



Master

2013

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Untertitelung von Dialekt und Humor als Uebersetzungsproblem. Analyse
der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitel des Films
Bienvenue chez les Ch'tis

Landis, Martina

How to cite

LANDIS, Martina. Untertitelung von Dialekt und Humor als Uebersetzungsproblem. Analyse der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitel des Films Bienvenue chez les Ch'tis. Master, 2013.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:30909>

Martina Landis

Untertitelung von Dialekt und Humor als Übersetzungsproblem

Analyse der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitel des
Films *Bienvenue chez les Ch'tis*

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour l'obtention
de la Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée

Directeur: Prof. Dr. Alexander Künzli
Jurée: Gunhilt Perrin

Université de Genève, Mai 2013

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	iii
Abstract (DE)	iv
Abstract (FR).....	v
1 Einleitung	1
1.1 Zielsetzung	1
1.2 Aufbau der Arbeit.....	2
Teil I: Theoretische Grundlagen zur Untertitelung von Dialekt und Humor.....	3
2 Untertitelung.....	3
2.1 Polysemiotik des Films als Schwierigkeit für die Untertitelung.....	4
2.2 Untertitelung als diagonaler Transfer.....	5
2.3 Untertitelungsprozess	6
2.4 Formale Aspekte der Untertitelung.....	7
2.5 Untertitelung vs. Synchronisation.....	9
2.6 Vor- und Nachteile der Untertitelung.....	10
2.7 Untertitel als Kürzung des Filmdialogs.....	12
3 Dialekt als Übersetzungsproblem.....	15
3.1 Begriffsbestimmungen	15
3.1.1 Heterogenität des Sprachsystems	15
3.1.2 Varietäten	15
3.1.2.1 Dialekt	16
3.1.2.2 Soziolekt.....	17
3.1.2.3 Beziehung zwischen Dialekt und Standardsprache.....	17
3.2 Dialekt als kulturelles Phänomen.....	18
3.2.1 Dialekt als Kulturspezifikum	19
3.2.2 Kulturkompetenz des Übersetzers.....	20
3.4 Kultureller Stellenwert von Dialekt	21
3.4.1 Dialekt in der Schweiz	22
3.4.2 Dialekt in Deutschland.....	23
3.4.3 Dialekt in Frankreich.....	24
3.5 Übersetzung von Dialekt.....	25
3.5.1 Übertragung in einen zielsprachlichen Dialekt	25
3.5.2 Übertragung in einen zielsprachlichen Soziolekt.....	26
3.5.3 Übertragung als gebrochenes Deutsch	26
3.5.4 Entwicklung eines zielsprachlichen Kunstdialekts	27
3.5.5 Wiedergabe durch Standardsprache	27
3.6 Dialekt im Film	28
3.6.1 Funktion von Dialekt im Film.....	28
3.6.2 Dialekt in Untertiteln.....	29
4 Humor als Übersetzungsproblem.....	31
4.1 Begriffsbestimmung	31

4.1.1 Humor und Komik	31
4.1.2 Sprachkomik.....	31
4.2 Fillmores scenes-and-frames-Modell und Humor.....	32
4.3 Sprachlicher Humor als kulturelles Phänomen	33
4.4 Humor und Dialekt.....	34
4.5 Übersetzung von Humor	35
4.6 Humor in Untertiteln	35
Teil II: Untertitelung von Dialekt und Humor in <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	38
5 Korpus	38
5.1 Der Film <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	38
5.1.1 Inhalt.....	38
5.1.2 Hauptfiguren.....	39
5.1.3 Hintergründe.....	40
5.1.3.1 Ch'ti als Dialekt	40
5.1.3.1.1 Phonologische Merkmale.....	42
5.1.3.1.2 Grammatikalische Merkmale	43
5.2 Untertitelversionen	43
6 <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> - Beispielanalyse	45
6.1 Funktion von Ch'ti im Film	46
6.1.1 Erzeugung von Lokalkolorit.....	46
6.1.2 Typisierung der Protagonisten	46
6.1.3 Nähe und Distanz zwischen den Protagonisten.....	47
6.1.4 Erzeugung von Komik	48
6.2 Untertitelung von Dialekt.....	49
6.2.1 Entwicklung eines Kunstdialekts	50
6.2.1.1 Schweizer Dialektwörter im Kunstdialekt	52
6.2.2 Wiedergabe durch Standardsprache	56
6.2.3 Wahl von informellem Register und niederer Stilebene	57
6.3 Untertitelung von Humor	58
6.3.1 Anpassung an Zielsprache.....	59
6.3.2 Ersatz durch neutrales Element	61
6.3.3 Wortgetreue Wiedergabe.....	62
7 Diskussion	64
7.1 Untertitelung von Dialekt.....	64
7.2 Untertitelung von Humor	65
7.3 Vergleich der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitelversionen.....	66
7.4 Schlussbemerkungen.....	67
8 Fazit.....	68
Bibliographie.....	70
Anhang	74

Danksagung

Beim Verfassen meiner Masterarbeit haben mich zahlreiche Personen direkt und indirekt unterstützt. Deshalb möchte ich mich an dieser Stelle zuerst bei Herrn Prof. Dr. Alexander Künzli bedanken, der sich bereit erklärt hat, meine Masterarbeit zu betreuen und der mich bei der Entstehung meiner Arbeit stets mit Rat und Tat unterstützt hat. Ein weiteres grosses Dankeschön geht an Frau Gunhilt Perrin, die als Jurée grossen Aufwand ins Korrekturlesen gesteckt hat und mir mit ihrem Feedback sehr geholfen hat. Weiter möchte ich mich herzlich bei der PROKINO Filmverleih GmbH bedanken, die mir freundlicherweise das französische Dialogbuch zum Film zur Verfügung gestellt hat. Meiner Freundin Vivien Berg danke ich für die Beschaffung der bundesdeutschen DVD-Version *Willkommen bei den Sch'tis*.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meiner Familie, meinen Freunden und meinen Kommilitoninnen aus Genf für ihre Unterstützung, die aufmunternden Worte und das aufgebrachte Verständnis während der vergangenen Monate bedanken. Merci beaucoup!

Genf, den 10. Mai 2013

Abstract (DE)

In der vorliegenden Arbeit wird anhand eines theoretischen und eines empirischen Teils die Untertitelung von Dialekt und Humor untersucht. Dabei werden die bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitelversionen des Films *Bienvenue chez les Ch'tis* analysiert und miteinander verglichen, um herauszufinden, ob Dialekt und Humor in Deutschland und der Schweiz unterschiedlich untertitelt werden. Die Beispielanalyse hat gezeigt, dass Dialekt in beiden Untertitelversionen hauptsächlich in Form eines Kunstdialekts übersetzt wird. Allerdings unterscheiden sich die beiden Kunstdialekte erheblich voneinander. Im Zusammenhang mit der Untertitelung von Humor konnte zwischen den beiden Untertitelversionen kein Unterschied im Gebrauch der Untertitelungsstrategien festgestellt werden.

Abstract (FR)

Dans le présent mémoire, nous analysons le sous-titrage du dialecte et de l'humour dans une partie théorique et une partie empirique. La partie empirique se concentre sur l'analyse du film *Bienvenue chez les Ch'tis* et sur ses deux versions de sous-titrage, allemand et suisse-allemand. Les deux versions sous-titrées du film sont comparées pour savoir si le dialecte et l'humour sont sous-titrés différemment en Allemagne et en Suisse.

L'analyse montre que le dialecte se traduit principalement sous la forme d'un dialecte artificiel dans les deux versions sous-titrées. Toutefois, les deux dialectes artificiels diffèrent considérablement l'un de l'autre dans la version allemande et la version suisse-allemande. Pour le sous-titrage de l'humour, les traducteurs ont utilisé les mêmes stratégies dans les deux versions sous-titrées.

1 Einleitung

Auch wenn die Untertitelung als Form der audiovisuellen Translation im Vergleich zu anderen Bereichen der Übersetzungswissenschaft eine noch relativ junge Disziplin ist, erlebte sie im Verlauf der vergangenen rund dreissig Jahre eine sehr starke Entwicklung. Dies ist zum einen auf die Tatsache zurückzuführen, dass die audiovisuellen Medien in dieser Zeit stark an Bedeutung gewonnen haben und somit auch immer mehr „Material“ produziert wird, das für Film und Fernsehen untertitelt werden muss. Zum anderen hat sich die audiovisuelle Translation auch als Forschungsgebiet immer weiterentwickelt, so dass bis heute zahlreiche Publikationen zu den Themen Untertitelung und Synchronisation veröffentlicht wurden.

Viele Themengebiete, die lange Zeit ausschliesslich im Zusammenhang mit der literarischen Übersetzung untersucht wurden, werden heute auch unter dem Aspekt der Untertitelung betrachtet, so beispielsweise die Übersetzung von Kulturspezifika. Oft wird dabei im Rahmen von Untersuchungen immer nur auf einzelne kulturspezifische Phänomene und deren Untertitelung eingegangen. Da in Filmen aber häufig mehr als ein einzelnes Kulturspezifikum auftritt, das untertitelt werden muss, soll im Rahmen dieser Masterarbeit eine Untersuchung angestellt werden, in der auf die Untertitelung von zwei zusammenhängenden kulturspezifischen Phänomenen eingegangen werden soll. Zwei kulturspezifische Phänomene, die in Filmen häufig zusammen auftreten, sind Dialekt und Humor, weshalb im Rahmen dieser Arbeit deren Untertitelung untersucht werden soll. Als Untersuchungsgegenstand bietet sich der französische Film *Bienvenue chez les Ch'tis* an, da in diesem sowohl Dialekt als auch Humor eine zentrale Rolle spielen. Da es für den Film eine bundesdeutsche und eine schweizerdeutsche Untertitelversion gibt, soll als zusätzlicher Aspekt die Untertitelung von Dialekt und Humor für zwei unterschiedliche Zielkulturen untersucht werden.

1.1 Zielsetzung

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll erörtert werden, welche Strategien dem Übersetzer¹ zur Untertitelung von Dialekt und Humor zur Verfügung stehen. Dazu soll zum einen auf die Herausforderungen der Untertitelung und die Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Dialekt und Humor im Allgemeinen eingegangen werden; zum anderen sollen konkrete

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit ausschliesslich die maskuline Schreibweise verwendet. Diese steht sinngemäss natürlich immer für beide Geschlechter.

Strategien zur Untertitelung von Dialekt und Humor herausgearbeitet werden. Anhand einer Beispielanalyse soll festgestellt werden, ob diese Strategien auch in der Praxis zur Untertitelung von Dialekt und Humor angewendet werden. Als Untersuchungsgegenstand dient der französische Film *Bienvenue chez les Ch'tis* und dessen bundesdeutsche und schweizerdeutsche Untertitelversionen. Konkret soll bei der Analyse festgestellt werden, ob und wie in den Untertiteln von *Bienvenue chez les Ch'tis* Dialekt übersetzt und Humor erzeugt wurde. Anhand eines Vergleichs der beiden Untertitelversionen soll zudem untersucht werden, ob Dialekt und Humor in der Schweiz anders untertitelt werden als in Deutschland. Denn aufgrund der kulturellen Unterschiede der beiden Länder, insbesondere aufgrund deren unterschiedlichen Hintergründe in Bezug auf Dialekt, kann durchaus davon ausgegangen werden, dass sich die beiden Untertitelversionen erheblich voneinander unterscheiden werden.

1.2 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit setzt sich aus einem theoretischen und einem empirischen Teil zusammen.

Im ersten, theoretischen Teil wird zunächst die Untertitelung als Form der audiovisuellen Translation vorgestellt (Kapitel 2). Danach wird auf Dialekt als Übersetzungsproblem eingegangen (Kapitel 3), wobei der Fokus sowohl auf die Rolle von Dialekt im Film als auch auf die Untertitelung von Dialekt gelegt wird. Ausserdem soll im Rahmen dieses Kapitels auch die Kulturkompetenz des Übersetzers thematisiert werden. Zum Abschluss des theoretischen Teils wird ein Überblick über die Untertitelung von Humor und die daraus entstehenden Übersetzungsprobleme geboten (Kapitel 4).

Der zweite, empirische Teil umfasst die Beispielanalyse des Films *Bienvenue chez les Ch'tis*. Dazu wird zuerst kurz das Korpus vorgestellt (Kapitel 5), bevor dann einzelne Szenen aus dem Film analysiert und mit den im theoretischen Teil der Arbeit gewonnenen Erkenntnissen verglichen werden (Kapitel 6).

Den Abschluss der Arbeit bilden eine Diskussion der im vorangehenden Kapitel gesammelten Erkenntnisse (Kapitel 7) sowie ein kurzes Fazit (Kapitel 8).

Teil I: Theoretische Grundlagen zur Untertitelung von Dialekt und Humor

2 Untertitelung

Die Untertitelung ist eine Form der audiovisuellen Translation. Sie gehört neben der Synchronisation zur geläufigsten Form der Filmübersetzung.² Grundsätzlich kann zwischen intralingualer und interlingualer Untertitelung unterschieden werden. Bei der intralingualen Untertitelung ist die Sprache des Filmdialogs identisch mit der Sprache der Untertitel. Bei der interlingualen Untertitelung wird der Originaldialog mit zielsprachlichen Untertiteln ergänzt (vgl. Jüngst 2010: 25). Wenn in der vorliegenden Arbeit von Untertitelung gesprochen wird, ist damit ausschliesslich die interlinguale Untertitelung gemeint.

Bei der Untertitelung wird unterschieden zwischen offenen und geschlossenen Untertiteln. Sind die Untertitel fix auf dem Film angebracht, wenn sie also nicht ein- oder ausgeschaltet werden können, handelt es sich um offene Untertitel. Offene Untertitel findet man vor allem bei Kinofilmen. Lassen sich die Untertitel jedoch nach Belieben ein- oder ausblenden, spricht man von geschlossenen Untertiteln. Diese sind vor allem auf DVDs zu finden, treten jedoch auch immer häufiger bei Fernsehfilmen in Erscheinung, bei denen man via Teletext die Untertitel aktivieren oder deaktivieren kann (vgl. Gottlieb 1997: 72, Jüngst 2010: 26).

Díaz Cintas/Remael (2007: 8) definieren Untertitelung als

[...] translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas/Remael 2007: 8)

Bei der Untertitelung werden also nicht nur Filmdialoge übersetzt, sondern auch andere sprachliche Elemente, die entweder in Form von Bildern oder Musik eine wichtige Rolle spielen.

² Der Begriff „Film“ wird in dieser Arbeit wie bei Díaz Cintas/Remael (2007: 45) als allgemeiner Überbegriff für audiovisuelles Material verstanden.

2.1 Polysemiotik des Films als Schwierigkeit für die Untertitelung

Ein Film ist ein Zusammenspiel von Bildern, Dialogen, Musik und Geräuschen. Gottlieb (1997: 121) spricht deshalb auch von der polysemiotischen Natur von Filmen: Visuelle und akustische Elemente werden kombiniert, um dem Zuschauer ein möglichst glaubhaftes Gesamtkunstwerk vorführen zu können. Für den Untertitler sind vor allem die Dialoge von zentraler Bedeutung, denn diese soll er für ein anderssprachiges Zielpublikum übersetzen. Allerdings muss er sich beim Untertiteln auch der anderen Kanäle eines Films bewusst sein, denn nur wenn alle Kanäle zusammenwirken, ist die Untertitelung gelungen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 45f).

Grundsätzlich können zwei Arten der filmischen Darstellung unterschieden werden, nämlich die visuelle und die akustische Darstellung. Daneben kommen im Film verbale als auch nonverbale Zeichen vor. Werden diese Komponenten nun unterschiedlich kombiniert, entstehen vier verschiedene Kanäle, die in einem Film zusammenwirken. Díaz Cintas/Remael (2007: 47) unterscheiden zwischen:

- a) Kanal der visuellen verbalen Zeichen (*visually transmitted verbal signs*), beispielsweise Strassenschilder, Briefe, Zeitungsausschnitte;
- b) Kanal der visuellen nonverbalen Zeichen (*visually transmitted non-verbal signs*), beispielsweise Filmaufnahmen als solche;
- c) Kanal der akustischen verbalen Zeichen (*acoustically transmitted verbal signs*), beispielsweise Dialoge und Liedtexte;
- d) Kanal der akustischen nonverbalen Zeichen (*acoustically transmitted non-verbal signs*), beispielsweise Musik und Geräusche.

Bei der Untertitelung entsteht die Schwierigkeit, dass der Untertitler einzig Einfluss auf Kanal c) hat, die restlichen Kanäle kann er nicht bearbeiten (vgl. Gottlieb 1998: 245, Díaz Cintas/Remael 2007: 47). Dadurch kann allenfalls eine Diskrepanz zwischen Bildern und Untertiteln entstehen. Das Zusammenwirken der einzelnen Kanäle kann für den Untertitler aber auch die Möglichkeit bieten, gewisse Elemente aus Kanal c) in den Untertiteln auszulassen, da sie dem Zuschauer durch die anderen Kanäle zugänglich gemacht werden (vgl. Döring 2006: 31).

