

Christine Heiss

Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln in mehrsprachigen Filmen

Language Hegemony and the Use of Subtitles in Multilingual Films – Abstract

In the interlingual transfer of monolingual films, subtitles usually are merely regarded as an aid for the viewer of a different language group to understand the film dialogues in a foreign language. This (written) modality of (overt) film translation should therefore help the target audience to understand a complex communicative situation which unfolds in verbal, paralinguistic, visual and audio elements. In the age of globalization and immigration, however, films are often produced in more than one language. The production of multilingual films in German-speaking countries has increased dramatically since the 1990s. Up to now, a large variety of comedies and dramas which draw inspiration from the clash of different cultures and languages have found their way to the screen. Now it is high time for the film translation industry to meet the challenge of transferring films with more than one dominant source language into another language. New challenges call for new solutions, and therefore the plurality of languages in the source film could require a plurality of translation modes. The following article examines the role of subtitles in multilingual films dubbed into German and into Italian, taking into account various strategies that range from omission to overuse of subtitles in dubbed multilingual films.

1 Mehrsprachigkeit im Film als fundamentaler Teil der Handlung

Mehrsprachige Filme, das heißt Filme mit mehr als einer dominanten Sprache, sind in der Filmgeschichte kein neues Phänomen. Mehrere Sprachen finden sich naturgemäß in Kriegsfilmen oder in Filmen, die in Ländern mit mehr als einer nationalen Sprache, wie zum Beispiel der Schweiz, spielen. Ein anderes Beispiel stellt der berühmte Film *Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963, *Die Verachtung*) dar, in dem Verwicklungen des internationalen Jet-Sets (vgl. *Le Mépris*) thematisiert werden. Im deutschen Sprachraum forciert ab den 1990er Jahren die zunehmende Migration, sowohl aus der Türkei als auch infolge des Balkankriegs, die Produktion von Filmen, die die soziokulturelle und sprachliche Vielfalt auf der Leinwand problematisieren. Spannende Themen für Film und Fernsehen, denn natürlich beinhaltet schon allein das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen und Sprachen handlungsförderliche Spannungselemente, die der Entwicklung eines Filmplots entgegenkommen.

Alle diese Filme haben eine Gemeinsamkeit: Auf sprachlicher Ebene muss die Kommunikation zwischen Sprechern verschiedener Sprachen plausibel dargestellt werden. Was aber geschieht, wenn diese Filme in eine andere nationale Sprache, für ein völlig anderes Zielpublikum übertragen werden?

Spätestens seit der Synchronisierung des Filmes *Le Mépris* ist nicht nur der Filmkritik, sondern auch dem durchschnittlichen Kinogeher bewusst, dass gerade diese Filme für die Übersetzungsindustrie eine große Herausforderung darstellen. In der deutschen Synchronfassung wird eine Szene, in der ein Dolmetscher zum Einsatz kommt, komplett synchronisiert, so dass es zu einer absurden Wiederholung der schon deutschen Dialogteile einer Figur des Films durch den Dolmetscher im Film kommt.

Die Problematik, wie viel Mehrsprachigkeit im Film beziehungsweise wie viele unterschiedliche Filmübersetzungsmodalitäten einem an Synchronisation gewohnten Publikum zuzumuten ist, stellt sich allerdings auch heute noch ganz ähnlich dar. Deutschland gehört, wie auch Italien, zu den Ländern, in denen Synchronisation sowohl bei Kino- als auch bei Fernsehfilmen immer noch die gebräuchlichste Übersetzungsmodalität darstellt. So äußert sich Oscarpreisträger Christoph Waltz folgendermaßen zur Entscheidung, die deutsche Synchronfassung von *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino 2009) auch in sprachlichen Schlüsselstellen ohne Untertitel zu belassen.

Er [Landa] bewegt sich zwischen den Kulturen. Deswegen ist die Mehrsprachigkeit wichtig. Das ist keine Marotte, sondern ganz essenziell wichtig für die Figur, dass Landa in vielen Sprachen redet. Jetzt gibt's hier natürlich das handelsübliche Bestreben, so viel wie möglich zu synchronisieren. Zack, weg. 'Hier geht keiner ins Kino, um zu lesen!', hieß es. Von wem erwarten die, dass er hineingeht? Es gibt Kompromisse, und sie diskutieren immer noch, welche Szenen sie wie belassen. Es sollen mehr Kopien als sonst in Originalversion und deutsch untertitelt ins Kino kommen. Aber was tatsächlich übrig bleibt von den edlen Plänen [...].
(Waltz/Weixlbaumer 2009; vgl. auch Heiss 2014: 20)

Ähnlich liest sich auch die Kritik an dem Film *Hanna Arendt* (Margarete von Trotta 2014), einer internationalen Koproduktion (Deutschland, Frankreich, Israel, Luxemburg), in dem Passagen, die eigentlich auf Englisch ablaufen müssten, synchronisiert wurden:

Die im Original [damit ist wohl die Sprache am Set vor der Nachsynchronisation gemeint] englischsprachigen Szenen hat man ins Deutsche übersetzt. Hier hätte es dem Film besser getan auf eine Synchronisierung zu verzichten und diese Szenen lediglich zu untertiteln, schon allein, weil dadurch einiges an Authentizität gewonnen worden wäre. Auch inhaltlich aber wäre es interessant zu wissen, wann Deutsch und wann Englisch gesprochen wird, weil schon das gewissermaßen als Konfliktlinie zu betrachten ist. Außerdem gibt es einige Stellen, an denen deutlich erkennbar nicht lippensynchron gearbeitet wurde. Gerade dieser Aspekt ist extrem problematisch. Offensichtlich ist es der Regisseurin von Trotta hier nicht gelungen, sich gegenüber dem Verleiher durchzusetzen, anders als bei den hebräischen Passagen. Diese wurden im Original belassen, gerade eben jene Szenen sind häufig außerordentlich beeindruckend [...].
(Quotenmeter o.J.)

In beiden Stellungnahmen wird deutlich, dass der Mehrsprachigkeit im Film eine wesentliche Bedeutung für die Handlung des Films zugeschrieben wird und dass für den Zuschauer erkennbar bleiben sollte, wenn die Figuren eine andere Sprache sprechen als die dominante der Zielkultur beziehungsweise die in der Synchronisation vorherrschende.

