftsprache zu verwenden, den gesprochenen Text kann man viel freizügiger in der Allgemein- oder Alltagssprache formulieren. Jetzt muss man sich aber vorstellen, dass der Übersetzer Untertitel für eine Komödie übersetzt, wo viel Allgemein- und Alltagssprache vorkommt. Wenn er die Sprache eins zu eins übersetzt, dann wird er früher oder später merken, dass der Text, den er geschrieben hat, nicht gut ist. Das liegt daran, dass man die Allgemeinsprache viel seltener geschrieben sieht. Wenn diese nur gehört wird, dann ist die Wahrscheinlichkeit, dass man sie toleriert, viel größer. Die fertiggestellten Untertitel sind dann oft zum Teil schriftsprachlich und zum Teil in Umgangssprache übersetzt. Letztendlich geht es um die Stilisierung der Sprache und nicht um eine authentische Übertragung des

Originals.<sup>17</sup> Was man auch noch erwähnen kann, ist die Sprache, die für jede Person charakteristisch ist. Einige Personen im Theater oder im Film haben bestimmte Rollen, bei denen die Sprache eher schriftsprachlich oder eher umgangssprachlich ist. Es ist also nicht möglich eine Universalsprache für alle beteiligten Personen bei der Übersetzung zu verwenden.

### **3.2 Die Interpunktion und weitere typografische Regeln**

Bei dem Erstellen von Untertiteln spielt die Interpunktion eine wichtige Rolle. Ein bekanntes Problem ist die Fehlverwendung von drei Auslassungspunkten. Deren Bedeutung ist eine Redeunterbrechung, eine Pause, eine Auslassung eines Textteils oder eine Unvollständigkeit des Textes. Oft wird dieses Zeichen als Hinweis am Ende der Zeile vom Untertitel verwendet, um anzuzeigen, dass der Satz noch fortgesetzt wird. Dass der Untertitel noch weiter geht, wird aber dadurch signalisiert, dass am Ende kein Punkt, Fragezeichen oder Ausrufezeichen vorhanden sind.<sup>18</sup> Die weiteren Interpunktionsregeln richten sich nach den gängigen Interpunktionsregeln der jeweiligen Sprache.

Einen Bindestrich verwendet man zum Unterscheiden eines Wechsels der Sprecher innerhalb der Untertitel. Jeder Sprecher wird mit einem Bindestrich markiert, und dadurch wird dem Leser klar, wann eine andere Person spricht. Auf den Bindestrich folgt ein Leerzeichen.

Großbuchstaben werden für die Übersetzung von Bildinformationen verwendet wie z. B. Aufschriften auf Gegenständen oder auf verschiedenen Schildern und Plakaten. Großbuchstaben kann man auch noch im Dialog verwenden, wenn eine Person sehr laut oder eindringlich spricht. Der Gebrauch von Großbuchstaben ist aber üblicher im Film als im Theater.

---

<sup>17</sup> POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha, 2012. Str. 35

<sup>18</sup> Ebd. S. 38



Mit der Kursivschrift kann der Übersetzer signalisieren, dass der Sprecher in der Szene nicht präsent ist. Es kann sich um eine Stimme aus dem Handy, Radio oder Fernsehen handeln.

### **3.3 Beschränkter Platz für den Text**

Eine der schwierigsten und spezifischsten Herausforderungen bei dem Erstellen von Untertiteln ist deren beschränkter Platz. Der Übersetzer muss sich an eine beschränkte Anzahl von Zeichen pro Zeile halten. Die maximale Anzahl an Zeichen für eine Zeile hängt von vielen Faktoren ab. Meistens definiert der Auftraggeber diese Zahl selbst, aber oft muss diese Zahl von den Möglichkeiten des Raums, in dem die Vorstellung stattfindet, abgeleitet werden. Eine ideale Anzahl an Zeichen pro Zeile kann man schwer definieren, aber empfohlen werden etwa 35-40. Ein Untertitel sollte maximal zwei Zeilen haben, bei der Ersten wird empfohlen sie kürzer zu schreiben als die Zweite. Dies ist für das Auge angenehmer zu verfolgen.<sup>19</sup> In einem Film wird die Position der Untertitel am unteren Rand bevorzugt. Im Theater kommt es darauf an, wie die räumlichen Möglichkeiten sind – es kann auch oben über der Szene gezeigt werden, damit die Untertitel für alle Zuschauer sichtbar sind.

### **3.4 Kondensation und Auslassungen**

Nun übergehen wir von den eher technischen Herausforderungen zu den sprachlichen Spezifika der Untertitelung. Die Kondensation ist ein typisches Sprachverfahren, das bei der Erzeugung von Untertiteln verwendet wird. Bei der Erstellung von Untertiteln hat man nur begrenzten Platz für die Übersetzung. Deshalb kann der Übersetzer meistens keine vollständige Wiedergabe der Dialoge durchführen.

---

<sup>19</sup> Ebd. S. 43-44

Für die Verkürzung des Textes gibt es in der Regel zwei Möglichkeiten. Die Kondensation und die Auslassung bestimmter Informationen oder Textteile.

### **3.4.1 Die Kondensation**

Die Kondensation ist eine Methode der Verkürzung. Der Übersetzer versucht den Text so kurz und präzise wie möglich zu übersetzen. Das erfordert großes sprachliches Können und insbesondere gute Kenntnisse in der Zielsprache. Bei der Kondensation können uns folgende Techniken helfen:

Eine Univerbierung, also das Zusammenrücken von mindestens zwei syntaktisch angeordneten Einheiten zu einem Wort. Als Beispiel kann man die Wörter *Student der Medizin* in ein Wort vereinbaren – *Medizinstudent*.

Die Wahl eines kürzeren Synonyms kann uns auch helfen. Zum Beispiel die Phrase *freundlich sein* kann man mit einem kürzeren Synonym – *nett sein* verkürzen.

Weiter kann man etwa die verbal ausgedrückten Zahlen mit einer numerischen Zahl ausdrücken. Das spart auch Platz. Hierbei muss man aber die Regeln des Auftraggebers beachten.<sup>20</sup>

### **3.4.2 Die Auslassungen**

Eine Information auszulassen ist die einfachste Form einen Text zu verkürzen. Der Übersetzer muss aber genau aufpassen, was er auslässt. Der Sinn muss auf jeden Fall gleichbleiben. Ausgelassen können grammatische Mittel oder Informationen werden. In bestimmten Fällen könnte man von einer Ellipse, also der Verkürzung

---

<sup>20</sup> POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha, 2012. Str. 70

eines Satzes, sodass dieser grammatikalisch unvollständig ist, sprechen, in anderen Fällen eher von einer Implizitierung<sup>21</sup>.

Weiter verwendet man das Weglassen eines intensivierenden Adjektivs oder des adverbialen Bestimmungswortes – *sehr nett* – *nett*. In einigen Fällen kann man auch die Ansprache einer Person auslassen. Wichtig ist aber immer auf den Kontext zu achten.