2.2 Untertitelung als diagonalen Transfer

Die Untertitelung kann als besondere Form der Übersetzung betrachtet werden. Einerseits, weil bei der Untertitelung im Gegensatz zur Übersetzung der Zieltext (Untertitel) immer zusammen mit dem Ausgangstext (Filmdialoge) präsentiert wird. Andererseits auch aufgrund der Tatsache, dass bei der Untertitelung der Sprachmodus verändert wird: Gesprochene Sprache wird in geschriebenen Text umgewandelt (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 61). Gottlieb (1997: 110f) spricht in diesem Zusammenhang von Untertitelung als diagonalem Transfer.

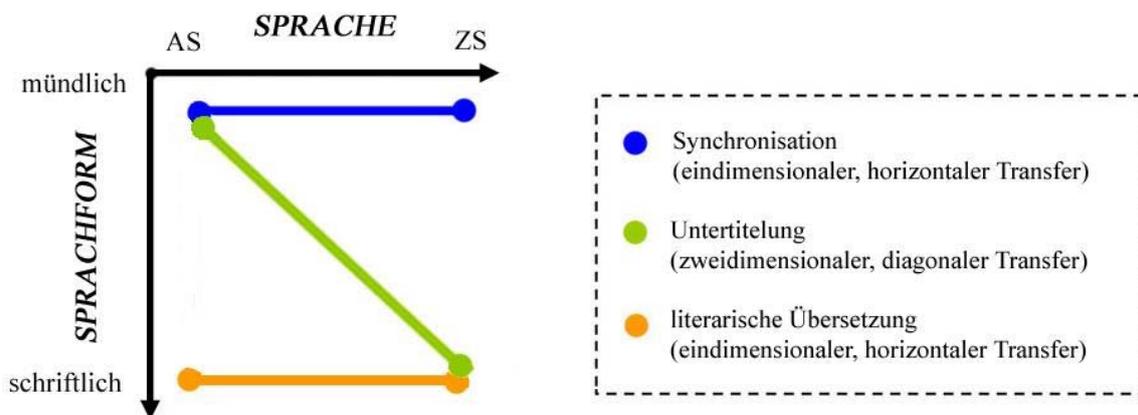


Abb. a: Untertitelung als diagonalen, zweidimensionalen Transfer (in Anlehnung an Gottlieb 1997)

Bei der Synchronisation und der literarischen Übersetzung findet, wie in Abb. a ersichtlich, ein eindimensionaler Transfer statt: Die Sprache ändert sich, der Sprachmodus bleibt im Ausgangs- und Zieltext derselbe, nämlich mündlich (Synchronisation) bzw. schriftlich (literarische Übersetzung). Bei der Untertitelung hingegen findet ein diagonalen Transfer statt, da sowohl von der Ausgangssprache in die Zielsprache übersetzt wird als auch der Sprachmodus von schriftlich zu mündlich ändert. Dies stellt für den Untertitler eine besondere Herausforderung dar, denn zu allen Übersetzungsproblemen, die bereits ein horizontaler Transfer mit sich bringen kann, gesellen sich bei der Untertitelung auch noch die Schwierigkeiten eines vertikalen Transfers, also eines Wechsels von der mündlichen zur schriftlichen Sprachform.

2.3 Untertitelungsprozess

Der Untertitler erhält den Film und manchmal eine Dialogliste, also eine Art Drehbuch mit den Dialogen der Schauspieler. Im Idealfall schaut er sich zu Beginn des Untertitelungsprozesses den ganzen Film an, um einen Gesamteindruck des Films zu erhalten und sich erste allgemeine Notizen zu machen, die später bei der Untertitelung hilfreich sein können (beispielsweise Satzumstellungen aufgrund der dramaturgischen Entwicklung einer Szene oder einer speziellen Bildeinstellung; „du“ oder „Sie“ als Übersetzung des englischen Personalpronomens *you*). Teilweise muss er den Film auch selber spotten, das heisst, er legt die Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel fest. Durch das Spotting entsteht ein Timecode, der in der Form ‚Stunde:Minute:Sekunde:Frame‘ dargestellt wird (Schröpf 2008: 31).³ Somit kann der Untertitler die Standzeit, sprich die Dauer, während der ein Untertitel auf dem Bildschirm eingeblendet wird, sehr präzise festlegen. Beim Spotten muss der Untertitler darauf achten, dass der Übergang von einem Untertitel zum nächsten möglichst mit einem Wechsel der Kameraeinstellung zusammenfällt. Wie Gottlieb (1997: 125) anmerkt, wird darauf mehr Wert gelegt als auf die Tatsache, dass dadurch eine zu kurze Standzeit der Untertitel entstehen könnte:

In subtitling for the cinema, and frequently for video, too, cuts are always respected, even at the cost of precious reading time. So if the audience cannot read the subtitles as the dialog is spoken before the next cut, it is just too bad. To the film industry, esthetics is what counts, not reading time for subtitles. (Gottlieb 1997: 125)

Oft erhält der Untertitler jedoch einen bereits vorgespotteten Film, bei dem er sich lediglich noch um die Untertitelung kümmern muss. Der Vorteil davon ist, dass ein Film einheitlich für mehrere Sprachen gespottet werden kann und somit beispielsweise im Fernsehen die unterschiedlichen Untertitelversionen auf verschiedenen Teletextseiten abgerufen werden können. Dieses Verfahren eignet sich zudem auch für die Untertitel auf DVDs. Der Nachteil ist jedoch, dass die Untertitel nicht an die Zielsprache angepasst werden können. Der Untertitler kann das Spotting eines vorgespotteten Films nicht verändern. Da jede Sprache aufgrund ihrer unterschiedlichen Syntax unterschiedlich viel Platz benötigt, wird der Untertitler hier je nach Zielsprache vor eine grosse Herausforderung gestellt. Zudem erhält der Untertitler für die Untertitelung eines vorgespotteten Films meist nur die Dialogliste oder eine Textdatei und muss den Film untertiteln, ohne ihn je gesehen zu haben (vgl. Jüngst 2010: 32). Ivarsson (1992: 129) erwähnt in diesem Zusammenhang, dass der Untertitler unbedingt

³ Mit einem *Frame* wird ein Einzelbild des Films bezeichnet. Wenn man sich eine Filmrolle vorstellt, entspricht ein Frame einem einzelnen Bild auf der Filmrolle. (vgl. Ivarsson 2003).

darauf bestehen soll, den Film zumindest einmal zu sehen, bevor er mit dem Untertiteln beginnt.

Sobald der Untertitler den vorgespotteten Film erhält oder das Spotting selbst vorgenommen hat, kann er mit der eigentlichen Übersetzungsarbeit beginnen.

Nachdem der Film Untertitelt wurde, werden die Untertitel idealerweise von einem zweiten Untertitler kontrolliert oder während einer Testvorführung des Films überprüft, bevor sie entweder als Textdatei an den Auftraggeber geschickt werden oder vom Untertitelungsunternehmen auf dem Film angebracht werden.⁴

2.4 Formale Aspekte der Untertitelung

Wie bereits weiter oben erwähnt, muss sich der Untertitler an unterschiedliche formale Vorgaben halten. Als inoffizielles Regelwerk dafür gilt bis heute unter anderem der „Code of Good Subtitling Practice“ von Mary Carroll und Jan Ivarsson (1998), der sowohl Richtlinien zu technischen Aspekten der Untertitelung als auch zum Untertitelungsprozess selbst umfasst. Im Folgenden soll kurz auf die wichtigsten Punkte eingegangen werden.

Einer der ersten formalen Aspekte, mit denen sich der Untertitler auseinandersetzen muss, ist die Standzeit der einzelnen Untertitel. Zum einen ist diese davon abhängig, ob der Untertitelte Film im Kino oder im Fernsehen gezeigt werden soll. Grundsätzlich ist die Standzeit für Kinofilmuntertitel kürzer als jene der Fernseh- oder DVD-Untertitel. Ivarsson (1992: 40) sieht den Grund darin unter anderem in der Grösse der Leinwand und den grösseren, einfacher lesbaren Untertiteln im Kino. Díaz Cintas/Remael (2007: 96) sehen den Grund eher in der unterschiedlichen Anzahl von Frames pro Sekunde: Im Kino werden pro Sekunde 24 Frames gezeigt, im Fernsehen 25 Frames pro Sekunde. Wenn also im Fernsehen oder auf DVD dieselben Untertitel verwendet werden wie im Kino, erscheinen diese auf dem kleineren Bildschirm schneller und der Zuschauer hat unter Umständen Schwierigkeiten, die schnellen Untertitel zu lesen. Aus diesem Grund werden oft zwei unterschiedliche Untertitelversionen für Kino und Fernsehen bzw. DVD erstellt, worauf sich der Untertitler natürlich schon zu Beginn des Untertitelungsprozesses einstellen muss (vgl. Carroll/Ivarsson 1998).

⁴ Auf die unterschiedlichen Techniken zur Anbringung von Untertiteln auf dem Film kann hier aus Platzgründen nicht genauer eingegangen werden. Weiterführende Informationen finden sich jedoch unter anderem bei Ivarsson (1992: 23ff) oder Díaz Cintas/Remael (2007: 22f).

Daneben hängt die Standzeit auch von der Zeilenlänge eines Untertitels ab. Die durchschnittliche Zeilenlänge besteht aus rund 37 Zeichen, in die auch die Leerschläge mit eingeschlossen sind (vgl. Jüngst 2010: 32, Díaz Cintas/Remael 2007: 96). Als Grundprinzip gilt, je länger die Zeilenlänge, desto länger die Standzeit. Ivarsson (1992: 39) nennt als minimale Standzeit eines kurzen Untertitels, der beispielsweise nur aus einem Wort besteht, 1,5 Sekunden. Für einen durchschnittlichen einzeiligen Untertitel schlägt er eine Standzeit von rund vier Sekunden vor, für einen zweizeiligen Untertitel maximal sechs bis sieben Sekunden. Arbeitet der Untertitler mit einer Untertitelungssoftware, zeigt ihm die Software aufgrund des Spottings, also der festgelegten Standzeit eines Untertitels, die maximale Anzahl Zeichen an, die ihm für einen Untertitel zur Verfügung stehen. Mehr als zwei Zeilen pro Untertitel sind die Ausnahme⁵ und sollten aufgrund der ohnehin beschränkten Platzverhältnisse auf dem Bildschirm möglichst vermieden werden (vgl. Carroll/Ivarsson 1998). Damit der Zuschauer den Übergang von einem Untertitel zum nächsten überhaupt wahrnehmen kann, sollte zwischen den einzelnen Untertiteln eine Pause von vier bis sechs Frames eingeschaltet werden (vgl. Ivarsson 1992: 39).

Ein weiterer Punkt, der zu beachten ist, ist die Position der Untertitel. Grösstenteils werden Untertitel in der unteren Hälfte des Bildschirms eingeblendet. Ivarsson (1992: 64f) zufolge ist das darauf zurückzuführen, dass „the most important part of the picture, i.e. people’s faces, is usually in the upper part of the screen. Even in other types of scene most of the information usually comes from the upper part.“ Die Platzierung der Untertitel am unteren Bildrand führt dann zu Problemen, wenn an dieser Stelle auf dem Bildschirm eine wichtige Information eingeblendet wird (beispielsweise der Name eines Interviewgasts). In diesem Fall können einzelne Untertitel auch am oberen Bildschirmrand platziert werden.

Normalerweise werden Untertitel zentriert dargestellt, was gemäss Ivarsson (1992: 63) auf die Entstehungszeit der Untertitel zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Während der Stummfilmzeit wurden zwischen einzelnen Szenen oder als Erklärungshilfe sogenannte Zwischentitel (*intertitles*) eingeblendet. Aufgrund der damaligen flachen Leinwände konnten die Filme meist nur in der Mitte des Bildschirms vollkommen scharf projiziert werden, weshalb die Zwischentitel immer zentriert eingeblendet wurden. Nach der Stummfilmzeit wurde die Tradition der zentrierten Untertitel übernommen und bis heute beibehalten.⁶ Mehr

⁵ Eine Ausnahme bilden hier Untertitel für Hörgeschädigte (SDH), die oft in einer dritten Zeile Informationen zu Geräuschen oder Hintergrundmusik enthalten.

⁶ Für weitere Informationen zur Geschichte der Untertitel siehe Ivarsson (1992: 63ff) oder Jüngst (2010: 26).

und mehr kommen auch linksbündige Untertitel auf, da diese vor allem bei Dialogen das Lesen erheblich vereinfachen (vgl. Carroll/Ivarsson 1998).

Schliesslich spielt auch die Wahl der Schrift für die Lesbarkeit der Untertitel eine wichtige Rolle. Zu bevorzugen sind serifenlose Schriften, da diese einfacher zu lesen sind (vgl. Ivarsson 1992: 54 und Jüngst 2010: 44). Was die Farbe der Untertitel anbelangt, so wird in der Praxis oft eine helle Schrift mit einer schwarzen Umrandung gewählt. Das hat den Vorteil, dass die Untertitel sowohl auf einem hellen als auch einem dunklen Hintergrund gut zu lesen sind. Ivarsson (1992: 58f) empfiehlt zudem, helle Untertitel mit einem schwarzen Balken zu hinterlegen. Dies ist zwar unästhetisch und lässt die Untertitel als Störfaktor erscheinen, was gemäss dem Prinzip „Die besten Untertitel sind jene, die man nicht bewusst wahrnimmt“ (Jüngst 2010: 47) eigentlich grundsätzlich vermieden werden sollte. Allerdings scheinen Studien belegt zu haben, dass die Lesbarkeit dieser Art von Untertiteln im Vergleich zu anderen Darstellungsweisen am besten ist (vgl. Ivarsson 1992: 59).

2.5 Untertitelung vs. Synchronisation

Ob ein Film untertitelt oder synchronisiert wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Zum einen gibt es länderspezifische Traditionen, so dass gewisse Länder als typische Synchronisations- bzw. Untertitelungsländer bezeichnet werden können. Als typische Synchronisationsländer bekannt sind beispielsweise Deutschland, Italien und Frankreich, da dort fast alle Filme synchronisiert werden. Typische Untertitelungsländer, in denen Filme sowohl im Kino als auch im Fernsehen hauptsächlich in der Originalsprache mit Untertiteln ausgestrahlt werden, sind die skandinavischen Länder und die Niederlande. Grundsätzlich ist in typischen Synchronisations- und Untertitelungsländern die Akzeptanz der Zuschauer für die jeweils andere Übertragungsform sehr gering (vgl. Schröpf 2008: 20).

Als Grund für die Synchronisations- oder Untertitelungstraditionen in den jeweiligen Ländern erwähnt Jüngst (2010: 4) unter anderem den historischen Hintergrund der jeweiligen Länder und merkt an, dass Länder mit einer totalitären Vergangenheit (beispielsweise Deutschland und Italien zur Zeit des faschistischen Regimes) in der Adaptation von ausländischen Filmen oft dahin gehend geprägt wurden, dass sie diese in die jeweilige Nationalsprache synchronisieren liessen. Allerdings haben nicht alle typischen Synchronisationsländer einen totalitären Hintergrund, weshalb vielleicht verallgemeinert gesagt werden kann, dass diese Länder durch die Synchronisation ihre nationale Identität festigen wollen (Schröpf 2008: 17).

Ein weiterer Faktor, der bei der Entscheidung zwischen Synchronisation und Untertitelung oft entscheidend ist, ist die Grösse des Publikums und damit verbunden die Kostenfrage. Da die Synchronisation um einiges kostspieliger ist als die Untertitelung,⁷ lohnt sich die Synchronisation erst, wenn mindestens vierzig Kopien eines synchronisierten Films an Kinos verkauft werden können (vgl. Jüngst 2010: 4). Besonders in Ländern mit zahlenmässig kleinem Publikum lohnt sich eine Synchronisation also oft nicht, weshalb kleine Sprachgemeinschaften wie beispielsweise Schweden, Dänemark oder die Niederlande Filme sowohl im Kino als auch im Fernsehen mit sehr wenigen Ausnahmen in der Originalversion mit Untertiteln zeigen. Auch mehrsprachige Länder gehören zu den typischen Untertitelungsländern, da im Gegensatz zur Synchronisation dem Zuschauer mit Untertiteln zwei Sprachversionen gleichzeitig gezeigt werden können (vgl. Jüngst 2010: 4).⁸

2.6 Vor- und Nachteile der Untertitelung

Unter Filmliebhabern herrscht Uneinigkeit bei der Frage, welche Form der Filmübersetzung die beste ist: Untertitelung oder Synchronisation. Verfechter der Untertitelung weisen bei Gelegenheit gerne auf die Nachteile der Synchronisation hin, umgekehrt sind auch die Liebhaber der Synchronisation kaum von den Vorteilen der Untertitelung zu überzeugen. An dieser Stelle kann diese Debatte sicherlich nicht entschieden werden, es soll jedoch kurz auf die Vor- und Nachteile beider Übertragungsarten eingegangen werden. Obwohl der Fokus vor allem auf die Untertitelung gelegt werden soll, da diese für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, wird auch auf einige Vor- und Nachteile der Synchronisation eingegangen. Denn oft ergeben sich Vorteile der Untertitelung aus Nachteilen der Synchronisation und umgekehrt.