Neuerdings ist undifferenzierte Filmsynchronisation sogar in einem per se mehrsprachigen Land wie der Schweiz auf dem Vormarsch. Wurden dort früher, nicht zuletzt auch aufgrund der breitgefächerten Dialektlandschaft, Untertitel schon immer als Übersetzungsmodalität favorisiert, so wird in folgendem Kommentar zum Filmfestival Locarno über die zunehmende Beliebtheit synchronisierter Filme berichtet und (scherzhaft) die Lesemüdigkeit der "Generation SMS" als Ursache benannt.

I doppiaggi hanno però conquistato sempre più terreno nella Svizzera tedesca. Il punto di svolta è arrivato nel 2007, quando per la prima volta sono stati venduti più biglietti per i film doppiati che per quelli sottotitolati. (Stephens 2009)¹

Wie das Beispiel Schweiz zeigt, gibt es in der Problematik der Untertitelung ähnliche Fragen, wenn es um die Kenntlichmachung beziehungsweise Übertragung intrasprachlicher Varietäten geht. Auch in den traditionellen Synchronisationsländern Deutschland, Österreich und Italien profitiert die Filmproduktion in hohem Maße von der Verfügbarkeit einer Vielzahl von Regiolekten und Dialekten, ob es sich nun um Sozialdramen, Komödien oder Kriminalfilme handelt. Zwar ist man bei filmischen Produkten in den meisten Fällen bemüht, Regiolekte und Dialekte nur soweit anzudeuten, dass das Verständnis durch das Zielpublikum auf nationaler Ebene nicht beeinträchtigt wird, doch gab es schon immer Ausnahmen. Als Beispiele mögen Filme wie *L'albero degli Zoccoli* (Ermanno Olmi 1978) oder *Heimat* (Edgar Reitz 1981-84) genannt werden. Und gerade in einer internationalen globalisierten Welt und einer zunehmend internationalen Filmproduktion findet sich auch eine Rückbesinnung auf regionale Besonderheiten und Identitäten. Neue Heimatfilme wie zum Beispiel Rosenmüllers *Wer früher stirbt ist länger tot* (Marcus H. Rosenmüller 2006) feiern auf nationaler Ebene Erfolge, obwohl manche Wortwechsel im bairischen Dialekt nicht unbedingt für alle deutschen Zuschauer verständlich sind. Auch beliebte Krimiserien wie *Tatort* beziehen Glaubwürdigkeit und Authentizität aus ihrer (auch verbal kenntlich gemachten) Regionalität. Auch für österreichische Filme ist die Erkennbarkeit der nationalen Variante Teil des Erfolgsrezepts beim bundesdeutschen Publikum, wobei hier nicht gewährleistet ist, dass das Publikum in Mittel-, Ost- oder Norddeutschland alles versteht.

So stellt sich bei einer möglichen Synchronisation in eine Fremdsprache auch in diesen Fällen die Frage, ob solche Passagen in die Zielstandardsprache synchronisiert werden sollten, wobei natürlich Lokalkolorit, Atmosphäre oder gar gewollte Verständigungsprobleme übertüncht werden. Eine Untertitelung andererseits könnte den Fremdheitsgrad überspitzen und gerade bei bestimmten Genres wie Komödien, die Dialekt und Regiolekt auch als Mittel zur Erzeugung von Komik einsetzen, kontraproduktiv sein.

¹ 'Die Filmsynchronisation hat allerdings in der deutschen Schweiz immer mehr an Bedeutung gewonnen. So wurden im Jahre 2007 zum ersten Mal mehr Eintrittskarten für synchronisierte als für untertitelte Filme verkauft.' (Übersetzung der Autorin).

1.1 Bandbreite der Mehrsprachigkeit – interlingual und intralingual am Beispiel des Films *Nordrand*

Ein Beispiel für sprachliche Vielfalt, die durch den zusätzlichen Gebrauch von Varianten, Regiolekten und Dialekten, Ethnolekten² und Soziolekten bereichert beziehungsweise verkompliziert wird, findet sich im Film *Nordrand*³ (Barbara Albert 1999), in dem unter anderem die Zuwanderung nach Österreich infolge des Balkankriegs thematisiert wird (vgl. Heiss 2004: 210ff.). Hauptkommunikationssprache des Films ist österreichisches Deutsch,⁴ das sich allerdings in vielen Facetten präsentiert, die eine große Bedeutung für die Charakterisierung der einzelnen Figuren haben. So finden sich:

- eine grammatikalisch ziemlich korrekte, in der Aussprache und in der Wortwahl wienerisch-österreichisch gefärbte Umgangssprache, die interessanterweise von Tamara, einer Serbin der 2. Generation, gesprochen wird. So finden wir Beispiele wie: *bist' deppert; wart'; Spital*; gesprächseinleitendes, typisch österreichisches *Geh bitte* oder *Geh; Baba* als Abschiedsgruß und so weiter. Noch eine Spur dialektaler drückt sich Gitti, Tamaras 'Vorgesetzte' aus: "*Was stehst'n so deppert umadum*".
- ein auch in der Aussprache klar erkenntlicher authentischer Wiener Unterschicht-Dialekt (gesprochen z.T. von Jasmin, ihrer Familie und einigen Freunden sowie von Nebenfiguren), der sich neben der Aussprache besonders in der Wortwahl manifestiert (*leiwandene Hawarer; Halt' die Pappn*).
- auffallend ist in den äußerst realitäts- und milieunah gehaltenen, lebendigen Dialogen auch der ausgesprochen häufige Einsatz der für Österreich typischen Modalpartikel *eh*,⁵ die vor allem in den Dialogen zwischen Tamara und Jasmin, aber auch bei anderen "native Austrian speakers" zu finden ist. Als weitere Modalpartikeln tauchen vor allem *ja*, *doch* und *halt* auf.⁶

Als weitere Register- oder Stilebenen finden sich:

- verschiedene Ausprägungen von Ausländerdeutsch beziehungsweise Ausländer-österreichisch mit klischeehaften/typischen Fehlern in der Aussprache oder auf grammatikalischer Ebene, vor allem durch den Gebrauch des Infinitivs oder Auslassung von Artikeln: *Ich lassen euch jetzt alleine Ihr weitergehen; Ich habe gefunden in Donau*;
- das Deutsch aus eingeblendeten Fernsehsendungen mit bundesdeutschen Sprechern;
- die Standardvariante österreichischer Rundfunksprecher.