Die schwierigste Strategie ist eine Umformulierung, die die gleiche Kommunikationsfunktion erfüllen muss. Ein guter Übersetzer lässt sich nicht von der Formulierung im Original beeinflussen. Er versucht eine neue Formulierung für den Satz zu erstellen, die den gleichen Sinn hat, und idealerweise kürzer ist als das Original.

Wichtig ist zu erwähnen, dass man auch die Eigennamen und Interjektionen übersetzen sollte. Das ist vor allem in Bezug auf gehörlose Zuschauer relevant. Diese Anforderung ist im Widerspruch zu einigen Kürzungsmethoden. Deshalb muss der Übersetzer letztendlich selbst entscheiden, wie er seine Übersetzung durchführt.<sup>22</sup>

### **3.4.3 Untertitel für Theater und Veranstaltungen**

Bei Untertiteln, die für das Theater geschrieben wurden, handelt es sich um einen Text, der in einem üblichen Textverarbeitungsprogramm wie z. B. *Microsoft Word* geschrieben wird. Genau so wurden auch die Untertitel erstellt, die ich in dem praktischen Teil meiner Bachelorarbeit beschreiben werde. Die Aussagen der

---

<sup>21</sup> Unter impliziter Übersetzungstheorie werden die Übersetzungsvorentscheidungen und Prinzipien verstanden, die sich aus der Übersetzung selbst bzw. aus dem Vergleich von Übersetzung und Original erschließen lassen. (KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim, 2004. S. 35

<sup>22</sup> Ebd. S. 75

Schauspieler werden in Zeilen geteilt und einzelne Untertitel dann mit einer Leerzeile abgesetzt. Hierbei ist es wichtig, dass die Leerzeilen auch wirklich leer sind und keine Lücken oder Tabulatorzeichen enthalten. Das könnte später im Theater unangenehme Konsequenzen haben. Das Programm würde nämlich diese Lücke als einen weiteren Untertitel identifizieren und das könnte technische Probleme hervorrufen.

Die größte Herausforderung bei der Präsentation der Untertitel im Theater ist aber deren Timing. Das ist, wenn man das mit einem Film vergleicht, deutlich schwieriger. Der Übersetzer selbst, oder jemand, der die Ausgangssprache gut beherrscht, sitzt im Theater und projiziert die Untertitel erst dann, wenn die Schauspieler den Text sagen. Diese Person muss nicht nur den Untertitel zur richtigen Zeit projizieren, sie muss auch die Dauer der Untertitelprojektion richtig einschätzen. Deshalb sollte der Übersetzer zu Hause noch seine Untertitel mit dem Theaterspiel vergleichen und sich vergewissern, ob er sie problemlos lesen kann.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ebd. S. 83-84

## PRAKTISCHER TEIL

Im praktischen Teil dieser Bachelorarbeit werde ich mich mit den Herausforderungen befassen, die sich aus der Erstellung der Untertitel zu einem Theaterspiel ergeben. Zuerst widme ich mich aber noch dem konkreten Theaterspiel *Stefko Hanushevsky erzählt: Der große Diktator*. Ich werde kurz die Handlung beschreiben und die Parallelen zum Film *The Great Dictator* von Charlie Chaplin skizzieren. Danach analysiere ich konkrete Beispiele aus dem Theaterspiel.

### 4 Die Handlung

Stefko Hanushevsky, die Hauptfigur des Dramas und zugleich eine Art Erzählinstanz, ist ein gebürtiger Österreicher mit slowenischen und ukrainischen Wurzeln. Er war früher Reiseführer und hat amerikanische Touristen zu den grausamen Gedenkstätten des Zweiten Weltkriegs geführt. In dem Theaterspiel erzählt er von seinem Leben als Reiseführer. Die Geschichte ist zum Teil echt und zum Teil ausgedacht. Sie enthält viele Anspielungen an den Film *The Great Dictator* von Charlie Chaplin, aus dem Stefko fortlaufend zitiert. In der Inszenierung wird unter anderem thematisiert, dass der Film genau vor 80 Jahren seine Premiere hatte.

Das Stück besteht insgesamt aus fünf Teilen – aus einem kurzen Vorspiel, dem drei verschiedene Teile und ein kurzes Nachspiel folgen.

Im Vorspiel stellt sich Stefko dem Publikum vor. Er erzählt in groben Zügen von seinem Leben und bemerkt dann selbstkritisch, dass seine Erzählung eigentlich zu kurz war. Anschließend beginnt er seine Lebensgeschichte detaillierter zu erzählen, oder genauer ausgedrückt – nachzuspielen.

Im ersten Teil beschreibt Stefko seine Erlebnisse als Reiseführer. Er beschreibt, wie er eine Gruppe von amerikanischen Touristen im Bus in den Bergen begleitet. Dem Bus platzt ein Reifen und dann muss Stefko die Touristen mit Geschichten unterhalten. Hierbei spricht er schlechtes Englisch mit einigen deutschen Wörtern

dazwischen, was sehr amüsant für das Publikum klingt. Er erzählt von seinem Leben, von seinem Heimatdorf, von dem Friseursalon, wo er kurz gearbeitet hat. Zugleich berichtet Stefko, wie er seinen Idol – Charlie Chaplin – nachgemacht hat, und wie sehr er sich für das Theater interessierte. Dieser Teil des gespielten Lebensberichts mündet in eine überraschende Handlungswende: Eines Tages besuchte ihn sein Onkel aus Amerika. Der sah sein Talent und hat Stefko eine Reise in die USA angeboten.

Der zweite Teil spielt in New York. Die gespielte Retrospektive wird fortgesetzt: Stefko soll sich mit dem bekannten Schauspieler James Gandolfini treffen. Dort soll er ihm zeigen, „was er kann“. Stefko zieht eine riesige Show ab und bringt Gandolfini zum Lachen. Der bezeichnet Stefko als einen zweiten Chaplin. Stefko bekommt die Rolle als Adenoid Hynkel aus dem Großen Diktator von Chaplin. Er bereitet sich für den Auftritt mit der Frau seines Onkels – Bianca vor. Sie ist wunderschön und die beiden kommen sich zu nah. Als sie der Onkel zusammen ertappt, jagt er Stefko weg und schießt auf ihn. An dieser Stelle wird die Unzuverlässigkeit des Erzählers-Schauspielers explizit von der Figur selbst reflektiert: Unmittelbar nach der Aktionsszene macht Stefko auf die Diskrepanz zwischen dem Erzählten und der erzählten „Realität“ aufmerksam. Er gibt zu, die Schussszene habe er sich ausgedacht, in „Wirklichkeit“ habe er das Angebot von James Gandolfini einfach abgelehnt und ist zurück nach Österreich geflogen. Das Schießen von seinem Onkel hat er sich nur ausgedacht, um die Story interessanter zu machen.

Der dritte Teil spielt in Linz. Stefko erzählt, wie er einen Einberufungsbefehl zum Bundesheer bekommen hat. Er erzählt dann seine Geschichten aus den Kasernen, wie er von drei Nazis schikaniert wurde und anschließend im Krankenhaus landete. Dort hat er eine Anzeige für einen neuen Job gesehen und entschied sich als ein Reiseleiter für die „Third Reich Tours GmbH“ zu arbeiten. Er war sehr erfolgreich damit. Der retrospektive Erzählstrang wird unterbrochen durch einen zeitlichen Sprung zurück zum Bus mit dem geplatzten Reifen und den amerikanischen Touristen. Stefkos Freundin Hermine ruft ihn an und anschließend kommt sie zu

ihm. Sie will, dass er mit dem Job als Reiseführer aufhört und dass sie zusammen ein Kind bekommen. Anschließend gibt es eine Szene im Bus, wo die beiden ihr Kind zeugen.