Ein oft genannter Vorteil der Untertitelung ist die Tatsache, dass die Originalstimmen der Schauspieler zu hören sind. Dadurch wird die Authentizität des Originalfilms beibehalten und nicht durch eingesprochene Synchronstimmen gestört. Obwohl bei synchronisierten Filmen Wert auf Lippsynchronität gelegt wird, gelingt dies natürlich nie zu hundert Prozent. Die Stimmen der Schauspieler sind oft untrennbar mit deren Mimik und Gestik verbunden. Eine Synchronisation würde dieses Zusammenspiel also zerstören. Dies ist wohl einer der Gründe,

⁷ Schröpf (2008: 18) spricht von fünfzehnmal höheren Kosten bei der Anfertigung einer Synchronisation im Vergleich zur Untertitelung.

⁸ Dennoch gilt zu bemerken, dass auch in mehrsprachigen Ländern wie beispielsweise der Schweiz in den Kinos und im Fernsehen oft die Synchronfassung eines Filmes gezeigt wird. In der deutschsprachigen Schweiz wird meist die Synchronfassung aus Deutschland ausgestrahlt.

weshalb untertitelte Filme in zahlreichen Ländern als „hochwertig“ eingestuft werden und im Vergleich zu synchronisierten Filmen von Filmliebhabern bevorzugt werden. Doch auch für Fremdsprachenlernende bieten untertitelte Filme Vorteile, denn durch die Originaldialoge können sie beispielsweise die richtige Aussprache lernen (vgl. Ivarsson 1992: 18, Jüngst 2010: 27).

Ein weiterer Aspekt, der in der Praxis und aus Sicht von Filmgesellschaften oft zur Bevorzugung von Untertiteln führt, ist der Zeitfaktor. Im Vergleich zur Synchronisation ist die Untertitelung eines Films weniger zeitaufwändig, da weniger Personen in den gesamten Übersetzungsprozess involviert sind. Für die Synchronisation eines Filmes muss erst der Ausgangstext übersetzt werden, danach wird die Übersetzung überarbeitet, um eine möglichst gute Lippsynchronität zu erzielen, und danach muss der gesamte Text noch von Schauspielern im Synchronstudio eingelesen werden. Vor allem bei Filmen, die schnell veröffentlicht werden sollen (beispielsweise Blockbuster oder Filme für Filmfestivals), wird deshalb oft die Untertitelung gewählt (vgl. Schröpf 2008: 19).

Und natürlich darf auch der wirtschaftliche Aspekt nicht ausser Betracht gelassen werden. Da, wie bereits erwähnt, der Preis für eine Synchronisation rund fünfzehnmal höher liegt als jener für Untertitel, fällt die Entscheidung oft aus Preisgründen auf die Untertitelung eines Films.

Ein Nachteil der Untertitelung ist die Tatsache, dass ein Zuschauer, der die Originaldialoge nicht versteht, ständig zwischen Bild und Untertiteln hin und her wechseln muss. Dadurch wird gemäss Jüngst (2010: 28) die Einheit zwischen Bild und Dialog zerstört, die im Original geschaffen wurde. Oft wird das Lesen der Untertitel und das damit verbundene Hin- und Herspringen zwischen Bild und Untertiteln vom Zuschauer mit der Zeit als anstrengend empfunden. Bei der Synchronisation entfällt dieser Aspekt, denn der Zuschauer kann sich voll und ganz auf das Bild und die Handlung konzentrieren.

Auch die oft kurze Standzeit von Untertiteln ist ein Punkt, der von Untertitel-Gegnern häufig kritisiert wird. Viele Zuschauer verpassen einen Teil der Informationen, da sie schlicht die Untertitel nicht schnell genug lesen können. Zwar gibt es gewisse Standardregeln betreffend der Standzeit von Untertiteln (siehe Kapitel 2.4), allerdings variiert die Lesegeschwindigkeit der Zuschauer vor allem bei einem sehr heterogenen Publikum (wie bei Kino- und Fernsehfilmen grundsätzlich zu erwarten ist) doch stark. Synchronisierte Filme haben den Vorteil, dass auch Menschen mit Leseschwächen der Handlung problemlos folgen können (vgl. Ivarsson 1992: 17, Jüngst 2010: 25).

Weiter ist auch der Verlust von Mündlichkeit ein negativer Aspekt der Untertitelung. Während zwar auch Synchronfassungen teilweise unauthentisch wirken und häufig nicht mit natürlicher Gesprochensprachlichkeit übereinstimmen, können die typischen Merkmale von Mündlichkeit (z. B. unvollständige Sätze, Pausen, Interjektionen) in den Untertiteln meist nicht wiedergegeben werden. Dies ist zum einen auf die begrenzten Platzverhältnisse in den Untertiteln, zum anderen jedoch auch schlicht auf die Tatsache zurückzuführen, dass geschriebene Sprache nicht oder zumindest nur in abgeschwächter Form die Mündlichkeit von Dialogen wiedergeben kann (vgl. Jüngst 2010: 28).

Ein weiterer Punkt, der von Gegnern der Untertitelung gerne erwähnt wird, ist die Kürzung der Dialoge in den Untertiteln. Oft ist es dem Untertitler aufgrund der limitierten Zeilenlänge und der vorgegebenen Standzeit der Untertitel nicht möglich, einen Dialog in den Untertiteln eins zu eins zu übersetzen. Er wird vielmehr dazu gezwungen, ganze Teile des Dialogs zusammenzufassen, zu kürzen, oder zu paraphrasieren.⁹ Daraus entsteht beim Zuschauer, der ja gleichzeitig immer den Vergleich zum gesprochenen Originaldialog hat, das Gefühl, dass in den Untertiteln etwas weggelassen wurde oder dass die Untertitel fehlerhaft sind. Allerdings bedeuten kürzere Untertitel im Vergleich zu den Originaldialogen nicht automatisch einen Informationsverlust (vgl. Gambier 1994: 278).

Auch Übersetzungsfehler in den Untertiteln fallen dem Zuschauer durch den direkten Vergleich mit dem Ausgangstext (in diesem Fall dem Originaldialog) auf einen Blick auf, vor allem wenn der Zuschauer den Originaldialog versteht (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 55f). Dies lässt fälschlicherweise darauf schließen, dass Untertitel im Vergleich zu Synchronfassungen mehr Übersetzungsfehler beinhalten. Dies ist allerdings ein Trugschluss, da auch in synchronisierten Filmen Abweichungen zum Original vorhanden sind. Diese fallen den Zuschauern jedoch nicht auf, da sie keinen Vergleich zum Originaldialog haben. In Synchronisationen werden beispielsweise häufig ganze Dialoge abgeändert, um eine möglichst perfekte Lippensynchronität zu erzeugen (vgl. Ivarsson 1992: 17f).

2.7 Untertitel als Kürzung des Filmdialogs

Da die Kürzung des Filmdialogs für die weitere Arbeit eine zentrale Rolle spielen wird, soll in diesem Kapitel ausführlicher darauf eingegangen werden.

⁹ Schröpf spricht von einer Kürzung des gesprochenen Texts von rund einem Drittel (Schröpf 2008: 26).

Wie bereits erwähnt wurde, ist der Untertitler aus formalen Gründen (eingeschränkte Zeilenlänge und Standzeit) gezwungen, die Filmdialoge für die Untertitel zu kürzen. Oft wird dieser Vorgang kritisiert, da im Vergleich zum Originaldialog der in Untertiteln vermittelte Inhalt wesentlich gekürzt erscheint, wodurch der Zuschauer den Eindruck erhält, die Untertitel seien lückenhaft. Gottlieb (1997: 76) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass fälschlicherweise meist quantitative Kürzungen mit semantischer Kürzung gleichgesetzt werden. Díaz Cintas/Remael (2007: 163) stellen fest, dass „the decision to omit words [...] is always dictated by issues of redundancy or relevance. Besides, some omissions are language-bound.“ Häufig sind es also redundante Stellen, die vom Untertitler ausgelassen werden. Gottlieb (1997: 101) unterscheidet dabei zwischen intersemiotischer Redundanz und intrasemiotischer Redundanz. Intersemiotische Redundanz umfasst Stellen eines Filmes, an denen Elemente eines Dialogs gleichzeitig durch den visuellen oder akustischen Kanal wahrnehmbar sind. Intrasemiotische Redundanz bezeichnet im Dialog selber auftretende Redundanzen, wie beispielsweise Wiederholungen oder spontansprachliche Elemente. Solche Stellen können in den Untertiteln weggelassen werden, ohne dass dem Zuschauer wichtige Informationen vorenthalten werden, da er diese über einen anderen Kanal, beispielsweise über Bild oder Ton trotzdem wahrnimmt:

Fully benefiting from the polysemiotic nature of television, the necessary quantitative reduction of the dialog can be reached with only minor qualitative losses in stylistic and/or denotative information [...]. Supported by the original soundtrack and image, providing helpful intonative and visual aids to understanding the dialog, subtitles will usually allow for an adequate transfer of the original message. (Gottlieb 1997: 121)

Durch die Kürzung von intersemiotischen und intrasemiotischen Redundanzen in Untertiteln entsteht also kein Informationsverlust, sondern vielmehr eine konzise Version des Originaldialogs.

Gottlieb (1997: 75) zählt neun Strategien zur Kürzung von Filmdialogen auf: *Paraphrase*, *Transfer*, *Imitation*, *Transcription*, *Dislocation*, *Condensation*, *Decimation*, *Deletion* und *Resignation*. Er betrachtet die ersten sechs Strategien für die Kürzung des Filmdialogs in Untertiteln als angebracht, da dadurch der Ausgangsdialog ohne inhaltlichen Verluste in den Untertiteln wiedergegeben werden kann. Die *Condensation*, bei der einzig intersemiotische und intrasemiotische Redundanzen eliminiert werden, wird laut Gottlieb (ibid.: 76) als Prototyp für die Untertitelung betrachtet. Bei der *Decimation* und *Deletion* kommt es zu einem Verlust auf semantischer und stilistischer Ebene. Meist werden diese beiden Strategien bei Dialogen mit schnellem Sprechtempo angewendet. Bei der *Resignation* werden

„unübersetzbare“ Elemente (häufig kulturspezifische Elemente) durch abweichende Ausdrücke ersetzt (vgl. Gottlieb 1997: 75, Döring 2006: 31).

Eine weitere Kürzungsstrategie ist die Vereinfachung der Syntax und des Vokabulars in den Untertiteln. So können beispielsweise auf syntaktischer Ebene Fragen zu Aussagen umformuliert werden („Wusstest du, dass Robert eine Freundin hat?“ – Robert hat eine Freundin), negative Sätze in affirmative umgestellt werden („Sarah ist nicht gerade die Kleinste“ – Sarah ist gross) oder lange Satzgefüge mit Nebensätzen in mehrere kurze Hauptsätze aufgeteilt werden. Auf der lexikalischen Ebene können beispielsweise Aufzählungen mit einem Hyperonym ersetzt werden („Gestern kaufte ich mir Rosen, Orchideen und Tulpen“ – Gestern kaufte ich mir Blumen), Zahlen in numerischer Form wiedergegeben werden („Er ging um fünfzehn Uhr nach Hause“ – Er ging um 15 Uhr nach Hause), Nomen oder ganze Nominalphrasen mit Pronomen oder Deiktika ersetzt werden („Ich habe alles nur wegen meines Bruders getan“ [zeigt dabei auf den Bruder] – Ich habe alles nur wegen ihm getan), oder einzelne Begriffe mit einem kürzeren Synonym ersetzt werden (vgl. Schröpf 2008: 59, Díaz Cintas/Remael 2007: 154ff).¹⁰ Die Vereinfachung der Syntax wird häufig nicht nur aus kürzungstechnischer Sicht angestrebt, sondern auch aus Gründen der Lesbarkeit. So bemerkt etwa Ivarsson (1992: 96), dass „each subtitle must be *a coherent logical or syntactical unit*. One must always bear in mind that the viewer cannot turn back the page, indeed usually he can not even look at the preceding line, because it has already disappeared.“ Durch die Vereinfachung der Syntax wird also nicht nur Platz gespart, sondern gleichzeitig auch noch die Lesbarkeit der Untertitel verbessert (vgl. Ivarsson 1992: 93).

Abschliessend kann festgehalten werden, dass verkürzte Untertitel nicht in jedem Fall mit Informationsverlust einhergehen müssen. Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass inhaltliche Kürzungen in Untertiteln oft zu einer Veränderung, im schlimmsten Fall sogar zu einer Verminderung des Kolorits eines Films führen können. Diese Tatsache sollte jedoch immer in Relation zur Komplexität der Untertitelung als Übertragungsform mit all ihren Schwierigkeiten und Grenzen betrachtet werden.

¹⁰ Diese Aufzählung hat lediglich exemplarischen Charakter und ist nicht abschliessend. Für eine ausführliche Auflistung einzelner Kürzungstechniken vgl. Díaz Cintas/Remael (2007: 151-162).

3 Dialekt als Übersetzungsproblem

3.1 Begriffsbestimmungen

Bevor auf die einzelnen Aspekte von Dialekt als Übersetzungsproblem eingegangen wird, sollen vorab einige für die weitere Arbeit relevante Begriffe genauer definiert werden.

3.1.1 Heterogenität des Sprachsystems

Pelz (2007: 219) stellt fest, dass Sprache nicht als homogenes System bezeichnet werden kann, sondern dass sie vielmehr ein heterogenes System ist. Das bedeutet, dass das Sprachsystem aus zahlreichen Subsystemen, den Varietäten, besteht. Czennia (2004: 505) spricht in diesem Kontext von der Heterogenität der Sprache. Nabrings (1981: 21) führt dazu Folgendes aus:

Wenn es um die Heterogenität der Einzelsprache geht, um die *innere* Differenzierung der Sprache, so muss eine Abgrenzung gegenüber der äusseren Sprachverschiedenheit und der Mehrsprachigkeit im engeren Sinne erfolgen können. Die Einheit einer Sprache braucht auch tatsächlich nicht der Vielfalt von Varietäten geopfert zu werden. In gewisser Hinsicht ist ja die Einzelsprache homogen, sie grenzt sich deutlich gegen andere Einzelsprachen ab, und allen Varietäten einer Sprache sind gewisse linguistische Merkmale gemeinsam. (Nabrings, 1981: 21)

Daraus geht hervor, dass der Begriff der Sprache aus varietätenlinguistischer Sicht noch weiter unterteilt werden muss und grundsätzlich zwei Ebenen zu unterscheiden sind. Zum einen die Ebene der Einzelsprache, die einer Bevölkerungsgruppe als gemeinsames Kommunikationsmittel dient¹¹ und sich durch gewisse sprachliche Merkmale von anderen Einzelsprachen unterscheidet, und zum anderen die Ebene der Sprachvarietäten, auf die im Folgenden genauer eingegangen werden soll.

3.1.2 Varietäten

Dittmar (1997: 175ff) versteht unter Varietäten¹² verschiedene Sprachgebrauchssysteme und definiert sie im Folgenden als „Menge sprachlicher Strukturen (Phonologie, Morphologie, Syntax, Semantik, Lexikon, Pragmatik) [...], die relativ zu aussersprachlichen Faktoren (z. B.

¹¹ Oft wird in diesem Zusammenhang auch von Nationalsprache gesprochen (vgl. Reiss/Vermeer 1991: 22).

¹² In der Forschungsliteratur ist anstatt „Varietät“ auch der Begriff „Variante“ oder „Lekt“ zu finden (vgl. Kolb 1998: 278ff, Dittmar 1997: 176). In der vorliegenden Arbeit wird jedoch ausschliesslich der Begriff Varietät verwendet – zum einen aus Gründen der Konsistenz, zum anderen weil sich der Begriff „Varietät“ gemäss Dittmar (ibid.: 176) im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat.

Alter, Geschlecht, Gruppe, Region, historische Periode, Stil etc.) in einem Varietätenraum geordnet sind [...]“. Ein Varietätenraum ist demnach ein Gebiet, in dem eine bestimmte Varietät gesprochen wird. Die oben genannte Definition vermittelt zwar einen ersten Eindruck, was alles unter einer Varietät zu verstehen ist, allerdings scheint sie noch zu vage, um einzelne Varietäten genau eingrenzen zu können. Nabrings (1981: 33ff) teilt die Varietäten in folgende verschiedene Kategorien (oder „Dimensionen“, wie sie bei ihr genannt werden) ein, um sie näher bestimmen zu können. Die Varietäten werden kategorisiert nach Raum (diatopische Dimension), Sozialschicht (diastratische Dimension), Situation (diasituative Dimension) und Zeit (diachrone Dimension). Eine diatopische Varietät kann demnach räumlich bestimmt sein (beispielsweise auf die Region Bayern), eine diastratische Varietät kann einer bestimmten soziokulturellen Schicht zugeordnet werden (beispielsweise der Unterschicht), eine diasituative Varietät kann einer bestimmten Situation zugehören (beispielsweise der Beziehung zwischen Gesprächspartnern) und eine diachrone Varietät ist an einen bestimmten Zeitraum gebunden (beispielsweise an das Mittelneuhochdeutsche). Nabrings (1981: 88) weist jedoch darauf hin, dass Varietäten nicht ausschliesslich einer einzigen Dimension angehören müssen, sondern dass sich die Dimensionen in den meisten Fällen überschneiden. So könnte beispielsweise ein Dialekt der diatopischen und der diachronen Dimension angehören, wenn er zu einer gewissen Epoche in einer bestimmten Region gesprochen wurde. Da für die vorliegende Arbeit hauptsächlich die diatopische und die diastratische Dimension von Interesse sind, sollen im Folgenden nur diese beiden Dimensionen genauer betrachtet werden.