² Zum Begriff Ethnolekt vgl. Salmon (2000: 67ff.).

³ Zur Synchronisation von *Nordrand* ins Italienische vgl. Heiss (2004), worauf 1.1 und 1.2 dieses Aufsatzes aufbaut.

⁴ Zur Diskussion um den Begriff "österreichisches Deutsch" vgl. Muhr (2001: 89ff.).

⁵ Zur österreichischen Partikel *eh* vgl. Heinrich (1996).

⁶ Zur Bedeutung von Modalpartikeln in Film- und Synchrondialogen vgl. Heiss (2001) oder Heiss und Soffritti (2008).

Zu dieser intrasprachlichen Vielfalt, die sich sicher noch weiter differenzieren ließe, kommen nun auf intersprachlicher Ebene noch verschiedene Fremdsprachen hinzu.

Neben Englisch, das als Kommunikationssprache verschiedener Nationalitäten fungiert, und zum Teil fehlerhaft gesprochen wird, finden sich Einblendungen ausländischer Fernsehsendungen mit Untertiteln (u.a. serbokroatisch), Gruß- und Trinkformeln und andere Einsprengsel aus verschiedenen anderen Sprachen, unter anderem Italienisch. Die serbokroatischen Dialoge sind deutsch untertitelt, ebenso wie die russischen und tschechischen.

1.2 Weglassung oder Hinzufügung von Untertiteln? Das Problem der Untertitelungsstrategie in den Synchronfassungen mehrsprachiger Filme

Dass diese sprachliche Vielfalt für die Synchronisation in eine andere Kommunikationsprache und für eine andere Zielkultur äußerst problematisch sein muss, liegt auf der Hand.

Im Falle von *Nordrand*, das in der italienischen Synchronfassung als Autorenfilm bei *e.mik/Mikado* als VHS in den Handel kam, lassen sich auf der Ebene der Übersetzungsmodalitäten Einebnungen finden, die oft als "Zugeständnisse" an die Gewohnheiten des Publikums gerechtfertigt werden (wobei natürlich auch hier oft die zur Verfügung stehenden Mittel eine Rolle spielen). Im Folgenden sollen einige Beispiele diskutiert werden.

1.2.1 Weglassen von Untertiteln, wenn diese im Original vorhanden sind – einige Beispiele aus Nordrand

- Tamara telefoniert mit ihrer Mutter (in Serbien). Das Gespräch beginnt auf Serbisch und wird in der O-Fassung mit deutschen Untertiteln wiedergegeben. Als Tamaras Bruder ans Telefon kommt, folgt Code-Switching ins österreichische Deutsch – ein wichtiges Signal für die sprachliche Charakterisierung der zweiten Generation. In der italienischen Fassung wird das ganze Gespräch ins Italienische synchronisiert, wertvolle Information über die Multiethnizität Wiens gerade in der Folge des Balkankriegs sowie über das sprachliche und kulturelle Verhalten einer eingewanderten Bevölkerungsgruppe in der zweiten Generation (die oft beide Sprachen beherrscht und – je nach Situation – von einer Sprache in die andere springt) geht verloren.
- Tamara trifft eine serbische Freundin in einer Diskothek (offensichtlich ein Treffpunkt dieser Volksgruppe in Wien). Die Begrüßung und das einleitende Gespräch finden auf Serbisch statt und sind mit deutschen Untertiteln versehen. Mühelos wechselt Tamara dann ins Deutsche ("Ist der Milan da") und bekommt von der Freundin wieder eine Antwort auf Serbisch. Auch dieses sprachliche Verhalten ist typisch für die zweite Generation. Eine Einebnung in ein einsprachiges Discogespräch zwischen Freundinnen, wie es in der italienischen Fassung der Fall ist, wird der Darstellung des multiethnischen Milieus in Wien nicht gerecht und enthält dem Zuschauer wichtige Information vor.

1.2.2 Untertitel in nur einer dominanten Sprache für einen mehrsprachigen Film

Ähnlich problematisch stellt sich auch die Entscheidung dar, für einen mehrsprachigen Film als Übersetzungsmodalität nur Untertitel zu wählen. Dies ist zum Beispiel der Fall bei *Lola and Billidikid* (Kutluğ Ataman 1999), einem Film, der in der O-Fassung Deutsch/Türkisch ist, wobei die türkischen Dialogsequenzen mit deutschen Untertiteln versehen sind. In der italienischen (untertitelten) Version wird sowohl der türkische als auch der deutsche Teil mit italienischen Untertiteln versehen. Man kann zwar davon ausgehen, dass auch der durchschnittliche italienische Zuschauer höchstwahrscheinlich erkennt, dass es sich in der O-Version um zwei verschiedene Sprachen und Kulturen handelt – Deutsch und Türkisch sind doch sehr unterschiedliche Sprachen. Hinzu kommt auch noch die Tatsache, dass der Film zwar in den Kinos lief, die im Handel erhältliche VHS von *e.mik* sich allerdings eher an ein überdurchschnittlich gebildetes und interessiertes Publikum richtete. Dennoch sollte bei einsprachigen Untertiteln die Gefahr des bloßen Überlesens nicht unterschätzt werden. Weniger glatt (und der kulturellen Vielfalt entsprechender) erschiene eine Version, die wie die O-Fassung mit Untertiteln und Synchronisation arbeitet.