Im Nachspiel gibt es eine unerwartete Wendung: Die Touristen sind begeistert von der Szene, allerdings als Hermine aus dem Bus aussteigt, löst sich die Handbremse und der Bus rollt den Berg hinunter. Stefko ist im Bus und versucht ihn zu retten, aber es gelingt ihm nicht. Der Bus rast einen Hang herab und anschließend fliegt er durch die Luft. Im Flug hält Stefko eine Rede, die sehr an die Rede von Charlie Chaplin am Ende seines Filmes erinnert. Ganz zum Schluss fragt Stefko, wie lange seine Erzählung gedauert hat. Sein letzter Satz lautet: *Ist eigentlich auch noch immer nicht so lang... also, eine Geschichte hätte ich noch...*

In dem Theaterspiel ist es oft schwer zu verstehen, was die Wirklichkeit ist, und was eine erfundene „Story“. Die Handlung weist oft einen plötzlichen Bruch auf, es gibt viele Zeitsprünge und verschiedene Orte der Handlung. In der Dramatik handelt es sich um eine offene Form des Dramas, auch wenn die verschiedenen Personen alle nur von einem Menschen gespielt werden. Es ist auf jeden Fall ein modernes Drama.

## **5 Analyse der Übersetzung**

Und nun zu den konkreten Beispielen aus dem Theaterspiel, die verschiedene Strategien der Übersetzerin bei der Erstellung der Untertitel belegen.

Die meistverwendete Strategie der Übersetzerin war die Kondensation begleitet von der Auslassung. Die Beispiele mit der Kondensation werden im Folgendem besprochen.

## 5.1 Beispiele für Kondensation

*DER BUS – BLACK & ZEITSPRUNG*

*So war das auf meiner allerletzten Tour.*

*Wir waren auf dem Weg zum Eaglesnest am Kehlstein, dieser Führeralpenhütte und da platzt uns ein Reifen.*

*Ich bin also auf dieser einspurigen Straße auf fast 2000m Höhe mit 24 % Gefälle, und einem Bus voller älterer amerikanischer Touristinnen mit Unterzuckerung und latenter Blasenschwäche und unser sowieso schon eng getakteter Zeitplan löst sich vor meinen Augen im Berchtesgadener Alpenpanorama in Luft auf.*

*Und das war erst der Anfang.*

*Mein Busfahrer, Herr Habermayr war auch keine Hilfe.*

Übersetzung:

*V autobuse plno starších*

*inkontinentních Američanek,*

*kterým každou chvíli*

*hrozil hypoglykemický šok,*

*na strmé silnici se sklonem 24 %*

*a náš časový plán se hroutil.*

*Řidič, pan Habermayr,*

*si moc nevěděl rady.*

[...]

In diesem Beispiel wurden einige Informationen vereinfacht oder ausgelassen. Es gibt Verschiebungen auf der konnotativen Ebene. Meiner Meinung nach ist es hier



wichtig die raumbezogenen Informationen, also 2000 m ü. M. und das 24 % Gefälle zu übersetzen. Diese Informationen vermitteln noch ein besseres Bild von der Lage, in der sich Stefko befindet. Wer sich ein bisschen in den Bergen auskennt, der weiß, dass in dieser Höhe kaum noch Bäume wachsen und die Wetterbedingungen relativ rau sind, sodass es für Stefko „stressig“ ist, mit den bergunerfahrenen Touristen in der „Wildnis“ zu stecken. Was die ganze Situation noch stressiger für Stefko, und lustiger für den Zuhörer macht, ist die „latente Blasenschwäche“ der Touristinnen. Der eng getaktete Zeitplan, der sich vor den Augen auflöst, macht auch nochmal klar, dass jede Minute geplant war. Die Bemerkung über den Busfahrer, Herr Habermayr, impliziert im deutschen Ausgangstext eher seine mangelnde Bereitschaft zu helfen – er hat nichts unternommen, weil er auch vermutlich nicht helfen wollte. Das heißt nicht, dass er nicht wüsste, was man in der Situation hätte machen können. Der tschechische Satz deutet dagegen eher darauf hin, dass er nicht kompetent genug war.

—

IMPRO im Flugzeug auf Busfahrer sitz – Effekt auf Port

*Welcome aboard Lauda Air Flight 0803 to New York*

*Bitte beachten sie, dass das Rauchen an Bord nur in den Reihen 1-35 gestattet ist, sowie in den Waschräumen. In den Waschräumen bedienen Sie unseren fischen Stewardessen auch gerne persönlich. hahahaha.*

Übersetzung:

*„Vítejte na palubě Lauda Air Flight*

*do New Yorku.*

*Mluví kapitán,*

*Letíme z Lince do NY.*

*Kouření je povoleno jen v řadách*

*1-35 a na toaletě.*

*Na toaletě vás kromě toho rády*

*obslouží naše šťavnaté letušky... “*

[...]

In diesem Beispiel wurde zuerst bei der Übersetzung die Warnung „Bitte beachten sie“ ausgelassen und dann wurde auch der perverse Witz des Piloten mit leichten Transformationen übersetzt. In der Übersetzung fehlt das Schlüsselwort „persönlich“. Das Wort macht klar, dass die „freschen Stewardessen“ die Passagiere persönlich in die Waschräume nicht nur „begleiten“ sollen. Das Lachen des Piloten am Schluss unterstreicht noch, dass es sich um einen Witz handeln soll. In der tschechischen Übersetzung wurde eine Ausgleichsstrategie angewandt, indem das Attribut „fresche“ in der Nominalphrase „fresche Stewardessen“ durch ein metaphorisches und viel expressiveres Attribut „šťavnaté“ – wörtlich saftig – ersetzt wurde.

—

*Jetzt fragen sie sich,*

*wann ist er aus diesem sweet and wet dream aufgewacht, von einem Vorsprechen  
in der Garderobe des Gandolfini?*

*Als ich aus dem Jakobs-Theater*

*hinaus auf den Broadway trete,*

*erfasst mich ein Schwindel,*

*als hätte mir Hannah aus dem großen Diktator mit der Bratpfanne eins  
drübergezogen.*

Übersetzung:

*Ted' se ptáte,*

*kdy jsem se z toho střeleného smu*

*z Gandolfiniho šatny probudil.*

*Když jsem vyšel z divadla ven,*

*točila se mi hlava,*

*jako bych přes ni dostal páneví.*

[...]