3.1.2.1 Dialekt

Die unter der diatopischen Dimension zusammengefassten Varietäten sind auch bekannt als Dialekte. Sie sind räumlich eingrenzbar und regional markiert. Dittmar (1997: 183) unterteilt Dialekte in drei Kategorien, je nach Grösse des Gebiets, in dem der Dialekt gesprochen wird. Wird der Dialekt nur in einem kleinräumigen Gebiet gesprochen, handelt es sich um einen lokalen Dialekt, wird er in einem mittelräumigen Gebiet gesprochen, ist die Rede von einem regionalen Dialekt, und wird er schliesslich in einem grossräumigen Gebiet gesprochen, spricht man von einem überregionalen Dialekt. Zu den Charakteristika von Dialekten zählen neben ihrer regionalen Verankerung die hauptsächlich mündliche Verwendung und die fehlende grammatische und orthografische Normierung (vgl. Dittmar 1997: 184). Häufig wird im allgemeinen Sprachgebrauch Dialekt mit Akzent verwechselt. Ein Akzent bezeichnet die Art und Weise, wie etwas ausgesprochen wird. Das heisst, dass sich Akzente rein auf

phonologischer Ebene von der Standardvarietät unterscheiden, Dialekte hingegen auch auf grammatikalischer und lexikalischer Ebene (vgl. Döring 2006: 75, Pooley 1996: 71).

3.1.2.2 Soziolekt

Als diastratische Varietäten bezeichnet man die Soziolekte. Soziolekte sind Varietäten, die von einer bestimmten sozialen Schicht (beispielsweise Ober-, Mittel- oder Unterschicht) oder Gruppe (beispielsweise Berufsgruppe oder Altersgruppe) gesprochen werden. Da sich die diatopische und die diastratische Dimensionen häufig überschneiden, fällt die Differenzierung zwischen Dialekt und Soziolekt oft schwer (vgl. Dittmar 1997: 189ff). Soziolekte haben gemäss Nabrings (1981: 136) u.a. eine „integrative Funktion“: Sie sorgen dafür, dass sich Gruppen oder auch Schichten durch die gemeinsame Varietät intern enger zusammenschliessen und sich allenfalls auch gegen andere Gruppen oder Schichten abgrenzen. Dittmar (1997: 190) sieht darin gar eine gewisse Problematik:

„Das Typische an diastratischen Varietäten ist ihre Symptomfunktion auf der vertikalen Skala der Werte mit den Extremen gut vs. schlecht, prestigebesetzt vs. stigmatisiert etc. Schichtspezifische Varietäten stehen potentiell in einem gewissen Wertekonflikt.“
(Dittmar 1997: 190)

Er stellt fest, dass Soziolekt im Gegensatz zu Dialekt eher mit positiver oder negativer Wertung verknüpft ist. Diese Aussage gilt es jedoch zu relativieren; zwar kann durch einen Dialekt objektiv festgestellt werden, in welcher Region dessen Sprecher anzusiedeln ist, allerdings sind mit Dialekten oft auch Vorurteile und damit eben auch positive oder negative Wertungen verknüpft.¹³ Aufgrund des angesprochenen Wertekonflikts ist Dittmar (1997: 191) wohl auch der Meinung, dass ein Sprecher eines Soziolekts einem Sprecher desselben Soziolekts in einem anderen Land näher steht als einem Sprecher einer anderen Varietät im selben Land.

3.1.2.3 Beziehung zwischen Dialekt und Standardsprache

Standardsprache sollte nicht mit dem Sprachsystem als Ganzes verwechselt werden, sondern vielmehr gleichgestellt mit zuvor genannten Varietäten wie Dialekten und Soziolekten betrachtet werden (vgl. Nabrings 1981: 180). Im Folgenden wird Standardsprache als eine eigene Varietät eines Sprachsystems verstanden, die im Sinne von Nabrings mit Dialekten oder Soziolekten auf einer Ebene steht.

Schläpfer (2000: 14) versteht unter Standardsprache die

¹³ In der Schweiz sind beispielsweise einige Dialekte mit bestimmten (positiven oder negativen) Vorurteilen behaftet. So gelten Personen mit einem Dialekt aus dem Raum Zürich als arrogant, Personen mit einem Dialekt aus der Region Bern hingegen als gemütlich und langsam.

„lokale und regionale sprachliche Varianten übergreifende Sprachform, welche auf allen Ebenen der Sprache – in der Aussprache und in der Orthographie, in der Grammatik und weitgehend auch im Wortschatz – vereinheitlicht und so verbindlich geregelt, normiert, ist, dass sie für alle Textformen und im ganzen Sprachgebiet gebraucht werden kann.“

Daneben streicht Dittmar (1997: 201f) auch die Prestigeträchtigkeit von Standardsprache hervor. Dies hängt wohl nicht zuletzt mit der Tatsache zusammen, dass Standardsprache häufig mit Bildung assoziiert wird. Neben dem Begriff „Standardsprache“ werden auch Synonyme wie Hochsprache, Literatursprache, Gemeinsprache, Einheitssprache und Nationalsprache verwendet.

Bei der Gegenüberstellung von Standardsprache und Dialekt bzw. Soziolekt wird meist die Standardsprache als übergeordnete Kategorie betrachtet. Dialekte und Soziolekte werden der Standardsprache aufgrund ihrer mangelnden Kodifizierung oft untergeordnet. Diese Einteilung in Über- und Unterkategorien ist problematisch, da dadurch automatisch eine Wertung der Varietäten mit einfließt: Die Standardsprache als „Überkategorie“ wird höher gewertet als die „Unterkategorien“ Dialekt und Soziolekt. Auch Pooley (1996: 55) hält fest, dass „a further consequence of this perceived superiority is that other varieties [...] come to be regarded as corrupt and debased varieties of the standard.“ Dialekte und Standardsprache werden deshalb im Folgenden als gleichrangige Subsysteme angesehen, bei deren Vergleich es keinerlei Wertungen geben soll.

3.2 Dialekt als kulturelles Phänomen

Der Kulturbegriff an sich ist sehr vielseitig und kann je nach Fachgebiet oder Betrachtungswinkel unterschiedlich ausgelegt werden. Da eine umfassende Definition des Kulturbegriffs den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werde ich mich im Folgenden auf Kultur im Zusammenhang mit Übersetzung beschränken.

Laut Vermeer (2006: 158) kann Kultur als „Gesamtheit der Errungenschaften einer Gesellschaft“ (beispielsweise in Form von Mythen, Liedern oder Sprichwörtern) definiert werden. Er versteht Kultur jedoch vor allem als Oberbegriff für regelhaftes Verhalten und Handeln: Der Mensch passt sich an eine Kultur an, indem er lernt, sich nach deren Regeln zu verhalten und so zu handeln, wie es andere Angehörige dieser Kultur von einem erwarten (vgl. Vermeer 2006: 160). Dabei unterscheidet er drei Ebenen von Kultur: die Parakultur als Kultur einer Gesamtgesellschaft, die Diakultur als Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft (oder „Gruppenkultur“) und die Idiokultur als Kultur eines Individuums (vgl. Vermeer 2002: 162f). Innerhalb einer Parakultur beispielsweise können zahlreiche Dia- und Idiokulturen

existieren. Will sich ein Individuum einer ihm unbekanntem Diakultur anschliessen, muss er sein Verhalten und Handeln an deren Regeln anpassen.

Göhrings Definition von Kultur, die sich ausschliesslich der Bedeutung von Kultur für das Individuum widmet, ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie sich ausdrücklich auf die Perspektive des Übersetzers bezieht:

Kultur ist all das, was das Individuum wissen und empfinden können muss, 1) damit es beurteilen kann, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen so verhalten, wie man es von ihnen erwartet [...] und wo sie von den Erwartungen [...] abweichen; 2) damit es sich in Rollen der Zielgesellschaft, die ihm offen stehen, erwartungskonform verhalten kann, sofern es dies will und nicht etwa bereit ist, die Konsequenzen aus erwartungswidrigem Verhalten zu tragen [...]. 3) Zur Kultur gehört auch all das, was das Individuum wissen und empfinden können muss, damit es die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt wie ein Einheimischer wahrnehmen kann. (Göhring 2007: 117f)

Ein oft thematisiertes Phänomen ist die Verbundenheit von Sprache und Kultur. Sprache gilt als Verständigungsmittel einer Gesellschaft und hat deshalb auch einen wichtigen Stellenwert innerhalb deren Kultur. Diese enge Verbundenheit führt dazu, dass gewisse kulturelle Phänomene ihren Niederschlag in der Sprache finden. In diesem Zusammenhang ist dann die Rede von Kulturspezifika, welche im folgenden Kapitel genauer untersucht werden sollen (vgl. Reiss/Vermeer 1991: 18, Koller 2007: 165f).

Witte (2007: 12) warnt jedoch davor, Kultur als „eine Art Kulisse, vor der Texte produziert und rezipiert werden“ zu sehen. Oft ist eine Kultur so sehr in einem Text verankert (oder umgekehrt ein Text in einer Kultur), dass man die beiden Begriffe nicht getrennt voneinander als Einzelphänomene untersuchen kann. Vielmehr soll Kultur also als „Bestandteil der ‚Textwelt‘ selbst“ betrachtet werden (Witte *ibid.* 13).

3.2.1 Dialekt als Kulturspezifikum

Ein Kulturspezifikum ist ein kulturelles Phänomen, das nur in einer Kultur vorkommt und in derselben Form und im selben Umfang in keiner anderen Kultur existiert. Um feststellen zu können, ob ein kulturelles Phänomen ein Kulturspezifikum ist, bedarf es eines Vergleichs zwischen verschiedenen Kulturen. Erst wenn festgestellt werden kann, dass sich ein Phänomen in Kultur A von einem ähnlichen Phänomen in Kultur B unterscheidet, kann man davon ausgehen, dass es sich um ein Kulturspezifikum handelt (vgl. Witte 2007: 98f).

Nedergaard-Larsen (1993: 209f) unterscheidet innersprachliche Kulturspezifika („culture-bound problems within the language itself“) von aussersprachlichen Kulturspezifika („extralinguistic culture-bound problems“). Zu den innersprachlichen Kulturspezifika zählen beispielsweise Dialekte und Soziolekte, aber auch grammatikalische Eigenheiten, rhetorische

Formen, Metaphern oder Idiome sowie Sprachgebrauchsformen (z. B. Grussformeln, verbale Äusserungen, wenn jemand niesst etc.), die für eine Sprache typisch sind und die nur in dieser Sprache vorkommen. Zu den aussersprachlichen Kulturspezifika zählt sie unter anderem Ortschaften, historische Ereignisse, Rechtssysteme, Erziehungssysteme usw. Da für die vorliegende Arbeit hauptsächlich innersprachliche Kulturspezifika von Interesse sind, wird im Folgenden nicht näher auf die aussersprachlichen Kulturspezifika eingegangen.

Auch Czennia (2004: 505f) spricht von Dialekten als sprachlichen Kulturspezifika. Sie merkt an, dass „Dialekte jeweils an einen bestimmten geographischen Raum (etwa eine Landschaft oder Region innerhalb eines national-staatlichen Gebietes) gebunden und damit als sprachliche Kulturspezifika streng genommen unübersetzbar sind“ (ibid. 505f). Natürlich gibt es aber trotzdem Möglichkeiten, Kulturspezifika zu übertragen. In Kapitel 3.5 wird ausführlich auf verschiedene Strategien zur Übersetzung von Dialekten eingegangen.

3.2.2 Kulturkompetenz des Übersetzers

Reiss/Vermeer (1991: 120) thematisieren die enge Verbundenheit zwischen Sprachtransfer und Kulturtransfer: „Ein Text ist Ausdruck eines kulturspezifischen Sachverhalts. Jede Translation ist daher als Texttranslation immer schon ein kultureller Transfer.“ Diese Verbundenheit könnte allerdings auch darauf zurückzuführen sein, dass das Lernen von Sprache häufig auch mit dem Lernen von bzw. dem Hineinwachsen in (Fremd)kultur einhergeht. Für Koller (2011: 165) beispielsweise bedeutet „Hineinwachsen in eine Sprache [...], die Wirklichkeitsauffassungen und die Sprache, in der diese Kultur tradiert wird, sukzessiv [zu] übernehmen.“

Witte (2007), die sich mit der Frage beschäftigt, welche Rolle die Kulturkompetenz des Übersetzers¹⁴ bei seiner Arbeit spielt, teilt diese Auffassung Kollers nur teilweise. Sie ist zwar auch der Ansicht, dass ein guter Übersetzer über Kenntnisse sowohl seiner eigenen Kultur als auch der Fremdkultur(en) verfügen muss. Allerdings scheint dabei nicht wichtig zu sein, ob der Übersetzer die Fremdkultur(en), wie Koller es nennt, „übernehmen“ kann: Der Übersetzer muss eine Fremdkultur nicht in derselben Art und Weise nachempfinden oder erleben können, wie eine Person, die in dieser Kultur lebt. Er muss vielmehr wissen, wie diese Person ihre eigene Kultur erlebt. Die Kenntnis um Fremdkulturen ist demnach wichtiger als das Nachempfinden ebendieser. Witte (2007: 51) unterscheidet deshalb auch Kultur als „Wissenum-Verhalten“ von Kultur als „Sich-Verhalten“ und weist darauf hin, dass für einen guten

¹⁴ Witte (2007) spricht in ihrer Arbeit von „Translator“, da sie sich in ihren Ausführungen sowohl auf Übersetzer als auch auf Dolmetscher bezieht.

Übersetzer Ersteres bedeutend wichtiger ist. Ein wesentliches Merkmal der Kulturkompetenz des Übersetzers ist also das Bewusstsein für fremde Kulturen (vgl. Witte 2007: 50f).

Daneben spielt auch die bewusste Distanziertheit zur eigenen Kultur eine wichtige Rolle. Das soll nicht bedeuten, dass der Übersetzer seinen eigenen kulturellen Hintergrund vergessen soll, er muss sich jedoch beim Übersetzen von seinen kulturgebundenen Werten und Weltansichten distanzieren können. Korycinska-Wegner (2011: 51) thematisiert in diesem Zusammenhang den hermeneutischen Ansatz in der Übersetzungswissenschaft, der sich mit der Interpretation und Auslegung von Texten durch ein Individuum beschäftigt.¹⁵ Korycinska-Wegner (ibid.: 51) ist der Ansicht, dass „der Translator [...] sich selbst mit all seinem Expertenwissen – sowohl mit kognitivem als auch emotionalem Vorwissen in den Verstehensakt ein[bringt], was die Wahrnehmung des Textes wesentlich beeinflusst“. Aufgrund des kulturgebundenen Vorwissens des Übersetzers kann also ein Text unterschiedlich interpretiert und übersetzt werden. Die Kulturkompetenz des Übersetzers spielt in dem Fall eine wichtige Rolle, denn der Übersetzer sollte erkennen können, inwiefern seine eigene kulturelle Gebundenheit seine Interpretation eines Textes beeinflusst. Witte (2007: 50) betrachtet deshalb auch die „Befähigung, eine ‚distanzierte‘, bewusste Haltung zur Eigenkultur einzunehmen“ als Kulturkompetenz des Übersetzers.

3.4 Kultureller Stellenwert von Dialekt

Dass Sprache mit Kultur verbunden ist, wurde bereits weiter oben erläutert. Demnach sind auch Dialekte aufgrund ihrer regionalen Verankerung innerhalb eines Landes, aber auch aufgrund ihrer emotionalen Konnotiertheit, stark mit Kultur verbunden. Dabei kann die Wertschätzung von Dialekt je nach Kultur, Sprachgemeinschaft oder je nach Land stark variieren. Während Dialekte beispielsweise in der Schweiz einen generell hohen Stellenwert genießen, hat man in Deutschland Dialekten gegenüber eher eine skeptische Haltung (vgl. Siebenhaar/Wyler 1997: 8ff). Um diese länderspezifischen Unterschiede genauer untersuchen zu können, soll im Folgenden einzeln auf die Dialektsituation in der Schweiz und Deutschland eingegangen werden. In einem dritten Unterkapitel soll kurz auch die Dialektsituation in Frankreich dargestellt werden.