1.3 Die multikulturelle Gesellschaft im Film – Nivellierung durch Hinzufügung oder Weglassung von Untertiteln beim Sprachtransfer

Auch in der italienischen Synchronisationsfassung der erfolgreichen Komödie *Almanya – Willkommen in Deutschland* (Yasemin Şamdereli/Nesrin Şamdereli 2011, *Almanya – La mia famiglia va in Germania*) finden sich zahlreiche Beispiele für eine Nivellierung der verschiedenen Sprachebenen durch Weglassung oder Einsatz von Untertiteln.⁷ Der Film kam 2011 in die deutschen Kinos (dem Jahr, in dem auch die Feierlichkeiten zu 50 Jahre Abkommen zur Anwerbung von "Gastarbeitern" mit der Türkei stattfanden) und erzählt die Geschichte einer deutsch-türkischen Einwandererfamilie über drei Generationen hinweg. Geschickt werden die kulturellen Gegensätze eingesetzt und ausgespielt, um humoristische Effekte zu erzielen. Auf sprachlicher Ebene findet sich natürlich auch ein häufiger Wechsel zwischen Deutsch und Türkisch, der mit Hilfe von Untertiteln dargestellt wird, sowie mit einer nicht untertitelten Kunstsprache (ein Kunstgriff, mit dessen Hilfe der [deutschsprachige] Zuschauer die Wirkung des für die eben eingewanderten Türken unverständlichen Deutsch nachvollziehen soll):

- Fatma – Bist du denn gar nicht aufgeregt? (*türkisch mit deutschen Untertiteln*) Hüseyin – Nein. (*deutsch*)
- Ali – Warum musst du es immer so scharf machen? (*deutsch*) Fatma – Dann iss doch Reis. (*türkisch mit deutschen Untertiteln*) Ali – Der ist auch scharf. (*deutsch*)
- Cenk – Du bist keine Frau. (*deutsch*) Hüseyin – In unserer Kultur tanzen auch Männer, mein Sohn (*türkisch mit deutschen Untertiteln*)

⁷ Vgl. hierzu Heiss (2014: 13ff.).

- Hüseyin – Deine Oma hat vier Kinder auf die Welt gebracht. Ich weiß, wovon ich spreche. (*türkisch mit deutschen Untertiteln*) Hüseyin – Es gibt doch einen Vater? (*türkisch mit deutschen Untertiteln*) Canan – Aber er ist kein Türke. (*deutsch*) Hüseyin – Das hatte ich mir fast gedacht. (*türkisch mit deutschen Untertiteln*) Canan – Er ist ein Engländer (*deutsch*)

In der deutschen Kinofassung wird dem Zielpublikum eine schnelle, dynamisierende Abfolge von deutschem O-Ton und türkischem O-Ton mit Untertiteln präsentiert. Der Erfolg der Komödie im Synchronisationsland BRD zeigt, dass die Zuschauer durchaus bereit sind, hier den Illusionspakt der monolingualen Synchronsprache zugunsten einer teilweisen Overt-Translation (House 1977/1981) mit Untertiteln aufzugeben. Denn wahrscheinlich erwarten Zuschauer, die sich für einen solchen Film entscheiden, ohnehin eine sprachliche Differenzierung, denn in einer türkisch-deutschen Großfamilie mit mehreren Generationen wäre es nicht unbedingt realistisch, nur monolinguale deutsche Dialoge zu präsentieren. Liegt doch die Spannung (und im Fall der Komödie auch das Unterhaltungspotential) nicht zuletzt im Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Kulturen und Sprachen (und der daraus resultierenden Missverständnisse). Die italienische Fassung von *Almanya – La mia famiglia va in Germania* verzichtet jedoch auf eine Bewusstmachung von Codemix und Codeswitch mit Hilfe der Übersetzungsmodalitäten Untertitel und Synchronisation.⁸

In anderen Filmen gibt es aber durchaus Versuche, auch für ein breites Publikum mit Hilfe von Untertiteln den distanzierenden Klangeffekt einer Fremdsprache in der italienischen Fassung beizubehalten, wobei es manchmal aber zu einer optisch störenden Überlagerung deutscher und italienischer Untertitel kommt. So werden zum Beispiel in der Anfangsszene von *Türkisch für Anfänger*, in der sich die zukünftige deutsch-türkische Großfamilie zum ersten Mal trifft, die türkischen Dialogteile beibehalten und die schon im Film vorhandenen deutschen Untertitel durch italienische ergänzt beziehungsweise überlagert. Dass dieses Verfahren dem Zielpublikum nur bei sehr kurzen Szenen zugemutet werden kann, braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

Die Realität der multikulturellen Gesellschaft wird auch in *Gegen die Wand* (Fatih Akin 2004, *La sposa turca*) dargestellt. Im Film bewegen sich seine türkischstämmigen Protagonisten Sibel und Cahit zwischen der deutschen und der türkischen Realität, sie beherrschen nicht nur beide Sprachen, sondern sprechen die deutsche Umgangssprache sogar mit leichter regionaler Einfärbung. Je nach Bedarf wechselt die Konversation zwischen Deutsch und Türkisch. In der deutschen Originalfassung des Films sind die türkischen Dialogteile untertitelt, türkische Zuschauer können auf der DVD eine Fassung mit Untertiteln für die deutschen Dialogteile wählen.

⁸ Ähnlich war dies auch schon bei anderen mehrsprachigen, ins Italienische synchronisierten Filmen wie z.B. *Gegen die Wand* (Fatih Akin 2004, *La sposa turca*) der Fall (vgl. Heiss 2004: 210ff., 2010, 2014: 10ff.).

Durch die massive türkische Einwanderung vor allem in die BRD haben deutsch-türkische Filme natürlich eine besondere Rezeptionssituation, da beide Sprachgruppen ein potentes Zielpublikum bilden. Hinzu kommen noch die zweisprachigen Zuschauer der zweiten und dritten Einwanderergeneration, deren Identitätsprobleme meist den Zündstoff für die Handlung liefern – gleichgültig ob als Sozialdrama oder als Komödie. Gerade dieser besonderen Situation kommt die Möglichkeit, auf der DVD zwischen zwei Fassungen zu wählen, besonders entgegen. So könnte man bei Filmen wie *Gegen die Wand* sogar von zwei dominanten Sprachen im Film sprechen.

In der italienischen Fassung fehlt diese Sichtbarmachung der Zweisprachigkeit mit Hilfe der Übersetzungsmodalitäten Untertitelung und Synchronisation fast völlig. Auch wenn man berücksichtigt, dass im neuen Zielpublikum die türkische Einwanderergruppe keine so massive Präsenz darstellt, scheint das noch keine hinreichende Erklärung für das völlige Verdecken der Zweisprachigkeit und der Problematik des Aufeinanderprallens von Angehörigen verschiedener Sprachgruppen zu sein. Denn auch in der italienischen Filmproduktion gibt es Regisseure, die mit Hilfe von Untertiteln die mehrsprachige Realität der Migranten in Italien signalisieren, wie zum Beispiel im Film *La giusta distanza* von Carlo Mazzacurati, wenn der Protagonist Hassan (dessen sonst korrektes Italienisch nur durch einen leichten, eher undefinierbaren Akzent gekennzeichnet ist) mit seinen maghrebinischen Verwandten spricht.