In diesem Beispiel wurde die Anspielung an den Originalfilm *The Great Dictator* von Charles Chaplin ausgelassen. Und zwar die Passage mit Hannah und der Bratpfanne. Das Auslassen macht hier vermutlich Sinn, weil der Film schon alt ist und weil ihn unter den tschechischen Zuschauern vermutlich kaum noch jemand kennt. Also würden die meisten Zuschauer wahrscheinlich nicht verstehen, was mit der Anspielung an die Pfanne und an Hannah gemeint ist: Im Film *The Great Dictator* hat nämlich Hannah in jeder Gefahrensituation aus dem Fenster hinaus ihren Gegnern mit einer Bratpfanne auf den Kopf geschlagen, und dadurch hat sie die Gegner außer Gefecht gesetzt.

—

*Und die Nazis nicht,*

*weil die waren im Dritten Reich zuhause*

*und das war noch weiter weg.*

*Und von da an schliefen wir zu viert in dem riesigen Schlafsaal.*

*Sie mussten jetzt überhaupt keine Rücksicht mehr nehmen.*

*Sie konnten mit mir jetzt nach Lust und Laune diskutieren.*

*Wann sie wollten.*

*Und sie wollten oft.*

Übersetzung:

*A náckové byli doma ve Třetí říši.*

*A to bylo ještě dál.*

*Od té doby jsme v té noclehárně*

*spali ve čtyřech.*

*Už nemuseli brát žádné ohledy.*

...

*Und da*

*lehnt sich der Obersturmbannführer der drei*

*aus dem Fenster der Wachstube und schreit ihr zu :*

*„Hoost heit scho budert, Mickymause??“*

*Und Hermine dreht sich um zu ihm und sagt:*

*„Ich schon, du Wixer!“*

*Und fährt davon. Meine Hermine.*

*Da seh ich den weißen Schaum in ihren Augen.*

*Und ich weiß, Nacht werden wir heftig diskutieren.*

Übersetzung:

*Tak se jeden z nich*

*vyklonil z okna:*

*„Už sis dneska zašoustala,*

*Micky Mausi??“*

*A Hermina křikla zpátky:*

*„Já jo a ty?“*

*Já viděl, jak mají pěnu u huby*

*a věděl jsem, že dnes v noci*

*si hodně zadiskutujeme.*

[...]

Hier wurde wieder ein Witz ausgelassen, der im folgenden Handlungskontext eingebettet ist: Als Stefko in den Kasernen übernachtete, war er dort zusammen mit noch neunzehn anderen Rekruten. Drei davon waren Nazis und haben mit Stefko immer „diskutiert“ und ihre eigenen „Wahrheiten“ verbreitet, wie z.B., dass es keinen Holocaust gab, oder dass es keine Konzentrationslager gab. Nach drei Monaten Grundausbildung konnten jedoch alle anderen Rekruten nachts nach Hause fahren, nur Stefko und die drei Nazis schliefen weiterhin im Schlafsaal. Stefko konnte zumindest für das Wochenende nach Hause fahren und seine Freundin Hermine brachte ihn mit dem Auto in die Kasernen zurück. Als sie sich verabschieden wollte, rief einer der drei Nazis Hermine zu: „Hoost heit scho budert, Mickymause?“ Das bedeutet, ob sie heute schon Sex hatte. Sie antwortete: „Ich schon, du Wixer!“. Das hat die drei Nazis wütend gemacht und Stefko wurde klar, dass sie diese Nacht mit ihm sehr „heftig“ diskutieren würden. Es ist klar, dass es nicht um eine Diskussion gehen wird, sondern dass sie ihn verprügeln wollen.

—

*Guten Abend, mein Name ist Stefko Hanushevsky.*

*Nicht Schtefko wie Schtefan. Sondern Stefko wie Star Wars.*

[...]

Dieses Beispiel ist vom Anfang des Theaterspiels. Es handelt sich um eine Omission. Stefko begrüßt das Publikum und erklärt, dass er Stefko heißt und nicht „Schtefko“. Dabei verweist er auf einen popkulturellen Bezug: man solle seinen Namen Stefko wie „Star Wars“ aussprechen, also nicht mit dem sch-Laut, was eine im deutschsprachigen Raum typische Aussprache der Namenvarianten von Stefan wäre.

Dass er Star Wars als Beispiel erwähnt, ist vermutlich eine Anspielung an den Namen eines Planeten Stewjon, dessen Name zufällig als Witz entstanden ist durch

das phonetische Spiel mit dem Namen des amerikanischen Talk-Show Reporters Jon Stewart. Dieser hat ein Interview mit dem Star Wars Autor George Lucas geführt. Als ihn der Reporter fragte, wie der Planet, auf dem Obi-Wan Kenobi geboren wurde, heißen soll, antwortete Lucas lächelnd mit Stewjon.

---

*Guys, I'm not supposed to tell you this, but the Chicken a la Göring is actually a famous Nazi Recipe, it's been passed down for generations, it's like over a thousand years old!*

Übersetzung:

*Přátelé, těšte se!*

*Kuře a la Göring je fakt famózní,*

*originální nacistický recept,*

*který se předával z generace*

*na generaci. Nejméně tisíc let starý.*

[...]

In diesem Beispiel wurde das Original, das im Englischen ist, in die tschechische Sprache übersetzt. Vermutlich aus dem Grund, damit jeder die Zielsprache problemlos versteht. Die Anspielung an die Vermittlung einer „geheimen“ Information, was in Wirklichkeit eine Art versteckte Werbung ist – „I'm not supposed to tell you this“ – wurde jedoch komplett ausgelassen, und nur mit „těšte se“ (freut euch) übersetzt.

---

*„Ay de straff, straff de fluten mit de Cheesekrecker*

*de Fluten de banana!“*

*„Flüten De banana?“*

*„Ey de Büben de steht eina straff mit seina...Banana!“*

„Banana?“

Übersetzung:

„Ay de straff, straff de fluten

mit de Cheesekrecker

de Fluten de banana!“

[...]

In diesem Beispiel wurde ein Witz ausgelassen. Der Textabschnitt ist im Stil des sogenannten Makkaronismus geschrieben. Das ist eine ausgedachte Sprache, die aus zwei oder sogar mehreren Sprachen besteht. In diesem Theaterspiel soll sie eine universelle Sprache eines Diktators darstellen. Man versteht eigentlich nichts, dennoch kann man vermuten, dass es sich um deutsch handeln soll. Die gleiche Diktator-Sprache wurde auch in dem Film von Charles Chaplin – The Great Dictator verwendet.

In der Übersetzung wurde eine Passage ausgelassen, die eine etwas anzügliche Andeutung beinhaltet – „Ey de Büben de steht eina straff mit seina...Banana!“ Diese Anspielung ist unübersetzbar für das tschechisch sprechende Publikum.