¹⁵ Für weiterführende Informationen zum Thema Hermeneutik und Übersetzen vgl. Stolze, Radegundis (2003): *Hermeneutik und Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

3.4.1 Dialekt in der Schweiz

Die Schweiz vereint auf kleiner Fläche vier Landessprachen, von denen Deutsch die meistgesprochene ist. Die Deutschschweizer Sprachlandschaft ist geprägt von zahlreichen Dialekten, die zusammenfassend als Schweizerdeutsch oder „Schwyzerdütsch“ bezeichnet werden. Im allgemeinen Sprachgebrauch ist oft auch die Rede von Mundart. Neben Mundart wird in gewissen Situationen, insbesondere im Schriftlichen, auch die Standardsprache verwendet. Wenn in einer Sprachgemeinschaft zwei Formen der gleichen Sprache nebeneinander verwendet werden, spricht man von Diglossie (vgl. Siebenhaar/Wyler 1997: 9). Charakteristisch für Diglossie ist, dass die Wahl der Sprachform meist situationsgebunden ist, also dass eine Person beispielsweise im familiären Umkreis Dialekt spricht, in einem formellen Rahmen, beispielsweise während eines Vortrags an der Universität, jedoch Standard spricht. Werlen (1993: 97) unterscheidet mentale Diglossie von medialer Diglossie. Die mentale Diglossie bezieht sich auf das bewusste Umschalten von Dialekt auf die Standardsprache, abhängig von der Situation. Die mediale Diglossie bezieht sich auf die Mündlichkeit und Schriftlichkeit der beiden Sprachformen: Während Dialekt in der Schweiz fast ausschliesslich nur gesprochen wird, wird Standardsprache am häufigsten in geschriebener Form verwendet (weshalb in der Schweiz im Zusammenhang mit Standarddeutsch oft auch von „Schriftsprache“ die Rede ist). Dialekt und Standard werden in der Regel nicht vermischt, es sei denn, um bewusst einen komischen Effekt zu erzeugen (vgl. Siebenhaar/Wyler 1997: 12).

In der Schweiz ist Dialekt mit höherem Prestige verbunden als die Standardsprache. Viele Leute assoziieren Standarddeutsch mit der Schule und betrachten es als Leistungssprache. Schweizer Dialekt wird als Umgangssprache aller sozialen Schichten und Generationen viel häufiger benutzt, was dazu führt, dass Schweizer den Dialekt auch besser beherrschen als die Standardsprache und dieser auch beliebter ist. Ein weiterer Grund, weshalb Dialekt in der Schweiz ein grösseres Ansehen als die Standardsprache genießt, ist gemäss Werlen (1993: 99) auf die Einstellung der Schweizer gegenüber Deutschland zurückzuführen. Hochdeutsch als Sprache der Deutschen, gegenüber denen sich die Schweizer als Nation abgrenzen wollen, ist deshalb eher negativ konnotiert. Dialekt hingegen wird als Symbol schweizerischer nationaler Identität betrachtet und teilweise auch bewusst eingesetzt, um sich gegen die sprachliche Vormacht des Bundesdeutschen im deutschsprachigen Raum abzugrenzen.

Auch in den Deutschschweizer Unterhaltungsmedien ist Dialekt präsent, so senden beispielsweise verschiedene regionale Radio- und Fernsehsender ihr gesamtes Programm in Dialekt. Dass den Dialekten auch im Bereich der Sprachwissenschaft ein hoher Stellenwert

zukommt, ist an den zahlreichen Schweizer Dialektwörterbüchern zu beobachten. Es gibt Wörterbücher zu bestimmten Dialekten (beispielsweise Zürichdeutsch oder Berndeutsch), aber auch solche, die versuchen, die gesamte Schweizer Dialektlandschaft abzubilden (beispielsweise Idiotikon, Kleiner Sprachatlas der Schweiz).

3.4.2 Dialekt in Deutschland

In Deutschland gestaltet sich der Umgang mit Dialekt anders als in der Schweiz. Der grösste Unterschied zur Schweiz dürfte sein, dass der Gebrauch von Dialekt und dessen Wertschätzung regional variiert: Während in Norddeutschland Dialekte mehr und mehr aus dem Sprachgebrauch verschwinden, wird in Süddeutschland praktisch in allen Kommunikationssituationen Dialekt gesprochen. Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, dass in Norddeutschland im öffentlichen Sprachgebrauch die allgemein verständliche Standardsprache den oft nur kleinräumig gesprochenen norddeutschen Dialekten vorgezogen wird, da diese aufgrund ihrer ausgeprägten sprachlichen Eigenheiten weit vom Standard entfernt sind (vgl. Pelz 2007: 229, Ammon 2004: XLV). Aufgrund der sprachlichen Eigenheiten von norddeutschen Dialekten wird häufig angenommen, dass bestimmte dialektale Elemente grammatikalisch oder syntaktisch fehlerhaft sind. Dialektsprecher gelten deshalb fälschlicherweise oft als „ungebildet“, was wiederum dazu führt, dass das Prestige von Dialekten in Norddeutschland eher klein ist und dass Dialekte lediglich im familiären, privaten Bereich gesprochen werden. In Süddeutschland, wo die Dialekte weniger stark von der Standardsprache abweichen als im Norden und deshalb für die Allgemeinheit verständlicher sind, ist der Gebrauch von Dialekt sehr verbreitet. Allgemein verläuft der Übergang zwischen Dialekt und Standardsprache in Deutschland sehr fließend: Eine Person kann je nach Kommunikationssituation mehr Standardsprache oder mehr Dialekt sprechen. Dieser fließende Übergang, auch Dialekt-Standard-Kontinuum genannt, steht in deutlichem Gegensatz zur Diglossie in der Schweiz, da Schweizer immer klar von Dialekt auf Standardsprache umschalten und nicht graduell zwischen den beiden Sprachformen variieren können (vgl. Ammon 2004: XLVI).

Glück (2010: 146) weist darauf hin, dass es für Personen, die ausschliesslich Dialekt sprechen,¹⁶ oft schwierig ist, Standardsprache zu erlernen oder einwandfrei zu beherrschen. Dies wiederum kann zu einer sozialen Benachteiligung führen. Dieser Aspekt trägt womöglich dazu bei, dass Dialekte im Vergleich zur Standardsprache in Deutschland mit einem niedrigeren sozialen Prestige konnotiert sind. Zudem ist die Verwendung von Dialekt

¹⁶ Glück (2010: 146) spricht in diesem Zusammenhang von „hohem Dialektniveau“.

auch soziografisch bedingt; so wird beispielsweise in der Stadt weniger Dialekt gesprochen als auf dem Land (vgl. Ammon 2004: XLV).

Auch wenn Standardsprache per definitionem soweit vereinheitlicht ist, dass sie im ganzen Sprachgebiet gebraucht werden kann (vgl. Schläpfer 2000: 14), gibt es in Deutschland dennoch regionale Unterschiede beim Sprechen der Standardsprache, welche meist am Akzent des Sprechers zu erkennen sind. Die Unterschiede sind vor allem zwischen der Standardsprache im Norden und jener im Süden Deutschlands erkennbar. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Dialekte im Norden und Süden Deutschlands sehr unterschiedlich sind und dadurch auch unterschiedliche Einflüsse auf die Standardsprache haben.

3.4.3 Dialekt in Frankreich

Heutzutage wird in Frankreich sowohl Dialekt als auch Standardsprache gesprochen. Mit Standardfranzösisch (auch *français standard* oder *français normé* genannt) wird die im Grossraum Paris, der Île-de-France, gesprochene Varietät bezeichnet. Sie entwickelte sich ursprünglich parallel zu anderen französischen Regionalsprachen und galt lange als eigener Dialekt. Dadurch, dass Paris aber zum Machtzentrum Frankreichs avancierte, erhielt die dort gesprochene Varietät den inoffiziellen Status der französischen Standardsprache (vgl. Detey et al. 2010: 144, Pooley 1996: 54). Das *français standard* zeichnet sich durch starke Normierung aus, wird in der Schule unterrichtet und ist die geschriebene Sprache Frankreichs. Es ist auch die Sprache der Medien, denn sowohl in Zeitungen als auch im Radio und Fernsehen wird Standardfranzösisch verwendet. Pooley (1996: 54) weist darauf hin, dass Standardfranzösisch im Gegensatz zu den französischen Dialekten mit grossem Prestige verbunden ist. Vermutlich ist dies auch historisch bedingt, denn es galt lange Zeit als Sprache der Monarchie und später auch als Sprache der intellektuellen Elite.

Nichtsdestotrotz werden in Frankreich auch heute noch zahlreiche Dialekte gesprochen. Durch die Standardisierung der französischen Sprache verloren Dialekte ihren Status als „geschriebene Sprachen“, den sie früher einmal hatten, und entwickelten sich nach und nach zu rein gesprochenen Varietäten. Dialekte werden heute grösstenteils nur noch im privaten Bereich, sprich mit der Familie und unter Freunden gesprochen (vgl. Pooley 1996: 54). Während in Städten Sprecher verschiedener Varietäten aufeinander treffen und es dadurch zu einer Durchmischung verschiedener Dialekte kommt, sind die traditionellen Dialekte in kleinen Dörfern besser erhalten geblieben. Da jüngere Leute berufsbedingt eher in den Städten leben und so in Kontakt mit anderen Dialekten kommen, werden die traditionellen Dialekte mehrheitlich nur noch von älteren Personen gesprochen. Diese Tatsache führt dazu,

dass die traditionellen Dialekte heutzutage oft abwertend betrachtet und als „hinterwäldlerisch“ bezeichnet werden (vgl. Pooley 1996: 52, Pelz 2007: 222).

3.5 Übersetzung von Dialekt

Bei der Übersetzung von Dialekten stellt sich das Problem, dass Dialekte als Kulturspezifika eigentlich nicht eins zu eins von der Ausgangssprache in die Zielsprache übertragen werden können. Da jeder Dialekt in der ausgangssprachlichen Kultur mit bestimmten Konnotationen verbunden ist, die in der zielsprachlichen Kultur in derselben Form nicht existieren, kommt es bei der Übersetzung von dialektalen Elementen zwangsläufig zu Verlust oder Inadäquatheit auf konnotativer Ebene (vgl. Czennia 2004: 505).

Damit ein Text mit dialektalen Elementen möglichst adäquat übersetzt werden kann, ist es wichtig, dass sich der Übersetzer im Vorfeld der Übersetzung überlegt, welche Funktion der Dialekt im Ausgangstext einnimmt. Wird Dialekt im Ausgangstext beispielsweise zur Typisierung bestimmter Protagonisten benutzt, soll dieser Aspekt auch im Zieltext im Vordergrund stehen. Die Skopostheorie von Reiss/Vermeer (1991: 96) beschäftigt sich genau mit diesem Aspekt, nämlich der Frage nach dem Skopos eines Texts. Sie sind dabei folgender Ansicht: „Es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als dass eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird“ (Reiss/Vermeer 1991: 100). Solange der Zieltext also seinen Zweck erfüllt, kann auch darüber hinweggesehen werden, dass der Übersetzer sich gegebenenfalls weit vom Ausgangstext entfernen muss. Dieser Ansatz ist sehr zieltextorientiert und eignet sich bestimmt auch nicht für jeden Text. Für die Übersetzung von Dialekt bedeutet dies, dass in gewissen Texten zur Charakterisierung von Protagonisten der Dialekt durch andere sprachliche Elemente ersetzt werden muss. Der Übersetzer befindet sich bei seinen Abwägungen immer auf einer gewissen Gratwanderung, bei der nicht zuletzt seine Kulturkompetenz eine entscheidende Rolle spielt. (vgl. Kolb 1998: 278, Reiss/Vermeer 1991: 100ff).

Kolb (1998: 278ff) und Czennia (2004: 509) zählen verschiedene Strategien auf, die beim Übersetzen von dialektalen Elementen in literarischen Texten angewendet werden können. Im Folgenden sollen diese Strategien kurz vorgestellt werden.

3.5.1 Übertragung in einen zielsprachlichen Dialekt

Bei dieser Strategie wird der ausgangssprachliche Dialekt in einen zielsprachlichen Dialekt übersetzt. Problematisch dabei ist, dass diese Übersetzungsstrategie beim Rezipienten oft den

Eindruck von Verfremdung hinterlässt. Ein zielsprachlicher Dialekt weckt beim Rezipienten des Zieltextes immer bestimmte Konnotationen, die dann unter Umständen nicht mehr zum Kontext passen. Aus diesem Grund wird diese Übersetzungsstrategie heute kaum noch angewendet, sie ist jedoch noch in vielen älteren Übersetzungen zu finden (vgl. Kolb 1998: 278, Czennia 2004: 510).

3.5.2 Übertragung in einen zielsprachlichen Soziolekt

Dabei wird der ausgangssprachliche Dialekt durch einen zielsprachlichen Soziolekt im Zieltext ersetzt. Kolb (1998: 279) spricht von der „transparentesten“ Möglichkeit, um einen Dialekt zu übersetzen, da sich der zielsprachliche Soziolekt unauffällig in den Zieltext einfügen lässt und es dem Rezipienten nicht auffällt, dass es sich um eine Übersetzung von Dialekt handelt. Obwohl durch diese Übersetzungsstrategie natürlich die dialektale Markierung sowie Informationen und Konnotationen in Bezug auf den ausgangssprachlichen Dialekt verloren gehen, kann anhand des zielsprachlichen Soziolekts eine gewisse sprachliche Markierung im Zieltext beibehalten werden und damit allenfalls auch eine Differenzierung zur Standardsprache gewährleistet werden. Als mögliche Alternativen erwähnt Czennia (2004: 510) die Übertragung in einen zielsprachlichen Idiolekt oder in ein zielsprachliches Register. Erstere könnte beispielsweise in Form der typischen Sprechweise eines einzelnen Protagonisten dargestellt werden, zweitere in Form einer alters-, geschlechts- oder gruppenspezifischen Varietät. Gesprochensprachliche Elemente, die typisch sind für Dialekte, könnten ebenfalls durch ein bestimmtes Register wiedergegeben werden. Die Strategie zur Übertragung in einen zielsprachlichen Soziolekt wird heute am häufigsten angewendet, wohl hauptsächlich deswegen, weil sich dadurch die übersetzten dialektalen Elemente unauffällig in den Zieltext einfügen lassen (vgl. Czennia 2004: 509f, Kolb 1998: 278ff).

3.5.3 Übertragung als gebrochenes Deutsch

Dabei wird der ausgangssprachliche Dialekt mit einer Art von gebrochenem Deutsch übersetzt. Dittmar (1997: 216) spricht in diesem Zusammenhang von Fremdenregister. Dabei passt sich eine Person an die (meist schlechteren) Sprachkenntnisse ihres Gesprächspartners an und wählt ein formal vereinfachtes Register. Durch die Wiedergabe von Dialekt in Form von Fremdenregister soll wohl hauptsächlich eine sprachlich klar markierte Differenzierung zur Standardsprache zum Ausdruck gebracht werden. Problematisch scheint jedoch die Tatsache zu sein, dass dieses gebrochene Deutsch oft mit Bildungsmangel konnotiert wird, da es eine Art „Zwischenstufe zur fehlerfreien Beherrschung der Fremdsprache Deutsch“ ist (Kolb *ibid.*: 279). Damit entspricht der Status, den der Rezipient dem gebrochenen Deutsch

zuordnet, nicht dem Status des ausgangssprachlichen Dialekts, weshalb diese Übersetzungsstrategie mit Vorsicht zu geniessen ist (vgl. Kolb 1998: 279).

3.5.4 Entwicklung eines zielsprachlichen Kunstdialekts

Im Rahmen dieser Übersetzungsstrategie wird versucht, den ausgangssprachlichen Dialekt durch grammatische und orthografische Anpassungen in der Zielsprache nachzuahmen. Dabei entsteht ein völlig neuer zielsprachlicher Kunstdialekt, der den charakteristischen Merkmalen des ausgangssprachlichen Dialekts nachempfunden worden ist. Auch eine Vermischung verschiedener bereits existierender zielsprachlicher Dialekte zu einem neuen Kunstdialekt kann zu dieser Übersetzungsstrategie gezählt werden. Diese Strategie erlaubt es dem Übersetzer, einen markanten ausgangssprachlichen Dialekt wahrnehmbar in den Zieltext zu übertragen (vgl. Czennia 2004: 510, Kolb 1998: 279).

3.5.5 Wiedergabe durch Standardsprache

In diesem Fall wird der ausgangssprachliche Dialekt im Zieltext durch Standardsprache wiedergegeben, jegliche dialektale Markierungen aus dem Ausgangstext gehen bei dieser Übersetzungsstrategie verloren. Kolb (1998: 279) spricht von einer „transparenten“ Strategie, da der Rezipient des Zieltextes nicht merkt, dass es sich um die Übersetzung eines Dialektes handelt. Nadiani (2004) kritisiert daran, dass der Verzicht auf eine dialektale Markierung in der Übersetzung dazu führen kann, dass die Wirkung des Ausgangstexts abhanden kommt. Er spricht gar von einem

„[...] Verlust von Eigentümlichkeiten der Ausgangssprache - die ja mit dem geschichtlichen, politischen, geografischen und kulturellen Ambiente des Autors und dessen stilistisch-ästhetischen Optionen (z. B. der Sprache seiner Figuren) innig verbunden sind [...]“ (Nadiani 2004: 59).

Obwohl im Vordergrund dieser Übersetzungsstrategie sicherlich der Verlust von konnotativem Inhalt steht, eignet sie sich dennoch für Übersetzungen, bei denen sich der Übersetzer um ein „Höchstmass an Allgemeinverständlichkeit“ bemüht (Czennia 2004: 510), also beispielsweise für Texte, die einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden sollen (vgl. Czennia 2004: 510, Kolb 1998: 279f).