Allerdings scheint die italienische Synchronisationsindustrie noch nicht bereit zu sein, das Problem der zweisprachigen Migrantengruppen auch durch Sprachgebrauch und die Übersetzungsmodalitäten darzustellen oder zumindest zu signalisieren. Denn im Synchronisationsland Italien mag auch die Angst mitspielen, Untertitel im Kino könnten das breite Publikum abschrecken, weil sie den Sehgewohnheiten zuwiderlaufen. Dabei feierte zum Beispiel *L'orchestra di Piazza Vittorio* (Agostino Ferrante 1996) 2006 einen späten Erfolg beim Filmfestival in Locarno und kam danach endlich auch in die italienischen Kinos. Und auch die Verfilmung des erfolgreichen Buches von Amara Lakhous *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* durch Isetta Tosi (2010) zeigt, dass die Darstellung der multikulturellen Realität in Italiens Hauptstadt auf der Leinwand aus der Nische der Autorenfilme herausgetreten ist und ein breiteres Kinopublikum erreicht hat. Auch die massive albanische Zuwanderung wird in Literatur und Film thematisiert, wie zum Beispiel in *Saimir* (Francesco Munzi 2004), oder *Non ti muovere* (Sergio Castellitto 2004).⁹

Insgesamt wird die gesellschaftliche Entwicklung auch in Ländern wie Italien über kurz oder lang zu mehr intersprachlichem Plurilinguismus führen – auf der Ebene der Dialekte hat ja „Plurilinguismus“ längst Einzug gehalten in die Sprache der italienischen Filmproduktionen. Neue Minderheiten werden sich bald auch in der sprachlichen Realität bemerkbar machen¹⁰ und damit auch in der italienischen Filmproduktion präsent sein,

⁹ Die hier genannten italienischen Filme sind im Handel meist mit Untertiteln auf Italienisch, Englisch oder Französisch erhältlich, vgl. Internet Movie Database (2016).

¹⁰ Zur Ausbildung einer „varietà etnica“ im Italienischen vgl. Vietti (2009).

denn Anderssein erzeugt eben Spannung und ist somit höchst geeignet, auf die Leinwand gebannt zu werden. Neben erhöhter Sprachkompetenz der am Synchronisationsprozess Beteiligten könnte also auch die Notwendigkeit entstehen, mehr als bisher die verschiedenen Modalitäten der Filmübersetzung nebeneinander und miteinander einzusetzen und so vielleicht auch die Sehgewohnheiten der Zuschauer in den Ländern, in denen immer noch vorwiegend synchronisiert wird, zu verändern und differenzierter werden zu lassen.

Während in Deutschland "durch die Verbreitung von Medienprodukten [...] ethno-linguale Sprechweisen Eingang in die kollektive Sprachbewusstheit der Mehrheitsgesellschaft" (Androutsopoulos 2001: 330) gefunden haben, bietet sich in Italien ein anderes Bild. Die italienischen Medien scheinen in der multikulturellen Gegenwart noch nicht ganz angekommen zu sein. In einer nicht allzu fernen Zukunft könnte jedoch auch die italienische Film- und Fernsehproduktion einen "Kontaktethnolekt" "[...] als Quelle neuer Varianten für innovationsfreudige lexikalische Kategorien" (Androutsopoulos 2001: 335) entdecken. Ob und inwieweit sich dies dann auch in der Synchronisationspraxis nutzbar machen ließe, kann an dieser Stelle noch nicht beantwortet werden. Allerdings wäre eine Kenntlichmachung komplexer mehrsprachiger Kommunikationssituationen in ins Italienische synchronisierten Filmen wünschenswert – zumindest was die Übersetzungsmodalitäten betrifft. Hier könnte die Synchronisationsindustrie zur Sensibilisierung einer breiten Schicht der Bevölkerung beitragen, sowohl auf der Ebene der Veränderung der Sehgewohnheiten bei der Filmrezeption im Synchronisationsland Italien, als auch unter dem Gesichtspunkt einer realistischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Problemen einer zunehmend multikulturellen Gesellschaft.

Henrik Gottliebs Plädoyer für eine stärkere Sichtbarmachung nicht-dominanter Sprachen durch Untertitel kann teilweise auch für die Notwendigkeit des Einsatzes von Untertiteln in synchronisierten mehrsprachigen Filmen gelten. Gerade bei türkisch-deutschen Filmen auf DVD werden diese Forderungen auch schon umgesetzt.

Offering subtitles in indigenous and immigrant languages will improve the status of so-called lesser used languages and make program production in these languages more viable.
(Gottlieb 2014: 47)

Allerdings könnte man befürchten, dass durch die neuesten technischen Entwicklungen das goldene Zeitalter der Untertitel auf DVDs auch schon wieder zu Ende geht. Nicht nur die Lesemüdigkeit der "Generation SMS" im Kino, sondern vor allem das Verschwinden der DVDs zugunsten von Online-Streaming und Herunterladen von entweder O-Fassung oder Synchronfassung gibt dem schon Sprachkundigen zwar die Möglichkeit zur Wahl, die didaktische Komponente des Fremdsprachenerwerbs durch den Gebrauch von Untertiteln im Alltag bleibt aber auf der Strecke.

2 Kreative Untertitel als Hilfe zur Sichtbarmachung sprachlicher Unterschiede

Ein großes Potential für die Sichtbarmachung sprachlicher Unterschiede in mehrsprachigen Filmen könnte auch im Einsatz von kreativen Untertiteln liegen. Dies kann beginnen bei der Verwendung verschiedener Farben oder Fonts für bestimmte Sprachen, die am Anfang des Films in einer Art Legende festgelegt werden – eine Vorgehensweise, die auch mit einfacher herkömmlicher Untertitelungssoftware und somit ohne zusätzliche Kosten möglich ist.