---

*Bei dieser Gruppe musste ich die schweren Geschütze auffahren. Do you wanna know where you can find the best Chicken in the whole Third Reich? Not at the Eaglesnest, not in Germany,*

*Die besten Chicken gibt'in meinem Heimatdorf in Krähwinkel, in Austria. TON 05 – Sound of Music AUSTRIA, I know youre thinking Mozart-Balls und Franz und Sissi.*

*Did you know that*

*THE HILLS ARE ACTUALLY ALIVE with music?*

*Everyone wears dirndl & trachtenstrudel.*

*We eat*

*Cream colored ponies and crisp applestrudel*

*There are*

*Sleighbells and doorbells and Schnitzel with noodles*

*The Sound of Music! Kennen Sie das?*

Übersetzung:

*U téhle skupiny jsem musel*

*vytáhnout těžké zbraně:*

*Víte, kde ve Třetí říši*

*bylo nejlepší kuře?*

*Ne na Orlim hnízdě,*

*ne v Německu, ale v mojí vesnici,*

*v Zapadákově, v Rakousku.*

*The Sound of Music!*

*Já vím, teď jistě myslíte na Mozartovy koule,*

*na Franze a Sissy.*

*Hory zpívají.*

*Všichni tam nosí dirndl.*

*Jíme štrúdl a řízek s nudlemi*

*a všude zvoní zvonky.*

*The Sound of Music!*

*Znáte?*

*[...]*



Hier geht es wieder um den unterlassenen Transfer der englischen Sprache. Im Original wird in diesem Abschnitt ständig zwischen Deutsch und Englisch gewechselt. Dadurch wirkt es viel authentischer, wenn sich Stefko mit den amerikanischen Touristen unterhält und es entstehen komische Effekte infolge der ungeschickten Formulierungen, die auf die mangelnde Sprachkompetenz der Hauptfigur hindeuten. In der Übersetzung wurde wieder alles nur ins Tschechische übersetzt aus den gleichen Gründen, die schon früher erwähnt wurden.

—

*Und er streckt seine Hand aus.*

*Und fasst an den Zaun.*

*Und der Strom fährt ihm in die Hand*

*und schüttelt ihn.*

*Und dann kommt dieses Gelächter aus der tiefsten Gurgel der Hölle.*

*Und Herr Grauberger steht auf aus seinem Rollstuhl*

*und der Strom verzerrt sein Gesicht ...*

*Und auf seiner Glatze platzen die hunderten Wunden auf ...*

*und Blut rinnt ihm über den Kopf ...*

*und er schleckt es ab ... Rollstuhl vor Bustür*

*Und Ich bin weggerannt,*

*Und meiner Mama in die Arme. Stefko landet bei Bus links*

*Ich hatte solche Angst! Ich war vielleicht sieben...*

Übersetzung:

*Vztáhl ruku*

*a sáhl na elektrický drát.*

*Proud jím projel a zatřepal s ním.*

*Začal se smát, vstal z vozíku,*

*proud mu zkřivil obličej,*

*na pleši mu popraskaly strupy*

*a začaly krváčet.*

*Zalila ho krev.*

*Lízal si ji.*

*Utekl jsem.*

*A schoval se matce v náručí.*

*Měl jsem děsný strach,*

*bylo mi tak sedm.*

[...]

In diesem Beispiel spielt im Original die rhythmische Struktur eine wichtige Rolle. Es wird eine Art Anapher verwendet mit dem Wort „und“. Das bedeutet, dass sich das Wort „und“ immer am Anfang des nächsten Satzes befindet. Dies erzeugt einen regelmäßigen Rhythmus, sodass der Bericht über das traumatische Erlebnis eindringlicher wirkt und der Eindruck der Atemlosigkeit entsteht. Bei der Übersetzung wurde die Anapher nicht verwendet.

---

*Er kaufte sich einen neuen Anzug und einen großen Koffer voller verschiedenster Salzstreuer und zog durch die Bundesrepublik und versalzte allen die Suppe. Und deswegen sagt man heute noch in Österreich wenn etwas viel zu viel Salz hat, Uuuuh, das hast du aber ordentlich verhalmetsschlagert! Oder wenn jemand gesundheitliche Probleme hat, wegen falscher Ernährung und Bluthochdruck, sagt man: Wenn Du nicht aufpasst, kriegst Du noch ein Halmetschlager!*

Übersetzung:

*Proto dodnes v Rakousku říkáme,*

*když je jídlo přesolené:*

*Tys to osolil jako Halmetschlager!*

*Nebo: bacha,*

*ať nedostaneš Halmetsschlag!*

[...]

In der oben zitierten Szene wird im Original aus einem Idiom ein Wortspiel gebildet: Herr Halmetschlager hat seinen Frisiersalon an Stefkos Mutter übergeben, begann mit einem Koffer voller Salzstreuer durch die Bundesrepublik zu reisen „und versalzte allen die Suppe“. Der Wortwitz beruht hier auf der Redewendung: Jemandem die Suppe versalzen. Diese bedeutet, dass man jemandem seine Pläne durchkreuzt oder etwas verdirbt.

Anschließend wurden verschiedene witzige Versionen des Namens Halmetschlager ausgedacht, etwa als Verb für versalzen (verhalmetschlagern), oder sogar als Bezeichnung für eine Erkrankung (einen Halmetschlagerl kriegen).

Sowohl das Wortspiel als auch die neuen Wörter, die von dem Namen Halmetschlager ausgehen, wurden nicht ins Tschechische übersetzt, weil es für das Publikum unverständlich wäre.

---

*„Mama, der Herr Lengauer in der Schule hat uns ein neues Lied gelernt, darf ich das singen? Der Gott, der Eisen wachsen ließ...“ nimmt Handsender mit*

*„Schatz, ich glaub es wird Zeit, dass Du mal ein paar neue Lieder lernst“*

Übersetzung:

*„Mami, pan Lengauer nás ve škole naučil*

*novou písničku, můžu ji zazpívat?“*

*„Bůh, jenž zasel železo...“*

*Máma mě pak raději naučila*

*písničky svého idolu.*

[...]

Hier geht es um kulturell bedingte Spezifika, die nur zum Teil für die Rezipienten transparent sind. Stefko beginnt ein Lied zu singen, das von E. M. Arndt 1812 geschrieben wurde. Es heißt das Vaterlandslied. Dieses Lied war in der Zeit des Nazi-Regimes sehr beliebt und deshalb sagt die Mutter, dass Stefko lieber ein paar andere neue Lieder lernen soll.

Der Anfang des Liedes wurde zwar übersetzt, es lässt sich jedoch annehmen, dass es die meisten tschechischen Rezipienten vermutlich nicht kennen und nicht wissen, dass es im Nazi-Regime beliebt war. Daher wurde die Reaktion der Mutter etwas anders übersetzt: Sie reagiert damit, dass Stefko lieber Lieder lernen soll, die auch ihr gefallen.

—

*Chez Stefko...?*

*Oder ist das tschechisch wie der Name? Czesky Stefko?*

*Ja irgendwo muss der Tschuschen Name ja herkommen, nicht wahr?*

Übersetzung:

*Chez Stefko? Jako že český?*

[...]

In diesem Beispiel wird ein kulturspezifisches Wortspiel mit der Wendung „Tschuschen Name“ besprochen. Als Tschuschen werden in Österreich umgangssprachlich Südosteuropäer oder Angehörige eines orientalischen Volkes bezeichnet. Die Bezeichnung ist jedoch stark abwertend. Bei der Übersetzung musste dieses Wortspiel weggelassen werden.