3.6 Dialekt im Film

Nachdem in den vorangehenden Kapiteln die theoretischen Grundlagen zur Übersetzung von Dialekt in literarischen Texten erläutert wurden, soll nun auch noch kurz auf die Rolle von Dialekt im Film eingegangen werden.

Díaz Cintas/Remael (2007: 45) bezeichnen den Film mit Verweis auf seine semiotische Komplexität als eine spezielle Textsorte. Im Medium Film kommen verschiedene Zeichensysteme gleichzeitig zum Tragen. So bestehen Filme nämlich immer aus einem visuellen Kanal (Bilder) und einem auditiven Kanal (Dialoge, Musik, Geräusche). Dies ist insofern von Bedeutung, als dass bestimmte auditive Kanäle, beispielsweise dialektsprachliche Dialoge, mit spezifischen Bildern konnotiert werden. Dies gilt es vor allem bei der Untertitelung von Filmen zu beachten (vgl. Kapitel 3.6.3).

3.6.1 Funktion von Dialekt im Film

Aufgrund der Tatsache, dass Dialekt mit Mündlichkeit assoziiert wird, wird er in Filmen oft bewusst an Stellen eingesetzt, an denen die Mündlichkeit unterstrichen oder verstärkt werden soll. Bei Filmdialogen wird dadurch die Authentizität der Protagonisten gesteigert. Dialekt erzeugt einen gewissen Lokalkolorit, was im Film oft genutzt wird, um die Herkunft der Protagonisten hervorzuheben. Hört der Zuschauer einen bestimmten Dialekt, kann er eine Filmfigur geografisch einordnen und sich allenfalls ein Bild über ihre Stellung in der sozialen Hierarchie machen (vgl. Kolb 1998: 278).

Gemäss Döring (2006: 76) werden Dialekte in Filmen gerne auch zur Typisierung von Filmfiguren verwendet. Da der Rezipient mit einem Dialekt oft bestimmte Stereotypen verbindet, wird dies in der Filmbranche oft genutzt, um bestimmte Filmfiguren mit gewissen Stereotypen oder Klischees in Verbindung zu bringen. Wie bereits weiter oben erwähnt, wird Dialekt beispielsweise in Deutschland oft mit Bildungsmangel konnotiert, weshalb Filmfiguren, die dieses Klischee erfüllen sollen, häufig Dialekt sprechen.

Doch nicht immer sollen Dialekte dazu dienen, beim Zuschauer negative Klischees wachzurufen. Czennia (2004: 507) stellt fest, dass Dialekt oft auf „soziale und emotionale Nähe der Gesprächspartner“ schliessen lässt. Im Film wird dies beispielsweise so genutzt, dass Charaktere, die Dialekt sprechen, beim Zuschauer bestimmte Sympathien oder Antipathien auslösen sollen. Czennia (ibid.: 509) spricht in diesem Zusammenhang von Affektsteuerung des Zuschauers durch Dialekt. Dialekt wird also einerseits benutzt, um die Nähe bzw. Distanz zwischen den Protagonisten im Film aufzuzeigen, andererseits auch, um Nähe bzw. Distanz zwischen dem Zuschauer und den Protagonisten zu schaffen.

3.6.2 Dialekt in Untertiteln

Für den Untertitler stellt Dialekt meist eine grosse Herausforderung dar. Zum einen sicherlich aufgrund der Kulturgebundenheit von Dialekten, die auch Übersetzern von literarischen Texten Schwierigkeiten bereitet. Zum anderen jedoch auch, weil im Film der Ausgangstext für den Zuschauer in Form der visuellen Ebene (Bilder) als auch der akustischen Ebene (Dialoge) immer präsent bleibt. Wenn der Zuschauer also im Original hört, dass ein Protagonist Dialekt spricht, erwartet er wahrscheinlich auch, dass dies in den Untertiteln in irgendeiner Form wiedergegeben wird.

Dem Untertitler stehen bei der Übersetzung von Dialekt grundsätzlich dieselben Strategien zur Verfügung wie dem literarischen Übersetzer (siehe Kapitel 3.5). Aufgrund der speziellen Eigenschaften von Untertiteln eignen sich jedoch nicht alle der dort genannten Strategien für die Untertitelung von in Dialekt gesprochenen Passagen.

Döring (2006: 76f) weist beispielsweise darauf hin, dass die Übertragung in einen zielsprachlichen Dialekt bei der Untertitelung nicht empfehlenswert erscheint, da „sich [...] ein Widerspruch zwischen dem Eindruck, der bildlich aufgebaut wird, und der regionalen Einordnung anhand des verwendeten Dialektes ergeben [würde]. Es würde zu einer Vermischung von Ausgangs- und Zielkultur kommen, die nicht tragbar wäre“. Man stelle sich beispielsweise vor, die Handlung eines Films sei in England angesetzt und die Protagonisten sprechen einen nordenglischen Dialekt. Würde dieser in den deutschen Untertiteln mit bayrischem Dialekt übersetzt, entstünde beim Zuschauer aufgrund der Vermischung zwischen Ausgangs- und Zielkultur Verwirrung. Und dies will der Untertitler ja möglichst vermeiden. Döring (ibid.: 17) erwähnt zudem, dass „Treue zum Ausgangstext – ohne Rücksicht auf die konkrete Situation und den konkreten Skopos – [...] nicht möglich [ist] und [...] nicht verlangt werden [kann].“ Auf die Untertitelung von Dialekt angewendet bedeutet dies, dass Dialekt nicht zwingendermassen mit Dialekt übersetzt werden muss, sondern dass – je nach Situation – ein Wegfall des Dialekts die geeignetere Lösung wäre.

Der Wegfall von Dialekt in Untertiteln ist umstritten, denn häufig wird kritisiert, dass dadurch Informationen oder konnotative Elemente verloren gehen (vgl. Nadiani 2004). Allerdings bedeutet der Verzicht auf dialektale Elemente nicht unbedingt einen Verlust an Informationen. Döring (2006: 77) zählt einige Methoden der indirekten Wiedergabe auf, mit denen der Übersetzer Informationen wiedergeben kann, die ein Dialekt impliziert und die durch dessen Wegfall verloren gehen würden. Eine dieser Methoden ist die Verbalisierung. Dabei werden durch den Dialekt implizierte Informationen, beispielsweise über die Herkunft einer Person, im Dialog verbalisiert. Ist bei einem Gespräch zwischen einem Amerikaner und

einem Engländer die jeweilige Nationalität nur aufgrund des Dialekts feststellbar, könnte eine mögliche Verbalisierung in der deutschen Untertitelung „Du als Engländer“ sein. Wenn Dialekt im Originalfilm also „nur“ dazu dient, die Nationalität der Protagonisten hervorzuheben, könnte in den Untertiteln – unter indirekter Wiedergabe dieser Information in Form einer Verbalisierung – der Dialekt völlig weggelassen werden. Die Praxistauglichkeit von Verbalisierungen in Untertiteln bleibt aufgrund der beschränkten Zeichen- und Zeilenlängen von Untertiteln jedoch dahingestellt.

Eine weitere Möglichkeit zur indirekten Wiedergabe von Dialekt ist die Wahl einer anderen Stilebene. Sollen im Originalfilm durch Dialekt beispielsweise Informationen über den niedrigen soziokulturellen Hintergrund eines Protagonisten übermittelt werden, kann dies in den Untertiteln auch durch die Wahl einer niedrigeren Stilebene, beispielsweise durch Slang, zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Döring 2006: 77).¹⁷

Bei der Untertitelung von Filmen mit dialektalen Elementen ins Deutsche muss der Untertitler immer die unterschiedliche Konnotiertheit von Dialekt beim deutschsprachigen Zielpublikum im Hinterkopf behalten. Wenn beispielsweise in einem französischen Film ein Protagonist Dialekt spricht, muss die Funktion dieses Dialekts (beispielsweise die Darstellung des Protagonisten als Hinterwäldler) in einer Untertitelversion für ein bundesdeutsches Publikum durch andere Mittel wiedergegeben werden als in einer Untertitelversion für ein schweizerisches Publikum. Würde er nämlich bei beiden Untertitelversionen dialektale Elemente einbauen, um den im Original intendierten Aspekt des Hinterwäldlerischen zu übermitteln, ginge zumindest beim schweizerischen Zielpublikum dieser Aspekt verloren. Denn wie Werlen (1993: 94) feststellt, ist in der Schweiz Dialekt die Norm, sodass beispielsweise Hinterwäldlertum für ein Schweizer Publikum anders markiert werden müsste.

¹⁷ Döring (2006: 78) zählt als dritte Methode der indirekten Wiedergabe die Veränderung der Stimmqualität und Sprechweise auf. Diese Methode eignet sich jedoch nur für die Synchronisation von Filmen, weshalb in dieser Arbeit nicht weiter darauf eingegangen werden soll.

4 Humor als Übersetzungsproblem

4.1 Begriffsbestimmung

Bevor auf den Aspekt der Übersetzung von Humor eingegangen werden kann, sollen vorab einige grundlegende Begriffe genauer betrachtet werden.

4.1.1 Humor und Komik

Díaz Cintas/Remael (2007: 212) verstehen unter Humor „a quality that has ‚fun‘ as its consequence“. Oft wird Humor mit Komik verwechselt oder die beiden Begriffe werden synonym zueinander verwendet. Humor wird von einer Person immer bewusst erzeugt und eingesetzt. Komik hingegen kann auch zufällig oder unabsichtlich entstehen¹⁸ (vgl. Belz 2008: 20).

Turk (1993: 282) zählt drei Formen von Komik auf, nämlich Charakterkomik, Situationskomik und Sprachkomik. Da für die vorliegende Arbeit hauptsächlich die Sprachkomik von Interesse ist, soll im Folgenden nicht weiter auf Charakterkomik und Situationskomik eingegangen werden.

4.1.2 Sprachkomik

Belz (2008: 53) definiert Sprachkomik als Form von „Komik, die an sprachliche Strukturen oder Elemente gebunden ist“ und weist darauf hin, dass Sprachkomik nicht mit verbal ausgedrückter Komik verwechselt werden soll. Zur Sprachkomik zählen beispielsweise Wortspiele, bei denen mit der Ambiguität von einzelnen Wörtern oder Aussagen gespielt wird, wobei zwischen lexikalischer und syntaktischer Ambiguität unterschieden werden kann. Gottlieb (1997: 188) zählt vier Arten von Wortspielen auf, die auf lexikalischer Ambiguität basieren:

a) Homonymie: Zwei Wörter mit derselben Schreibweise und Aussprache aber unterschiedlicher Bedeutung; beispielsweise „Bank“, einmal als Finanzinstitut und einmal als Sitzmöglichkeit;

¹⁸ Als Beispiel für unbeabsichtigte Komik nennt Belz (2008: 20) die Situationskomik.

b) Homophonie: Zwei Wörter mit unterschiedlicher Schreibweise aber derselben Aussprache; beispielsweise „viel“ und „fiel“;

c) Homographie: Zwei Wörter mit derselben Schreibweise aber unterschiedlicher Aussprache; beispielsweise „Versendung“, einmal als die Endung eines Verses (wenn die Betonung auf „Vers“ liegt) und einmal als das Verschicken eines Briefes (wenn die Betonung auf „sendung“ liegt);

d) Paronymie: Zwei Wörter mit ähnlicher Schreibweise und Aussprache; beispielsweise „adaptieren“ und „adoptieren“.

Bei der syntaktischen Ambiguität lässt sich ein Satz verschieden interpretieren. Beispielsweise kann der Satz „Lerne schießen, treffe Freunde“ auf mehr als eine Art interpretiert werden. Die eigentliche Intention ist wohl, für einen Sportschützenverein und die Geselligkeit im Verein zu werben. Makabererweise kann die Aussage aber missverstanden werden, wodurch „Freunde treffen“ nicht mehr auf die Geselligkeit anspielt, sondern darauf, Freunde mit einer Kugel zu treffen.

Belz (2008: 21) geht davon aus, dass „für die Erzielung eines komischen Effektes eine Inkongruenz notwendig ist; es muss etwas Unerwartetes, eine Überraschung oder eine Diskrepanz zwischen dem Erwarteten und dem Tatsächlichen vorliegen.“ Auch das bewusste Abweichen von einer sprachlichen Norm kann dazu gezählt werden, beispielsweise wenn eine ungewöhnliche Syntax oder grammatikalisch falsche Elemente verwendet werden.

4.2 Fillmores scenes-and-frames-Modell und Humor

Um den Zusammenhang zwischen Inkongruenz und Humor besser darstellen zu können, eignet sich das scenes-and-frames-Modell von Charles Fillmore.

Fillmore definiert *scenes* als

„[...] familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.“
(Fillmore 1977: 63)

Die *scenes* entstehen aufgrund von individuellen Erfahrungen einer Person, die sich darauf basierend ihre eigenen Vorstellungen bildet. Diese Vorstellungen werden in Form von *frames* verbalisiert. Fillmore (1977: 63) versteht unter *frames* „[...] any system of linguistic choice –

the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes.“ Mit dem scenes-und-frames-Modell kann also der Kommunikationsprozess dargestellt werden: Eine Person fasst ihre Vorstellungen (*scenes*) in Worte (*frames*), die von einem Gesprächspartner rezipiert und in eigene *scenes* umgewandelt werden.

Bei der Erzeugung von Humor ist, wie oben erwähnt, eine Inkongruenz oder eine Abweichung von der Normalität notwendig. Zur Erzeugung einer Inkongruenz wird durch ein bestimmtes *frame* beim Rezipienten eine spezifische *scene* geweckt, so dass er eine gewisse Erwartung hat, welche *frame/scene*-Kombination als nächstes folgen soll. Diese Erwartungshaltung lässt sich darauf zurückführen, dass „[s]cenes und frames sowie ihr Verhältnis zueinander [...] kulturspezifisch und darin *erfahrungs-, erwartungs- und situationsabhängig*“ sind (Witte 2007: 111, Hervorhebung M.L.). Folgt also in einer bestimmten Situation auf die erste *frame/scene*-Kombination unerwartet eine abweichende *frame/scene*-Kombination, kann dadurch ein komischer Effekt entstehen.

4.3 Sprachlicher Humor als kulturelles Phänomen

In Kapitel 3.2 wurde die enge Verbundenheit zwischen Sprache und Kultur bereits thematisiert. Da Humor nicht nur an eine Sprache, sondern auch an eine Kultur gebunden ist, kann Humor als Kulturspezifikum verstanden werden (vgl. Belz 2008: 45). Demnach spielt bei der Übersetzung von Humor auch die Kulturkompetenz des Übersetzers eine entscheidende Rolle. Denn wie oben erwähnt wurde, entsteht sprachlicher Humor unter anderem durch die Abweichung von sprachlichen Normen, beispielsweise durch ungewöhnliche Syntax, falsche Grammatik oder lexikalische oder syntaktische Ambiguität. Nur wenn der Übersetzer die sprachlichen Normen einer Gesellschaft kennt, kann er auch feststellen, wann sie zur Erzeugung von Humor gewollt verletzt werden (vgl. Paul 1993: 295f).

Im Zusammenhang mit Fillmores scenes-and-frames-Modell gilt zu beachten, dass vor allem *scenes* stark kulturgebunden sind. So wird das Wort „Frühstück“ (*frame*) in der Schweiz beispielsweise mit Kaffee, Brot, Butter und Marmelade verbunden (*scene*). In Japan wird mit demselben *frame* hingegen Suppe, Fisch und Reis in Verbindung gebracht, also eine völlig andere *scene* als in der Schweiz. Das kann dazu führen, dass ein Text in Kultur A völlig anders interpretiert wird als in Kultur B, da dieselben *frames* in den beiden Kulturen mit

unterschiedlichen *scenes* verknüpft sind. Diese Tatsache kann natürlich auch bewusst eingesetzt werden, um einen komischen Effekt zu erzeugen, nämlich wenn bei einer Person durch ein *frame* eine bestimmte Vorstellung geweckt wird, diese dann aber durch eine kulturell abweichende *scene* „zerstört“ wird (vgl. Witte 2007: 112, Belz 2008: 42).

4.4 Humor und Dialekt

Fälschlicherweise wird oft angenommen, dass Dialekt an sich schon eine humoristische Qualität hat. In Wirklichkeit entsteht gemäss Schröder/Stellmacher (1989: 179) der komische Effekt von Dialekt aber erst durch den Vergleich von Dialekt mit der Standardsprache. Denn im humoristischen Kontext wird Dialekt und Standardsprache oft zur Kontrastierung zweier Personen oder Sprechergruppen benutzt. Dabei wird entweder der Dialektsprecher oder der Standardsprecher zum „Opfer“ eines Witzes (vgl. Schröder/Stellmacher 1989: 179, Davies 2009).