Wie in verschiedenen Arbeiten schon beschrieben, gibt es natürlich auch kosten-aufwendigere Möglichkeiten des *creative subtitlings* für besondere Filmproduktionen (vgl. Foerster 2010; McClarty 2012), die weit über die reine Übersetzungsfunktion hinausgehen und Untertitel auch als visuelle Bedeutungsträger einsetzen. So finden sich, je nach Genre, graphisch aufwendig gestaltete Untertitel, die schon Teil des Films sind und eigene Bedeutung aufbauen.¹¹ Bei ihrer Diskussion mehrerer neuer interdisziplinärer Ansätze in der Untertitelung, die über die starr gewordenen Richtlinien in der Standardliteratur hinausgehen, folgert McClarty:

Standard subtitling practice, as it is now and as it has been for the largest part of its history, is often defined negatively by its constraints. In contrast, the creative subtitling practice allows a more positive view of the qualities (not constraints) of this form of translation. Rather than adhering to a restrictive set of norms, the creative subtitling practice responds to the specific qualities of the individual film text, giving the creative subtitler more freedom to create an aesthetic that matches that of the source text, instead of being bound by standard font types, sizes and positions. Creative subtitles may be subtle or striking, bright or neutral, wild or restrained, but they will always respond to the individual film text, or even to specific moments within that film text. This change in convention means that creative subtitles will never be 'invisible' (if, indeed, subtitles have ever been 'invisible'). (McClarty 2012: 139-140)

Die neuen Möglichkeiten und Formen würden die ganze Untertitelungspraxis revolutionieren. So stünden dem *creative subtitler* eine ganze Reihe von Möglichkeiten zur Vermittlung verschiedener Feinheiten des filmischen Texts zur Verfügung:

The creative subtitler may use capital letters or larger text for shouted words, and smaller or slightly transparent text for whispers. If a character is weak or tired and this is represented through their voice, the text may appear transparent, wispy or appear to float. The positioning of the subtitles may also vary according to the onscreen position of the speaker: in this way, the text may appear to come from its corresponding aural source. Similarly, subtitle text may vary with the aural perspective, that is, the impression of distance that is created through sound. Just as the subtitle position may vary along with the position of the speaker, the text may appear larger or smaller depending on how close the character is to the camera (if, that is, the volume of their voice also changes). Currently, voice-over narration is usually subtitled with italic text. Yet perhaps, in a creative subtitling practice, this form of narration could be attributed a specific colour, typeface or position (according to the requirements of the

¹¹ Die Beispiele reichen von diversifizierender Verteilung der Untertitel auf dem Bildschirm bis zum Aufflackern und Verlöschen der Untertitel in Einklang mit der Handlung des Films. Für Beispiele aus dem Film *Nightwatch* (Timur Bekmambetov 2004) vgl. Foerster (2010), für andere Beispiel McClarty (2012).

individual film) to set it apart from the natural dialogue of the characters. These are, of course, just some possible suggestions for creatively responding to sound in film texts.

(McClarty 2010: 148)

Beispiele eines solchen Verfahrens finden sich zum Beispiel in den englischen Untertiteln zum russischen Film *Nightwatch* (Timur Bekmambetov 2004)

Subtitles dissolve, fade out, go out of focus, change size, position or colour, come in word by word, or echo speech in order to achieve stylistic effects.

(Mejuto 2011)

Dass *creative subtitling* auch zur Untertitelung mehrsprachiger Filme erfolgreich eingesetzt werden kann, wobei in diesen Fällen der Einsatz einer besonderen Farbe oder eines speziellen Buchstabenfonts oft schon genüge, beschreibt McClarty am Beispiel der Untertitelung des auf Englisch und Hindi gedrehten Films *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle 2008):

The box office success and critical acclaim achieved by *Slumdog Millionaire* demonstrate that creative subtitles can prove very successful when used in multilingual sequences in films. The film's success among the public certainly suggests that creative subtitles are of greater appeal to a more mainstream audience.

(McClarty 2012: 149)

Auch hier gilt natürlich, dass bei individuell zugeschnittenen Untertiteln auch die Kosten zunehmen, was nur bei ganz bestimmten Produktionen in Kauf genommen wird beziehungsweise werden kann.

Clearly, however, the cost of producing such subtitles is a factor that cannot be ignored in the filmmaking business. Each specific, tailored decision regarding the colour or position of a single subtitle will cost more than the automatic styling provided by standard subtitling software.

(McClarty 2012: 149)

3 Ausblick – Werden neue Technologien die (differenzierende) Synchronisation multilingualer Filme einschränken?

Insgesamt jedenfalls lassen sich bei mehrsprachigen Filmen zwei gegensätzliche Tendenzen feststellen: einerseits Vereinheitlichung und sprachliche Reduktion, andererseits der gezielte Versuch, sowohl in den jeweiligen Originalversionen als auch in den Übersetzungsmodalitäten sprachliche Vielfalt wiederzugeben. Kosten und neue technische Entwicklungen werden sicherlich die Richtung maßgeblich mitbestimmen.

Multilingualism is one of the cornerstones of Europe and at the same time one of the last true barriers between people. [...] One of my dreams would be the possibility to be able to understand any person in Europe via translation technology that mimics the person's voice, accent, tonality, etc.

(Burchardt 2012)

Der Zukunftstraum des Computerlinguisten Aljoscha Burchardt klingt natürlich sehr utopisch, nicht nur, was die Bedürfnisse des alltäglichen Lebens in einer multilingualen Gesellschaft betrifft. In Hinblick auf die Erfordernisse einer der Ausgangskultur und den Ausgangssprachen, Varianten und Varietäten gerecht werdenden Übersetzung von Filmdialogen könnte die technische Entwicklung allerdings paradoxerweise einer