—

*Die restliche Zeit, verbrachte ich im Militärkrankenhaus UU, Bezirk Urfahr  
Umgebung.*

*Als mein doppelter Fersen-Schienbein Oberschenkelhalsknochensplitter-Magen  
Darmbruch geheilt war, dachte ich:*

*Was mache denn jetzt?*

*Zurück nach Krähwinkel und dort*

*den Frisiersalon wieder aufmachen?*

Übersetzung:

*Když mi vyléčili zlomeniny*

*a vnitřní zranění,*

*řekl jsem si: A co teď?*

*Zpátky do Zapadákova,*

*otevřít oficínu?*

[...]

In diesem Beispiel handelt es sich um ein unübersetzbares Phänomen. Einen doppelten Fersen-Schienbein Oberschenkelhalsknochensplitter-Magen Darmbruch gibt es nicht. Hier wurden nur verschiedene Krankheiten und Unfälle in einem langen Pseudokompositum miteinander vermengt. Ein solches lexikalisches Spiel kann man kaum übersetzen. Dieses Kompositum soll einfach nur in parodistischer Übersteigerung zum Ausdruck bringen, dass Stefko schwer verletzt war und dass er sich „alles Mögliche“ gebrochen hatte. Im Original erwartet man, dass sich das deutschsprechende Publikum amüsieren wird. Bei der Übersetzung fällt dieser Witz jedoch weg.

—

*„Traktor! Traktor!“ ... Hermine?!?*

*„Stefko,*

*Du hast mir ewige Liebe geschworen.*

*Damals im Heu.*

*Wir wollten eine Familie gründen.*

*Wir wollten das Wirtshaus vom Papa übernehmen.*

*Wenn Du einsteigst, brauchst Du gar nicht wiederkommen!*

Übersetzung:

*Cestou na letiště Hermina na traktoru:*

*„Stefko, jsi prolhaná svině.*

*A já ti věřila.*

[...]

In diesem Abschnitt wurde in der Übersetzung einiges reduziert, was höchstwahrscheinlich aus Platzgründen geschah und eine legitime Strategie bei der Untertitelübersetzung ist. Im Original wird daran erinnert, was Stefko mit Hermine für Pläne hatten: Sie wollten „eine Familie gründen“ und „das Wirtshaus vom Papa“ übernehmen. Wenn man die ganzen Pläne wie im Original übersetzten würde, könnte man wohl besser verstehen, warum Hermine so empört ist, als Stefko in die USA fliegen will und nur an sich und seine Karriere denkt.

## **5.2 Beispiele für Verschiebungen**

*We seem to be having something that we in Austria like to call a “Reifenplatzer”,*

*Maybe you could all go outside and for frische Luft schnappen.*

*Typically Bavarian / Austrian thing: fresh Airsnapping.*

*Let’s have a seat by the Böschung.*

TOURISTEN IMPRO auf dem Weg aus dem Bus raus

*O my God Stefko, did we have a breakdown? Are we gonna miss our lunch?*

*Stefko, I have a really low bloodsugar because of the altitude, do you maybe have an Applestrudel to Go, or some Kaiserschmarrn?*

*“We’re not gonna have Chicken again for lunch, are we?”*

Übersetzung:

*Máme malou nehodu.*

*Možná byste si chtěli*

*na chvíli vystoupit,*

*nadýchat se čerstvého alpského vzduchu.*

*Tady na kraji cesty si můžete sednout.“*

*„Bože, Stefko, máme nehodu?“*

*„To nestihneme oběd, co?“*

*„Mám hrozně nízký cukr.“*

*„Zavolám svému právníkovi!“*

*„Co bude k obědu?“*

*Zase kuře?“*

[...]

In diesem Abschnitt besteht die auffälligste Verschiebung auf der formalen Ebene in der Beseitigung der englischen Passagen, sowohl in Stefkos Repliken, als auch in den Redebeiträgen der Touristen. In Stefkos Dialogbeiträgen wurden Strategien eingesetzt, die im Ausgangstext hauptsächlich zur Erzeugung vom komischen Effekt dienen, zugleich aber auch zur Charakterisierung der Hauptfigur beitragen. Es handelt sich etwa um einen explizit kommentierten Einsatz vom deutschen Ausdruck in einer auf Englisch ausgesprochenen Replik: something that we in Austria like to call a “Reifenplatzer”. Der komische Effekt steigert sich noch in Passagen, in denen verschiedene deutsche Ausdrücke unkommentiert direkt in englische Phrasen eingewoben werden: „...you could all go outside and for frische

Luft schnappen / Let's have a seat by the Böschung“. Weitere durchaus effektive Strategie zur Erzeugung des Humors besteht in Bildung eines englischen Neologismus, der von einem deutschen Ausdruck ausgeht: Stefko bezeichnet etwa „Airsnapping“ als eine typische bayrische oder österreichische Tätigkeit. Dieses Kompositum, eine kreative Anspielung auf die deutsche Phrase „frische Luft schnappen“, ist für die deutschen Muttersprachler durchaus transparent und löst einen starken komischen Effekt aus. Infolge der Beseitigung der englischen Passagen geht die Möglichkeit verloren, die komischen Effekte durch eventuelle englisch-tschechische Wortspiele zu ersetzen.

Gleichfalls in den Dialogbeiträgen der im umgangssprachlichen Englisch kommunizierenden Touristen wird aufs Englische verzichtet. Außerdem musste – wohl aus Platzgründen – eine Passage ausgelassen werden, die im Ausgangstext Humor auf der interkulturellen Ebene erzeugt. Nachdem die Touristen von dem Unfall berichtet worden sind, verlangt eine der älteren amerikanischen Touristinnen nach „an Applestrudel to Go, or some Kaiserschmarrn“. Bei Apfelstrudel und Kaiserschmarrn handelt sich um zwei klassische österreichische Speisen, die ihren festen Platz in der Wiener Kaffeehauskultur haben. Das kulturelle Konzept der schnellen amerikanischen Gastronomie „to Go“ ist dieser Kultur genau entgegengesetzt, man kann also mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass das österreichische Publikum auch an dieser Stelle herzlich lachen würde. Überdies geht aus der darauffolgenden Replik hervor, dass den Touristen in Wirklichkeit hauptsächlich gebratenes Huhn geboten wird, eine Speise, die automatisch mit billiger internationaler Gastronomie assoziiert wird. Der unmittelbare Kontrast würde wohl für die österreichischen Zuschauer eine weitere Quelle des Humors darstellen.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass durch die Substitution der englischen Passagen die Anwendung von Ausgleichsstrategien zur Erzeugung von Humor weitgehend blockiert wurde. Die von den Schauspielern erwartete Reaktion des Publikums, nämlich lautes Lachen, wird bei den Rezipienten der Untertitel höchstwahrscheinlich ausbleiben.



---

*Alles natürlich auf Englisch. Mein Englisch war irgendwann so gut, ich hab meine Lehrerin der Schule korrigiert!*

*„Frau Niermeyer. It's actually pronounced Thoroughly. Not thou roughly.*

*And Coincidence, not co -in- cidency*

*Wie `ne 6?“*

Übersetzung:

*Všecko bylo samozřejmě anglicky,*

*takže moje angličtina byla časem*

*natolik skvělá, že jsem ve škole*

*opravoval své učitele.*

*„Paní Niermeyerová, vyslovuje se to*

*thoroughly.*

*Ne thou-roughly.“*

*„A Coincidence, not co-in-cidency.“*

*Jak, pětku? Za co?*

[...]