Apte (1994: 907) stellt fest, dass dialektaler Humor durch die übertriebene Imitation phonologischer oder grammatikalischer Eigenschaften eines Dialekts zustande kommt. Häufig wird auch mit Stereotypen gespielt, die mit einem Dialekt in Verbindung gebracht werden, so werden beispielsweise in der Schweiz häufig Witze über die Langsamkeit von Bernern gemacht, da sich der Berner Dialekt durch ein langsames Sprechtempo auszeichnet. Aber auch über die Standardsprachensprecher werden häufig Witze gemacht, da „everything they say is correct but anyone who spoke like that would be seen as over-refined, the opposite humorous quality from that of the dialect speaker“ (Davies 2009). Durch die Gegenüberstellung von Dialekt und Standardsprache wird also oft auch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe markiert. Beispielsweise werden Personen, die Standardsprache sprechen, in Witzen klar von Personen abgegrenzt, die Dialekt sprechen.

Czennia (2004: 508) erwähnt, dass die affektive Konnotation von Dialekten bereits in der Antike eine Rolle spielte. Damals erzeugten Figuren, die Dialekt sprachen, eine lächerliche Wirkung und wurden als tölpelhaft oder ungebildet betrachtet. In literarischen Texten wurde Dialekt also schon früh dazu verwendet, um einen gewissen komischen Effekt zu erzeugen. Auch heute ist dies noch der Fall, vor allem wenn Standardsprache und Dialekt von einem Sprecher bewusst vermischt werden.

4.5 Übersetzung von Humor

Belz (2008: 38) empfiehlt in Anlehnung an die Skopostheorie von Reiss/Vermeer einen zweckorientierten Ansatz für die Übersetzung von Humor. Der Zieltext soll also denselben Zweck erfüllen wie der Ausgangstext. Wenn ein Text primär komisch sein soll, scheint eine wortgetreue Übersetzung nicht sinnvoll, denn dadurch gehen im Zieltext vielfach komische Effekte verloren. Wenn Humor in einem Text jedoch nicht von zentraler Bedeutung ist und nur vereinzelt als rhetorisches Mittel eingesetzt wird, können einzelne humoristische Elemente auch weggelassen werden (vgl. Belz 2008: 35f). Oft wird diese Strategie bei Texten gewählt, bei deren Übersetzung besonderer Wert auf semantische Äquivalenz gelegt wird. Deshalb scheint es von grosser Bedeutung zu sein, dass sich der Übersetzer bewusst ist, welche Funktion Humor in einem Text hat. Oder wie Diaz Cintas/Remael (2007: 215) treffend feststellen: „Sometimes laughter is more important than rendering the exact semantics of a passage, sometimes the reverse will be the case.“

Im Hinblick auf die Übersetzung von dialektalem Humor schlägt Belz (2008: 72) eine funktionale, kreative Übersetzungslösung vor. Die wortgetreue Übersetzung scheint dafür eher ungeeignet zu sein. Bei der wortgetreuen Übersetzung wird oft nur der semantische Inhalt übersetzt, wobei der komische Effekt verloren gehen würde. Auch die Übertragung in einen zielsprachlichen Dialekt scheint nicht die beste Lösung zu sein, da dialektaler Humor sehr stark in der Ausgangskultur verankert ist. Beim Ersatz durch einen zielsprachlichen Dialekt werden oft nicht dieselben *scenes* ausgelöst wie im Ausgangstext, was unter Umständen zu unnötiger Verwirrung beim Zielpublikum führen könnte. Diese Strategie eignet sich also nur begrenzt für die Übersetzung von dialektalem Humor. Am besten geeignet scheint deshalb die Übertragung in einen Soziolekt zu sein, da dadurch auch der Kontrast zwischen Standardsprache und Dialekt aufrecht erhalten werden kann und gleichzeitig eine für die Erzeugung von Humor notwendige Inkongruenz auf der Ebene des Sprachstils entsteht (vgl. Belz 2008: 72f).

4.6 Humor in Untertiteln

Gottlieb (1997: 188) stellt fest, dass Humor in Filmen entweder durch Dialoge oder durch das Zusammenspiel von Dialogen und Bildern erzeugt wird. Vor allem die polysemiotische Natur von Filmen, also das Zusammenspiel von Dialogen und Bildern, stellt den Untertitler oft vor grosse Herausforderungen. Basiert beispielsweise ein Sprachspiel auf den gleichzeitig

sichtbaren Bildern, muss das Sprachspiel in der Zielsprache inhaltlich ebenfalls eine Verbindung zu den Bildern haben, da ansonsten der komische Effekt verloren geht. Eine weitere Schwierigkeit ist das Timing von Humor in den Untertiteln. Oft kann die Pointe eines Sprachspiels in den Untertiteln nicht zeitgleich mit dem Originaldialog wiedergegeben werden, da es entweder das Spotting nicht zulässt oder sich die Wortreihenfolge der Ausgangssprache erheblich von jener der Zielsprache unterscheidet. Das kann dazu führen, dass die Zuschauer den Protagonisten lachen sehen und nicht verstehen, weshalb er lacht, da die eigentliche Pointe zeitlich versetzt in den Untertiteln erscheint (vgl. Diaz Cintas/Remael 2007: 216).

Gottlieb (1997: 188) schlägt für die Untertitelung von Sprachkomik folgende fünf Strategien vor:

- a) Wortgetreue Wiedergabe; dabei kann es sein, dass der komische Effekt in der Zielsprache verloren geht.
- b) Anpassung an die Zielsprache; dadurch wird gewährleistet, dass der komische Effekt auch in der Zielsprache erhalten bleibt.
- c) Ersatz durch ein neutrales Element; dadurch entfällt die Sprachkomik, der Inhalt wird jedoch übertragen.
- d) Keine Wiedergabe; dabei entfällt die Sprachkomik und deren semantischer Inhalt komplett.
- e) Einschub an anderer Stelle; dabei wird die Sprachkomik nicht übersetzt, allerdings wird versucht, an anderer Stelle einen komischen Effekt zu erzeugen und somit den „Verlust“ auf konnotativer Ebene zu kompensieren.

Wie bereits weiter oben angedeutet, scheint Strategie a) nur dann geeignet zu sein, wenn der Humor an einer Stelle im Film eine nebensächliche Rolle spielt und die Übertragung des semantischen Inhalts im Vordergrund steht. Sobald die Erzeugung eines komischen Effekts zum primären Zweck eines Films wird, hat die Übertragung von rein denotativen Bedeutungen keine Priorität mehr (vgl. Belz 2008: 37f). Vielmehr muss der Untertitler dann eine alternative Übersetzungsstrategie wählen, die gewährleistet, dass der komische Effekt auch in der Zielsprache erhalten bleibt. Dazu würde sich Strategie b) sehr gut eignen. Bei dieser Strategie ist es oft unumgänglich, dass im Vergleich zum Originalfilm gewisse Abweichungen auf semantischer Ebene auftreten, was vor allem dann problematisch sein könnte, wenn zwischen einem Sprachspiel und der bildlichen Ebene ein inhaltlicher

Zusammenhang besteht. Kann oder will der Untertitler diesen Zusammenhang nicht zerstören, steht ihm schliesslich noch Strategie e) zur Verfügung, mit der er den komischen Effekt auch in den Untertiteln wiedergeben kann.

Teil II: Untertitelung von Dialekt und Humor in *Bienvenue chez les Ch'tis*

5 Korpus

Das Korpus setzt sich aus dem französischsprachigen Film *Bienvenue chez les Ch'tis* und seinen bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitelversionen zusammen. Für die Beispielanalyse werden ausgewählte Szenen verwendet, die im Zusammenhang mit den im zweiten, dritten und vierten Kapitel vorgestellten Aspekten besonders interessant erscheinen.

5.1 Der Film *Bienvenue chez les Ch'tis*

Der Film *Bienvenue chez les Ch'tis* (deutscher Titel *Willkommen bei den Sch'tis*) von Regisseur Dany Boon erschien im Jahr 2008. Mit mehr als 20 Millionen Kinozuschauern ist er der meistgesehene französische Film aller Zeiten (vgl. PROKINO 2008: 5). Im deutschsprachigen Raum war der Film sowohl als Synchronversion als auch in Originalfassung mit deutschen Untertiteln zu sehen.

5.1.1 Inhalt

Der Postbeamte Philippe Abrams wohnt mit seiner Frau Julie und dem gemeinsamen Sohn in der Provence. Da seine Frau angeblich an Depressionen leidet, will er sich weiter in den Süden ans Meer versetzen lassen, muss jedoch schnell herausfinden, dass das leichter gesagt als getan ist. Damit sein Gesuch bei seinen Vorgesetzten auf Beachtung stösst, gibt er sich als Behinderter aus. Diese Lüge fliegt jedoch auf und Philippe wird strafversetzt, allerdings nicht in den Süden ans Meer, sondern nach Nord-Pas-de-Calais, der nördlichsten Region Frankreichs. Nachdem ihn seine Bekannten mit schrecklichen Geschichten über das Nord-Pas-de-Calais und dessen Einwohner eingeschüchtert haben, fasst er den Entschluss, seine neue Stelle alleine anzutreten und seine Familie in Südfrankreich zurückzulassen. Er macht sich voller Vorurteile auf nach Bergues, einem kleinen Dorf, in dem er für die nächsten zwei Jahre als Leiter der lokalen Poststelle arbeiten muss. Nach anfänglichen Schwierigkeiten mit seinen neuen Mitarbeitern und deren Sprache beginnt sich Philippe jedoch langsam einzuleben und neue Freundschaften zu schliessen. Er findet bald heraus, dass die herzliche

Art der Ch'tis und ihre Gastfreundschaft nicht den Gerüchten entsprechen, die in Südfrankreich kursieren. An den Wochenenden fährt Philippe jeweils zurück zu seiner Familie nach Südfrankreich, die ihm nicht glauben will, dass der Norden gar nicht so schrecklich ist, wie immer erzählt wird. Vor allem Philippes Frau Julie zeigt grosses Mitgefühl mit ihrem Ehemann, was dieser geniesst und seine Frau deshalb im Glauben lässt, er leide sehr bei seiner Arbeit im Norden. Diese Lüge funktioniert lange Zeit gut und um die Ehe von Philippe und Julie steht es so gut wie schon lange nicht mehr. Doch es kommt, wie es kommen muss: Julie will ihren Mann im Norden besuchen. Dieser muss nun seinen Freunden im Norden gestehen, welche Geschichten er zu Hause über sie erzählt hat. Natürlich lassen ihn seine Freunde nicht im Stich und helfen ihm, bei Julies Besuch alle negativen Klischees, die über die Region existieren, irgendwie zu erfüllen. Doch das Theater fliegt bald auf, Julie findet heraus, dass die Ch'tis sehr herzlich sind und dass ihr Mann in Nordfrankreich durchaus glücklich ist. Daraufhin zieht sie mit ihrem Sohn ebenfalls nach Nord-Pas-de-Calais zu Philippe, der schliesslich nach zwei Jahren Dienst von der Postzentrale die Versetzungspapiere für eine Stelle in Südfrankreich erhält. Schweren Herzens nehmen Philippe und seine Familie Abschied von ihren Freunden im Norden und begeben sich auf den Weg zurück nach Südfrankreich.

5.1.2 Hauptfiguren

Im Leben von Hauptfigur **Philippe Abrams** dreht sich alles um die Arbeit bei der Post und seine Familie. Dafür geht er auch gerne einmal über die eine oder andere Grenze hinaus, was dann schliesslich auch zu seiner Strafversetzung nach Nordfrankreich führt. **Julie Abrams** ist Philippes Ehefrau und sehr besorgt um ihren Mann, als dieser arbeitsbedingt in den Norden zieht. Philippes erste Bekanntschaft in Bergues ist der Postbote **Antoine Bailleul**. Der waschechte Ch'ti wohnt noch bei seiner Mutter, **Madame Bailleul**, die ihn immer wieder bevormundet. Beim täglichen Austragen der Briefe wird er jeweils von den Einwohnern von Bergues auf einen Schnaps eingeladen, weshalb er häufig betrunken von seinen Touren zurückkehrt. Antoines Ex-Freundin, **Annabelle Deconninck**, arbeitet ebenfalls bei der Post. Antoines resolute Mutter war der Grund, weshalb sie sich von Antoine getrennt hat. Annabelles neuer Freund lässt in Antoine regelmässig die Eifersucht aufkommen. Die Postangestellten **Fabrice Canoli** und **Yann Vandernoout** sind anfangs zwar ein wenig irritiert ob der forschen Art ihres neuen Vorgesetzten, nach einiger Zeit freunden sie sich jedoch mit ihm an und erteilen ihm Unterricht in Ch'ti.

5.1.3 Hintergründe

Die Bezeichnungen „Ch’ti“ oder „Ch’timi“ gehen auf den Ersten Weltkrieg zurück. Damals versuchten sich die Soldaten aus der Region Nord-Pas-de-Calais an der Front mit der Frage „Ch’est ti?“ („C’est toi?“ – „Bist du’s?“) und der Antwort „Ch’est mi!“ („C’est moi!“ – „Ich bin’s!“) gegenseitig zu identifizieren. Ihre Kameraden aus den übrigen Teilen Frankreichs, die den nordfranzösischen Dialekt und die Bedeutung von „Ch’est ti?“ und „Ch’est mi!“ nicht verstanden, nannten fortan alle Soldaten mit nordfranzösischem Dialekt „les Ch’tis“ oder „les Ch’timis“. Nach Kriegsende wurde mit einem „Ch’ti“ ganz allgemein ein Bewohner der Regionen Picardie und Nord-Pas-de-Calais bezeichnet. Daneben wird der Begriff „Ch’ti“ auch synonym für die Bezeichnung des picardischen Dialekts verwendet (vgl. Webseite b).

Mit der Region Nord-Pas-de-Calais, bestehend aus den Departementen Nord und Pas-de-Calais, sind in Frankreich gewisse negative Klischees verbunden. So weist beispielsweise Dany Boon darauf hin, dass die Franzosen „ont une vision très négative et terrible de la région, que ce soit sur la pauvreté, le désespoir, le chômage ou les mines“ (PATHE DISTRIBUTION 2008). Dies kann zum einen darauf zurückgeführt werden, dass Nord-Pas-de-Calais hauptsächlich für seine Bergbau- und Textilindustrie bekannt ist; für viele Leute erscheint die Region deshalb und aufgrund des kühlen nördlichen Klimas eher unattraktiv. Zum anderen begünstigt wohl auch die im Vergleich zu anderen Regionen Frankreichs hohe Arbeitslosenquote in der Region die Bildung solch negativer Klischees (vgl. Webseite d). Mit seinem Film wollte Boon den oft voreingenommenen Zuschauern die positive Seite der Region aufzeigen und auf Qualitäten wie Gastfreundschaft, Offenherzigkeit und Grosszügigkeit der Einwohner hinweisen (vgl. PATHE DISTRIBUTION 2008).

5.1.3.1 Ch’ti als Dialekt

Ch’ti wird in Nord-Pas-de-Calais oft synonym zu Picard verwendet. Picard umfasst jedoch nicht nur den Dialekt Ch’ti, sondern auch andere, dem Ch’ti sehr nah verwandte Dialekte aus der Region. Mit Picard wird ganz allgemein die im nördlichsten Teil Frankreichs sowie im westlichen Teil Belgiens gesprochene Regionalsprache bezeichnet, Ch’ti ist innerhalb dieser Regionalsprache ein auf die Region Nord-Pas-de-Calais beschränkter Dialekt.