Differenzierung entgegenwirken. Denn das zunehmende Verschwinden der DVD vom Markt zugunsten eines (kostengünstigeren) Streamings durch legalen Download aus der Cloud könnte vor allem bei der Übersetzungsmodalität der Synchronisation den Luxus der Verfügbarkeit der verschiedenen inter- und intrasprachlichen Übersetzungsmodalitäten und Filmversionen, wie ihn Film- und Sprachbegeisterte in den 1990er Jahren und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts kennen- und schätzen gelernt haben, über kurz oder lang beenden. Schon auf *Blu Ray* wurden in vielen Fällen weniger Tonspuren mit Synchronversionen angeboten, und auch die Bereitschaft beziehungsweise der (ökonomische) Anreiz, mehrere Versionen gleichzeitig für bezahlte Downloads zur Verfügung zu stellen, dürfte eher gering sein. Und über Apps oder Zusatzübersetzungsprogramme kann man sich realistischerweise erst einmal wohl eher die Möglichkeit der (automatischen) Erstellung von Untertiteln erwarten. Dabei dürfte die Qualitätskontrolle allerdings erhebliche Probleme bereiten – von Versuchen zur Verbesserung der Transposition verschiedener Akzente, Dialekte oder Sprachen durch kreative Untertitel, wie sie gegenwärtig in der Forschung immer wieder diskutiert werden (Foerster 2010), ganz zu schweigen. Hier bleibt nur zu hoffen, dass sich die schon vorhandenen kreativen Ansätze bei Fandubbing und Fansubbing weiterentwickeln und dass eine eingeschworene Fangemeinde im Netz AVT-Angebote verwirklicht, die auch qualitative Mindeststandards umsetzen.

Wenn Yves Gambier in seinem Überblick über Forschungsprojekte zur Korrelation von Gebrauch von Untertiteln und Fremdsprachenerwerb fast resigniert feststellt:

There is no consensus today on the value and status attached to the language variables and varieties in our societies. And how could it be so, when the European Commission makes strong claims on multilingualism while promoting in fact a lingua franca.

(Gambier 2014: 162)

dann steht dieser politische Status quo sogar in krassem Gegensatz zur zunehmenden Bedeutung multilingualer Filme auf internationaler Ebene. Sie sind kein Nischenprodukt mehr, sondern gewinnen zunehmend Bedeutung auf internationaler Ebene und bei Mainstreamprodukten (vgl. Zabalbeascoa/Voellmer 2014: 41). Umso wichtiger erscheint eine adäquate Behandlung im Rahmen der AVT.

Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (2001): "Ultra korregd Alder! Zur medialen Stilisierung und Aneignung von 'Türkendeutsch'." *Deutsche Sprache* 4 [01]: 321-339
- Foerster, Anna (2010): "Towards a Creative Approach in Subtitling: a Case Study." Jorge Díaz-Cintas, Anna Matamala, Josélia Neves (Hg.): *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility – Media for All 2*. Amsterdam/New York: Rodopi, 81-99
- Gambier, Yves (2014): "Thirty Years of Research in Subtitles and Language Learning." Beatrice Garzelli, Michela Baldo (Hg.): *Subtitling and Intercultural Communication*. (InterLinguistica 1.) Pisa: Edizioni ETS, 145-168

- Gottlieb, Henrik (2014): "Foreign Voices, Local Lines: in Defense of Visibility and Domestication in Subtitling." Beatrice Garzelli, Michela Baldo (Hg.): *Subtitling and Intercultural Communication*. (InterLinguistica 1.) Pisa: Edizioni ETS, 27-54
- Heinrich, Wilma (1996): *Zur funktionalen Äquivalenz von Abtönungsmitteln im substandard-sprachlichen Bereich*. Bologna: Poseidonia
- Heiss, Christine (2001): "'Written to Be Spoken': Zur Rolle der MPn in originalsprachlichen Filmdialogen und Synchrondialogen." Wilma Heinrich, Christine Heiss (Hg.): *Modalità e Substandard*. Bologna: Clueb, 261-286
- Heiss, Christine (2004): "Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?" *Meta* 49 [1]: 208-220
- Heiss, Christine (2010): "Die Stilisierung von Türkendeutsch im Film und das Problem der Synchronisation ins Italienische." *inTRAlinea Online Translation Journal* 12: 1-10 – <http://www.intralinea.org/archive/article/1662> (15.06.2016)
- Heiss, Christine (2014): "Multilingual Films and Integration? What Role Does Film Translation Play?" Dror Abend-David (Hg.): *Media and Translation – An Interdisciplinary Approach*. London/Bloomsbury: Publishing PLC, 3-24
- Heiss, Christine; Marcello Soffritti (2008): "Forlì 1 – The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring Microstructures." Delia Chiaro, Christine Heiss, Chiara Bucarla (Hg.): *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 51- 63
- House, Juliane (1977): *A Model for Translation Quality Assessment*. 2. Aufl. 1981. Tübingen: Narr
- McClarty, Rebecca (2012): "Towards a Multidisciplinary Approach in Subtitling." *MonTI* [4]: 133-153 – http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26944/1/MonTI_04_07.pdf (15.06.2016)
- Mejuto, Gilen (2011): Rezension zu Jorge Díaz-Cintas, Anna Matamala, Joséia Neves (Hg.): *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility – Media for All 2*. Amsterdam/New York: Rodopi. – *The Journal of Specialised Translation* [16] – http://www.jostrans.org/issue16/rev_diaz.php (18.10.2015)
- Muhr, Rudolf (2001): "Modalpartikeln im Kontext von Gesprächsszenarios des Reklamierens. Modalità e Substandard." Wilma Heinrich, Christine Heiss (Hg.): *Modalità e Substandard*. Bologna: Clueb, 87-108

trans-kom

ISSN 1867-4844

trans-kom ist eine wissenschaftliche Zeitschrift für Translation und Fachkommunikation.

trans-kom veröffentlicht Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Diskussionsbeiträge zu Themen des Übersetzens und Dolmetschens, der Fachkommunikation, der Technikkommunikation, der Fachsprachen, der Terminologie und verwandter Gebiete.