In diesem Beispiel kam es zu einer Transformation auf der denotativen Ebene. Stefko bekam eine schlechte Schulnote, in dem Fall die schlechteste – eine Sechs. Bei der Übersetzung für das tschechische Publikum muss man jedoch die schlechteste Schulnote als die Fünf übersetzen. Dadurch kommt es zu einer Substitution, man übersetzt nicht wortwörtlich den Text, aber der Sinn bleibt dennoch gleich – es ist die schlechteste Schulnote.

---

*Daher auch der Name von unserem Reisebüro.*

*„Third Reich Tours“.*

Übersetzung:

*Naše turistická kancelář se taky*

*proto jmenovala:*

*Cesta po Třetí říši.*

[...]

In diesem Beispiel geht es um den englischen Ausdruck für das Dritte Reich. Bei der Übersetzung ins Tschechische muss man es als „Cesta po Třetí říši (Reise durch das Dritte Reich)“ übersetzen.

—

*„Schtefko, ich bin raus, mir reicht's! Wir Tiroler sind den Touristen viel zu lang in den Arsch gekrochen, aber ein echter Tiroler ist nur für 3 Dinge bestimmt: Knödel essen, auf Berge kraxeln und Bauernkriege anzetteln! Pfiati“*

Übersetzung:

*„Schtefko, kašlu na to,*

*mám toho dost.*

*My Tyroláci jsme těm Ameroušům*

*lezli do zadku*

*už dost dlouho.*

*A přitom by pravý Tyrolák*

*měl mít na práci jen tři věci:*

*Jíst knedlíky, ložit po horách*

*a rozdmýchávat selské války.*

*Končím, nazdar.“*

[...]

Hier wird ein Abschnitt mit expressiver Färbung und mit dialektal markierten Ausdrücken und Wendungen in Betracht gezogen. Bei den expressiven Wörtern ist es immer schwierig eine passende Übersetzung zu finden. Der Dialekt ist sogar nahezu unübersetzbar.

Die „Touristen“ wurden etwa expressiv übersetzt als „Amerouši“ – ein nicht sehr hübscher Ausdruck für Amerikaner. Bei dem zweiten Teil des Satzes „Wir sind ihnen in den Arsch gekrochen“ wurde jedoch die Expressivität wiederum einigermaßen abgedämpft. Die Phrase wurde mit der Kollokation „lezli do zadku“ übersetzt. Vermutlich wollte hier die Übersetzerin nicht zu vulgär für das Theater übersetzen.

Im nächsten Satz wurde gleichfalls das „Kraxeln“ auf Berge nur mit „lezení po horách“ statt z. B. „škrábání se po horách“ übersetzt. Das „Anzetteln“ von Bauernkriegen wurde aber mit einem adäquaten Äquivalent ins Tschechische übertragen – „rozdmyčávat“ (aufheizen), wobei beide Verben die gleiche konnotative Färbung aufweisen – etwas Negatives in Gang setzen.

Zum Schluss wurde die typisch österreichische Abschiedsgrußform „Pfiati“ (Pfiat di) als „končím, nazdar (ich mache Schluss, tschüss)“ übersetzt. Vom Schluss machen ist nicht die Rede, aber es macht im gegebenen Kontext Sinn. Es handelt sich um eine Äquivalenz auf der pragmatischen Ebene. Daher verstehe ich, warum es so übersetzt wurde.

### **5.3 Beispiele für Generalisierung**

*Und oben auf dem Eaglesnest*

*sitzt der Busfahrer Herr Habermayer mit seinem Chicken a la Göring auf der Terasse*

*Und in den Alpen Panoramablick mit Watzmann, Königssee und Untersberg*

*schiebt sich sein Bus hinein und gleitet majestätisch an ihm vorbei.*

Übersetzung:

*Divám se nahoru:*

*na Orlim hnízdě sedí*

*řidič, pan Habermayer*

*a žere na terase*

*kuře a la Göring.*

*Kouká na panorama Alp*

*a do pohledu se mu pomalu,*

*majestátně nasouvá plachtící autobus.*

[...]

In diesem Beispiel kam es zu einer Generalisierung, vermutlich wegen der lokalen Ortsnamen. Die Begriffe wie Watzmann, Königssee und Untersberg sind vermutlich dem tschechischen Publikum nicht geläufig. Deshalb wurde die Übersetzung vom Alpenpanoramablick mit Watzmann, Königssee und Untersberg nur als „panorama Alp“ übersetzt. In dieser Replik kommt es allerdings in der Übersetzung auch zu einer Spezifizierung, indem die expressiv neutrale präpositionale Nominalphrase „mit etw. (seinem Chicken a la Göring) sitzen“ durch den expressiv stark markierten Vulgarismus „žere“ übersetzt wurde.

—

*„Herr Halmetschlager.*

*Sie sind 90.*

*Sie haben noch ganzen Lebens...Monate, oder Wochen,*

*wenn nicht Tage vor sich.“*

*„Ah, sie meinen 2.Bildungsweg?“*

Übersetzung:

*„Je vám 90, máte před sebou*

*ještě pár měsíců,*

*možná týdny, dny života...“*

*„Takže bych se měl*

*naučit něco nového.“*

[...]

In diesem Beispiel wurde ein Terminus technicus als Quelle des Humors verwendet. Es geht um den alten Friseur, Herrn Halmetschlager. Er ist 90 Jahre alt und eigentlich schon viel zu alt, um ein guter Friseur zu sein. Deshalb fragt ihn Stefkos Mutter, ob sie nicht den Frisiersalon übernehmen soll. Herr Halmetschlager meint dann, dass er einen zweiten Bildungsweg machen sollte. Ein zweiter Bildungsweg (ZBW) ist ein Terminus technicus, der in Deutschland verwendet wird. Es bedeutet für die Erwachsenen eine Möglichkeit einen Schulabschluss zu erwerben, der früher nicht oder ohne Erfolg angestrebt wurde. Der Witz besteht darin, dass dies natürlich nicht für neunzigjährige Menschen bestimmt ist. In Tschechien gibt es für diesen zweiten Bildungsweg keinen Fachbegriff. Deshalb kam es hier zu einer Generalisierung und es wurde nur mit der Wendung „něco nového se naučit“ (etwas Neues lernen) übersetzt. Der stark satirische Unterton der ganzen Szene lässt sich in die Zielkultur nicht übertragen und geht verloren.

—

*Hier, Larry. Mein Lieblingstourist. Meine Rolex.*

...

*„Good luck with your acting career, I know you're gonna go places. You're a good kid.*

*Promise you'll write to me. Promise me! ”*

*Und natürlich sagte ich „Of Course, I'll write to you!.“*

Übersetzung:

*Třeba tady Larry,*

*můj oblíbený turista.*

*Můj zlatý důl.*

...

*„Hodně štěstí, chlapče, jsi pašák,*

*všechno v životě zvládneš.*

*Budeš mi psát?“*

*Na což jsem samozřejmě odpověděl:*

*„Samozřejmě, že ti napíšu!“*

[...]

In diesem Beispiel wurden wieder die im Original auf Englisch wiedergegebenen Repliken ins Tschechische übersetzt. Außerdem wurde eine Generalisierung in Form einer Substitution durchgeführt: Im deutschen Original bezeichnet Stefko seinen „Lieblings-Touristen“ Larry als „seine Rolex“. Das soll implizieren, dass der Tourist viel Geld hat, wovon auch Stefko profitiert. „Seine Rolex“ wurde generalisiert und mit der metaphorischen Kollokation „zlatý důl“ (eine Goldgrube) substituiert.

#### **5.4 Ein Beispiel für die kulturell-pragmatische Äquivalenz**

*„Liebe Krähwinklerinnen und Krähwinkler,*

*Ich als Euer Bürgermeister freue mich...*

*Es geht aufwärts mit unserm Dorf!*

*Ein Geschäft macht auf, ...*

Übersetzung:

*Milí Zapadákovšti,  
jako váš starosta mám radost,  
že naše vesnice kráčí kupředu. ...*

[...]

In diesem Beispiel wurde mit expressiven Neologismen im Deutschen und im Tschechischen gespielt. Der Bürgermeister begrüßt seine Dorfbewohner als „Liebe Krähwinklerinnen und Krähwinkler“. Dieser von dem pejorativ markierten Lexem „Krähwinkel“ abgeleitete Neologismus wird sogar noch gegendert. In der Übersetzung wird es als „milí Zapadákovšti“ übersetzt, was ein durchaus adäquates Äquivalent ist, denn „Krähwinkel“ steht im Deutschen redensartlich für kleinstädtische, spießbürgerliche Beschränktheit. Das im Original satirisch gefärbte Gendern ist ins Tschechische kaum übertragbar...

## **SCHLUSSFOLGERUNG**

In meiner Bachelorarbeit habe ich mich mit den Herausforderungen bei der Übersetzung von Untertiteln für ein Theaterspiel beschäftigt. Das Thema habe ich gewählt, weil ich mich sowohl für Dialekte als auch für das Theater interessiere. Dieses Theaterspiel war die richtige Kombination, um meinen beiden Interessen aus wissenschaftlicher Perspektive nachzugehen. Außerdem wollte ich besser verstehen, wie man so ein Werk am besten in eine Fremdsprache übersetzen kann. Aus diesen Gründen habe ich mich für das Thema entschieden.

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, habe ich das Thema in zwei Teile gegliedert: den theoretischen Teil und den praktischen Teil. Im theoretischen Teil habe ich mich mit der Theorie der Übersetzung von Untertiteln zu Theaterspielen beschäftigt. Es wurden die Phasen der übersetzerischen Tätigkeit beschrieben, die Unterschiede zwischen einem Lesedrama und einem Bühnendrama und die schwierigen Sprachphänomene, wie z. B. die Übersetzung von Idiomen, Neologismen, Archaismen oder Vulgarismen. Weiter wurde die literarische Gattung Dramatik beschrieben, um die Form des analysierten Dramas besser einordnen zu können. Der letzte Teil des theoretischen Teils wurde den Untertiteln, den Regeln für deren Erstellung und Übersetzung gewidmet.

Im praktischen Teil wurde kurz die Handlung des Theaterstücks beschrieben, um die analysierten Abschnitte kontextuell besser einbetten zu können. In der Analyse habe ich mich auf Strategien konzentriert, die Ingeborg Fialová bei der Übersetzung schwieriger Passagen anwenden musste, wie zum Beispiel die Kondensation, die Verschiebungen oder die Generalisierung.

Diese Arbeit zeigt die Kreativität des Übersetzers, die für eine erfolgreiche Übersetzung notwendig ist. Ohne die oben beschriebenen Eingriffe wäre das Stück für den Rezipienten höchstwahrscheinlich noch viel schwieriger zu verstehen und zu begreifen, wenn auch infolge der Transformationen einiges verloren geht.



## **Verwendete Literatur**

ASMUTH, Bernard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1980.

DUDEN Grammatik, Band 4. Mannheim: Dudenverlag, 2006.

FREYTAG, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Leipzig, 1905.

GEIGER, Heinz und HAARMANN Hermann. *Aspekte des Dramas*. Opladen, 1978.

KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim, 2004.

POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha, 2012.

SIEROSŁAWSKA, Elżbieta. *Zur Eigenart des Übersetzens von Theaterstücken*. Kraków, 2005.

## **Quelle für den praktischen Teil**

Untertitel von Ingeborg Fialová

Das Szenario des Schauspiels Köln

Das Originalvideo von der Premiere des Theaterstücks in Köln

## **Internetquellen**

<https://cs.glosbe.com/>

<https://www.duden.de/>

<https://www.br.de/telekolleg/faecher/deutsch/literatur/drama-dramatische-handlung-100.html>

## **Anotace**

**Příjmení a jméno autora:** Dominik Kruyer

**Název katedry a fakulty:** Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

**Název bakalářské práce:** Analyse der Dialekte im Theaterstück Stefko Hanushevsky erzählt: Der große Diktator aus übersetzungspraktischer Sicht

**Název bakalářské práce česky:** Analýza dialektů v divadelní hře Stefko Hanushevsky představuje Diktátora z pohledu praktického překladu.

**Vedoucí bakalářské práce:** Mgr. Marie Krappmann, Ph.D.

**Rok obhajoby bakalářské práce:** 2024

**Klíčová slova:** Překladatelské strategie, posuny v překladu, překlad titulků, literární žánr drama, kondenzace, generalizace, ekvivalence

**Klíčová slova německy:** Übersetzungsstrategien, Verschiebungen in der Übersetzung, Übersetzung von Untertiteln, literarische Gattung Dramatik, Kondensation, Generalisierung, Äquivalenz

**Krátká charakteristika:** Tato práce se zaměřuje na problematiku překladu titulků k divadelní hře. Zabývá se překladem titulků, formou dramatu, titulkováním samotným a následnou analýzou překladatelsky významných míst na konkrétních příkladech. Cílem této práce je popsat různá řešení pro překlad titulků v oblasti pro divadelní hru.

## Summary

**Authors name:** Dominik Kruyer

**Name of the institute and faculty:** Department of German studies, Faculty of arts

**Name of the bachelor thesis:** Analyse der Dialekte im Theaterstück Stefko Hanushevsky erzählt: Der große Diktator aus übersetzungspraktischer Sicht.

**Name of the bachelor thesis in English:** Analysis of the dialects in the play Stefko Hanushevsky tells: The Great Dictator from a practical translation perspective.

**Supervisor of the bachelor thesis:** Mgr. Marie Krappmann, Ph.D.

**Year of the thesis defence:** 2024

**Keywords:** Translation strategies, translation shifts, subtitle translation, the literary genre of drama, condensation, generalization, equivalence

**Short description:** This thesis focuses on the problem of translating subtitles for a play. It deals with the translation of subtitles, the form of the drama, the subtitling itself, and the subsequent analysis of the translation's significant parts using specific examples. The aim of this thesis is to describe different solutions for translating subtitles for a play.