Beiträge können in deutscher, englischer, französischer oder spanischer Sprache eingereicht werden. Sie müssen nach den Publikationsrichtlinien der Zeitschrift gestaltet sein. Diese Richtlinien können von der **trans-kom**-Website heruntergeladen werden. Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung anonym begutachtet.

trans-kom wird ausschließlich im Internet publiziert: <http://www.trans-kom.eu>

Redaktion

Leona Van Vaerenbergh
University of Antwerp
Arts and Philosophy
Applied Linguistics / Translation and Interpreting
Schilderstraat 41
B-2000 Antwerpen
Belgien
Leona.VanVaerenbergh@uantwerpen.be

Klaus Schubert
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Universitätsplatz 1
D-31141 Hildesheim
Deutschland
klaus.schubert@uni-hildesheim.de

Christine Heiss
*Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln
in mehrsprachigen Filmen*

trans-kom 9 [1] (2016): 5-19
Seite 18

- Salmon Kowarski, Laura (2000): "Tradurre l'etnoletto. Come doppiare in italiano l'accento ebraico." Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Christine Heiss, Marcello Soffritti, Silvia Bernardini (Hg.): *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna: Clueb, 44-67
- Vietti, Alessandro (2009): "Contatto e variazione nell'italiano di stranieri: la formazione di una varietà etnica." Marina Chini (Hg.): *Plurilinguismo e immigrazione nella società italiana. Repertori, usi linguistici e fenomeni di contatto. SILTA 2009 [1]: 29-55*
- Zabalbeascoa, Patrick; Elena Voellmer (2014): "Accounting for Multilingual Films in Translation Studies: Intratextual Translation in Dubbing." Dror Abend-David (Hg.): *Media and Translation – An interdisciplinary Approach*. London/Bloomsbury: Publishing PLC, 25-51
- Waltz, Christoph; Robert Weixlbaumer (2009): "Christoph Waltz im Gespräch." – <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/inglorious-basterds-star-christoph-waltz-im-gesprach> (21.06.2015)

Webseiten

- Burchardt, Aljoscha (2012): –
http://www.languagesmedia.com/press_interviews_2012_burchardt.php (16.11.2012, Link nicht mehr aktiv)
- Internet Movie Database (2016): IMDb – <http://www.imdb.com/> (11.05.2016)
- Quotenmeter (o.J.): Die Kritiker: "Hanna Arendt" – <http://www.quotenmeter.de/n/74875/die-kritiker-hannah-arendt> (15.06.2016)
- Stephens, Thomas (2013): Forse i film andrebbero sottotitolati in linguaggio SMS –
http://www.swissinfo.ch/ita/nelle-sale-oscure_-forse-i-film-andrebbero-sottotitolati-in-linguaggio-sms-/36583776 (21.09.2015)

Filme

- Akin, Fatih (2004): "Gegen die Wand." – La sposa turca
- Albert, Barbara (1999): "Nordrand." – Periferia Nord
- Ataman, Kutluğ (1999): "Lola and Billidikid."
- Bekmambetov, Timur (2004): "Nightwatch"
- Boyle, Danny (2008): "Slumdog Millionaire."
- Castelitti, Sergio (2004): "Non ti muovere."
- Dagtekin, Bora (2006-2008): "Türkisch für Anfänger." – Kebab for breakfast (Fernsehserie ARD)
- Ferrante, Agostino (1996): "L'orchestra di Piazza Vittorio."
- Godard, Jean-Luc (1963): "Le Mépris." – Die Verachtung
- Mazzacurati, Carlo (2007): "La giusta distanza."
- Munzi, Francesco (2004): "Saimir."
- Olmi, Ermanno (1978): "L'albero degli Zoccoli."
- Reitz, Edgar (1981-84): "Heimat."
- Rosenmüller, Marcus H. (2006): "Wer früher stirbt ist länger tot."
- Şamdereli, Yasemin; Nesrin Yasemin (2011): "Almanya – Willkommen in Deutschland." –
Almanya – La mia famiglia va in Germania
- Tarantino, Quentin (2009): "Inglorious Basterds."
- Tosi, Isetta (2010): "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio."
- Trotta, Margarete von (2014): "Hanna Arendt."

Christine Heiss

*Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln
in mehrsprachigen Filmen*

trans-kom 9 [1] (2016): 5-19

Seite 19

Autorin

Christine Heiss ist Professorin für deutsche Sprache und Übersetzung an der Universität Bologna (DIT Forlì). Seit 1996 zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich der multimedialen Übersetzung. Von 1996 bis 2001 Koordinatorin des Postgraduate-Programms zur multimedialen Übersetzung an der SSLMit (Forlì), 2001-2002 Leiterin eines Masters zur multimedialen Übersetzung. Zusammen mit Marcello Soffritti, Cristina Valentini und Piero Conficoni zeichnet sie verantwortlich für die multimediale Datenbank Forlìxt.

E-Mail: christine.heiss@unibo.it

Website: <https://www.unibo.it/sitoweb/christine.heiss>

Neu bei Frank & Timme

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Herausgegeben von
Prof. Dr. Klaus-Dieter Baumann,
Dr. Susanne Hagemann,
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper,
Prof. Dr. Klaus Schubert

Susanne Hagemann: **Einführung in das trans-
lationswissenschaftliche Arbeiten.** Ein Lehr-
und Übungsbuch. ISBN 978-3-7329-0125-8

Anja Maibaum: **Spielfilm-Synchronisation.**
Eine translationskritische Analyse am Beispiel
amerikanischer Historienfilme über den
Zweiten Weltkrieg. ISBN 978-3-7329-0220-0

Franziska Heidrich: **Kommunikationsoptimie-
rung im Fachübersetzungsprozess.**
ISBN 978-3-7329-0262-0

FFF: Forum für Fachsprachen-Forschung

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper

Eva Martha Eckkrammer: **Medizin für den
Laien: Vom Pesttraktat zum digitalen Rat-
gebertext.** 2 Bände im Schuber.
ISBN 978-3-86596-312-3

Kommunikation – Partizipation – Inklusion

Herausgegeben von
Dr. Bettina M. Bock,
Prof. Dr. Ulla Fix,
Daisy Lange

Nathalie Mälzer (Hg.): **Barrierefreie Kommuni-
kation – Perspektiven aus Theorie und Praxis.**
ISBN 978-3-7329-0231-6

TTT: Transkulturalität – Translation – Transfer

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dörte Andres, Dr. Martina Behr,
Prof. Dr. Larisa Schippel,
Dr. Cornelia Zwischenberger

Marc Orlando: **Training 21st century translators
and interpreters: At the crossroads of practice,
research and pedagogy.** ISBN 978-3-7329-0245-3

Christian Trollmann: **Nationalsozialismus auf
Japanisch?** Deutsch-Japanische Beziehungen
1933–1945 aus translationssoziologischer
Sicht. ISBN 978-3-7329-0281-1