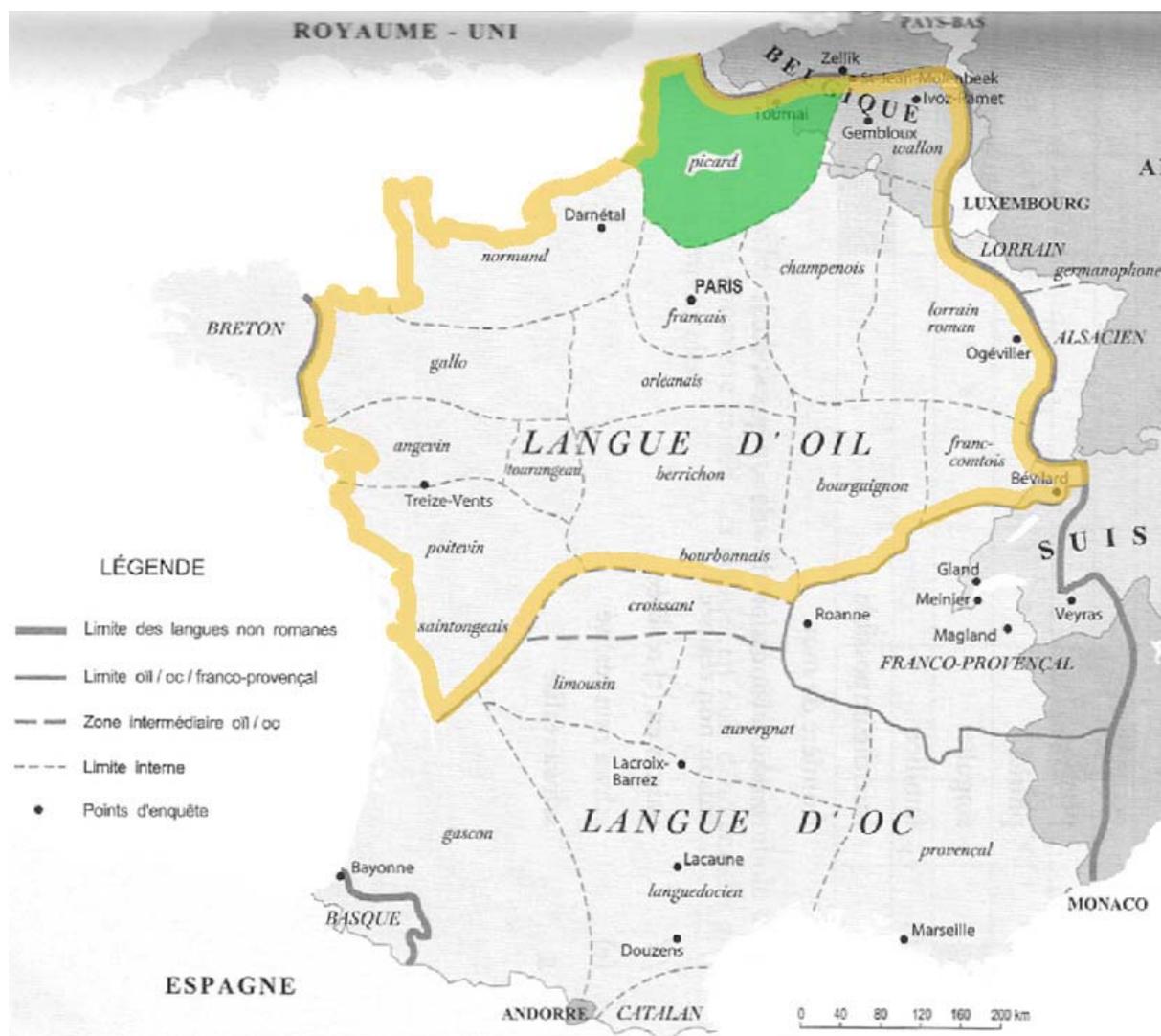


Abb. b: Picard als Varietät der *Langues d'oïl* (Detey 2010: 21; eigene Hervorhebungen)

Picard gehört zu den *Langues d'oïl*, womit die Gruppe der in Zentral- und Nordfrankreich gesprochenen Dialekte bezeichnet wird. Die *Langues d'oïl* stammen von gesprochenem Latein, sogenanntem Vulgärlatein, ab und haben sich parallel mit anderen französischen Varietäten entwickelt. Im Gegensatz zu Belgien, wo Picard 1990 in einem Dekret zusammen mit anderen Dialekten offiziell als Regionalsprache anerkannt wurde, ist Picard in Frankreich keine offiziell anerkannte Regionalsprache (vgl. Webseite b, Webseite c).

Im Hinblick auf Kapitel 6 soll auf einige sprachliche Merkmale der picardischen Dialekte und insbesondere von Ch'ti eingegangen werden. Da eine umfassende Darstellung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sollen nur die charakteristischsten phonologischen und grammatikalischen Eigenschaften des Dialekts dargestellt werden.¹⁹

¹⁹ Für weitere und ausführlichere Informationen siehe beispielsweise Pooley (1996), <http://www.picard.free.fr/lpic/phonetiqt.htm>, <http://www.picard.free.fr/lpic/conjugai.htm> oder <http://www.chti.org/cthi/glossaire/index.php> (alle Webseiten zuletzt besucht am 05.05.2013).

5.1.3.1.1 Phonologische Merkmale

Pooley (1996: 99) zählt zwei phonologische Eigenschaften auf, die für Ch'ti und die picardischen Dialekte typisch sind.

Zum einen ist das die Verwendung des ungerundeten halboffenen Vorderzungennasalvokals /ɛ̃/ bei Wörtern, bei denen im Standardfranzösisch der ungerundete offene Hinterzungennasalvokal /ɑ̃/ verwendet wird (vgl. Pooley *ibid.*: 99, Webseite g). Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Sprecher der picardischen Dialekte mit der Zeit den /ɑ̃/-Laut zum /ɛ̃/-Laut abgewandelt haben. Konkret ist dies der Fall bei Wörtern mit der Buchstabenfolge *en* gefolgt von einem Konsonanten, bei Lehnwörtern mit der Buchstabenfolge *an* oder bei Wörtern mit dem Suffix *-ment*. Beispielsweise wird das Wort *souvent* nicht wie im Standardfranzösischen /suvɑ̃/ sondern /suvɛ̃/ ausgesprochen; *danger* wird nicht /dɑ̃ʒe/ sondern /dɛ̃ʒe/ ausgesprochen und *heureusement* nicht /øʀøzmɑ̃/ sondern /øʀøzmɛ̃/ (vgl. Pooley *ibid.*: 102). Für Personen, die Standardfranzösisch und kein Ch'ti sprechen, können dadurch verwirrende Situationen entstehen, denn aufgrund der speziellen Aussprache entstehen oft Wörter, die gleich klingen wie standardfranzösische Wörter (sogenannte Homophonie). Das Wort *vent* wird auf Ch'ti beispielsweise nicht /vɑ̃/ sondern /vɛ̃/ ausgesprochen, wodurch eine Homophonie mit den standardfranzösischen Wörtern *vin*, *vingt* und *vends* entsteht (vgl. Pooley *ibid.*: 101).

Zum anderen gehört auch die Verwendung des postalveolaren Frikativs /ʃ/ in Wörtern dazu, bei denen im Standardfranzösisch entweder der stimmlose alveolare Frikativ /s/ oder der stimmhafte alveolare Frikativ /z/ verwendet wird (vgl. Pooley *ibid.*: 109, Webseite g). Wenn im Standardfranzösischen ein Wort also einen /s/- oder /z/-Laut enthält, wird dieser in den picardischen Dialekten durch einen /ʃ/-Laut ersetzt. Dabei spielt es keine Rolle, ob der /s/- bzw. /z/-Laut am Anfang, der Mitte oder am Ende eines Wortes steht. Das Wort *cela* wird nicht wie auf Standardfranzösisch /sɔla/ ausgesprochen, sondern /ʃɔla/; *glisser* wird nicht /glise/ sondern /gliʃe/ ausgesprochen und *dix* nicht /diz/ sondern /diʃ/ (vgl. Pooley *ibid.*: 110).

Daneben gibt es bei den picardischen Dialekten auch weitere Charakteristika auf phonologischer Ebene, beispielsweise die *dénasalisation*, also der Verlust von nasaler Betonung bei Vokalen oder Konsonanten. Als Beispiel nennt Pooley (*ibid.*: 104) die Aussprache von *pantalon* als /patalɔ̃/ im Gegensatz zum nasalierten /pɑ̃talɔ̃/ im Standardfranzösischen. Weiter kann auch die Verwendung des stimmlosen velaren Plosivs /k/ in Wörtern, in denen auf Standardfranzösisch der stimmlose postalveolare Frikativ /ʃ/ verwendet wird, zu den Charakteristika von picardischen Dialekten gezählt werden (vgl. Pooley *ibid.*: 101, Webseite g). Allerdings kann der Ersatz von /ʃ/-Lauten durch /k/-Laute

nicht als generelle Regel betrachtet werden, denn sie gilt vielmehr für einzelne Wörter. Grundsätzlich gilt das für alle Wörter, bei denen ein *ch* von einem Vokal gefolgt wird. So wird beispielsweise aus *chanson*, das auf Standardfranzösisch /ʃãsõ/ ausgesprochen wird, auf Ch'ti /kãsõ/ (vgl. Pooley *ibid.*: 101f).

5.1.3.1.2 Grammatikalische Merkmale

Eine der auffälligsten grammatikalischen Eigenheiten von Ch'ti dürfte die Verwendung des Hilfsverbs *avoir* bei der Konjugation von Verben sein, für die im Standardfranzösischen immer das Hilfsverb *être* verwendet wird. Dazu zählen beispielsweise die sogenannten Bewegungsverben. Auf Ch'ti heisst es beispielsweise nicht *Il est venu* sondern *Il a venu*. Aber auch reflexive Verben, die auf Standardfranzösisch immer mit *être* konjugiert werden, werden auf Ch'ti mit *avoir* konjugiert. Aus *Il s'est réveillé* wird auf Ch'ti also *Il s'a réveillé* (vgl. Pooley 1996: 152f).

Weiter werden auf Ch'ti auch die Possessivpronomen anders geschrieben als auf Standardfranzösisch. Die maskulinen Possessivpronomen *mon, ton, son* werden zu *min, tin, sin* und die femininen Pronomen *ma, ta, sa* werden zu *m', t' und s'* verkürzt. Aus *mon livre* wird auf Ch'ti also *min livre* und aus *sa soeur* wird *s'soeur*. Ein ähnliches Phänomen zeigt sich bei den Pronomen *moi, toi* und *lui*, die auf Ch'ti zu *mi, ti* und *li* werden. So wird beispielsweise *je lui ai dit* zu *je li ai dit* auf Ch'ti (vgl. Pooley *ibid.*: 150f). Eine weitere Besonderheit von Ch'ti ist die sogenannte Subjektverdoppelung. Aus dem Satz *Le chien mange beaucoup* wird aufgrund der Subjektverdoppelung beispielsweise *Le chien il mange beaucoup* (vgl. Pooley 1996: 176).

Was zudem auffällt, ist die Verwendung von unterschiedlichen Verneinungswörtern in Negationen. Grundsätzlich wird in den picardischen Dialekten das *ne* in *ne...pas* immer weggelassen. Dies ist keine Eigenschaft, die einzig auf Ch'ti oder die picardischen Dialekte zutrifft, weist doch Pooley (*ibid.*: 167) darauf hin, dass dies ein allgemeines Merkmal von gesprochenem Französisch ist. Allerdings fällt auf, dass in den picardischen Dialekten alternative Verneinungswörter wie *point, mie* oder *nin* synonym zu *pas* verwendet werden.

5.2 Untertitelversionen

Für den deutschen Sprachraum sind zwei unterschiedliche Untertitelversionen des Films erstellt worden, eine bundesdeutsche und eine schweizerdeutsche Version.

Die bundesdeutschen Untertitel hat Sabine Dornblut für die Firma „Holland Subtitling“ erstellt. Für die Beispielanalyse werden die Untertitel der in Deutschland erhältlichen DVD verwendet. Die DVD bietet dem Rezipienten zwei Tonspuren (französische Originalversion und deutsche Synchronfassung) und eine deutsche Untertitelversion.

Der Autor der schweizerdeutschen Untertitelversion ist unbekannt. Die in der Beispielanalyse verwendeten Untertitel stammen von der DVD, die in der Schweiz erhältlich ist. Darauf werden vier Tonspuren (französische Originalversion 2.0 und 5.1 sowie deutsche Synchronfassung 2.0 und 5.1) und zwei Untertitelversionen angeboten. In der Untertitelversion „Sch’ti“ werden alle standardfranzösischen Dialoge auf Ch’ti übersetzt, in der Untertitelversion „Schwiizerhochdütsch“ (Schweizerhochdeutsch) werden von den Protagonisten verwendete Dialektwörter mit schweizerdeutschen Dialektwörtern übersetzt.

Für die Beispielanalyse wird auf Transkriptionen der beiden Untertitelversionen zurückgegriffen, da die originalen Untertitellisten nicht eingesehen werden konnten. Die Transkriptionen befinden sich im Anhang dieser Arbeit. Aus textökonomischen Gründen wird nicht der ganze Film, sondern nur die Szenen transkribiert, die in der Beispielanalyse untersucht werden. Die in den Transkriptionen aufgeführten Originaldialoge stammen aus dem französischen Dialogbuch zum Film, das mir von der PROKINO Filmverleih GmbH freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde.

6 *Bienvenue chez les Ch'tis* - Beispielanalyse

Im Film *Bienvenue chez les Ch'tis* spielen sowohl Dialekt als auch Humor eine wichtige Rolle. An vielen Stellen sorgt sogar die besondere Eigenschaft des Dialekts (vgl. Kapitel 5.1.3.1) für die Erzeugung eines komischen Effektes. Die Tatsache, dass zwei unterschiedliche deutschsprachige Untertitelversionen existieren, machen den Film für eine Untersuchung der Untertitelung von Dialekt und Humor umso interessanter, da so auch verglichen werden kann, ob in Deutschland und der Schweiz unterschiedliche Untertitelungsstrategien angewendet worden sind.

In der französischen Originalversion sprechen die Figuren Philippe Abrams und seine Frau Julie Standardfranzösisch. Alle Protagonisten aus Nord-Pas-de-Calais, also Antoine Bailleul, dessen Mutter Madame Bailleul, Annabelle Deconninck, Fabrice Canoli und Yann Vandernoout, sprechen Ch'ti. Dazu muss angemerkt werden, dass im Film kein echtes Ch'ti, sondern eine überspitzte Version des Dialekts gesprochen wird. Durch diese Verfremdung und Überspitzung soll der Sprachwitz im Film verstärkt werden (vgl. PROKINO 2008: 6).

Die Beispielanalyse ist unterteilt in drei Unterkapitel, in denen die Funktion von Dialekt im Film, die Untertitelung von Dialekt sowie die Untertitelung von Humor untersucht und die bundesdeutsche mit der schweizerdeutschen Untertitelversion verglichen werden. Dabei soll anhand von Beispielen aus dem Film gezeigt werden, wie Dialekt und Humor untertitelt wurden.²⁰ Bei der Analyse werden auch immer die speziellen Anforderungen beachtet, die die Untertitelung an den Übersetzer stellen. So soll der Inhalt des Originalfilms auf der einen Seite möglichst präzise in den Untertiteln wiedergegeben werden, auf der anderen Seite sieht sich der Untertitler aufgrund der begrenzten Zeilenlänge von Untertiteln jedoch oft zu Kürzungen gezwungen. Auch die polysemiotische Natur des Films stellt eine Herausforderung für den Untertitler dar, da er nur Einfluss auf den akustisch verbalen Kanal hat und die visuellen Elemente des Films nicht bearbeiten kann. In einer gelungenen Untertitelung kommt es trotz eventueller Kürzungen zu keinem erheblichen Informationsverlust und die Untertitel harmonieren mit den gleichzeitig zu sehenden Bildern (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 47, Gottlieb 1997: 75f).

²⁰ Die in den folgenden Kapiteln verwendeten Analysebeispiele sind Ausschnitte aus transkribierten Szenen, welche in voller Länge im Anhang zu finden sind. Damit in den folgenden Kapiteln besser auf einzelne Untertitel verwiesen werden kann, wurde in der tabellarischen Darstellung der transkribierten Szenen jedem Untertitel bzw. jeder Zeile eine Nummer zugeordnet, so dass im Folgenden mit jeder Zeilennummer ein bestimmter Untertitel bezeichnet werden kann.

6.1 Funktion von Ch'ti im Film

Da es für den Übersetzer wichtig ist, sich im Vorfeld der Übersetzung klar zu machen, welche Funktion der Dialekt im Ausgangstext erfüllt, soll im Folgenden kurz auf die Funktion von Ch'ti im französischen Originalfilm eingegangen werden. Zur Veranschaulichung werden Beispiele in Form von Auszügen aus dem französischen Dialogbuch verwendet.

6.1.1 Erzeugung von Lokalkolorit

Im Film wird Dialekt unter anderem genutzt, um Lokalkolorit zu erzeugen. Philippe besucht vor seiner ersten Reise nach Nord-Pas-de-Calais den Grossonkel seiner Frau Julie, einen alten Mann aus Marseille, um sich bei ihm über die nordfranzösische Region und deren Einwohner zu erkundigen. Dieser erzählt ihm (sehr überdramatisiert) vom Dialekt Ch'ti, der von allen Einwohnern dort gesprochen wird:

VIEUX MARSEILLAIS : Un cheutemi, ils s'appellent comme ça là-haut. Les femmes, les enfants, les hommes, c'est des cheutemis !

PHILIPPE : Ddes cheutemis ?

VIEUX MARSEILLAIS : Mêm... même les animaux, c'est des cheutemis ! Les chiens, c'est des cheutemis. Les... Les chats... Les chats, c'est des cheu... Les chats ch... ch... cheutemis. Les vaches, les poulets, les veaux, les chete... c'est aussi des cheutemis ! **Et la langue aussi c'est du cheutemi. Ils font des «O» à la place des «A», des «QUE» à la place des «CHEU» et les «CHEU» ils les font, ils les font... Ils les font, mais à la place des «CE». C'est des fadas !**

Da der Zuschauer anhand dieser Szene schon früh im Film auf den Dialekt Ch'ti und dessen spezielle Merkmale aufmerksam gemacht wird, erwartet er natürlich auch, dass die Figuren, die Philippe in Bergues trifft, Ch'ti sprechen. Tatsächlich sprechen alle Protagonisten aus Bergues Ch'ti, wodurch ein gewisser Lokalkolorit geschaffen wird, da der Dialekt für die Region Nord-Pas-de-Calais typisch ist.

6.1.2 Typisierung der Protagonisten

Auffällig am Film ist, dass nicht alle Figuren einen gleich ausgeprägten Dialekt sprechen. Annabelle Deconninck beispielsweise spricht zwar Ch'ti, allerdings nicht so ausgeprägt wie Madame Bailleul, Antoinettes Mutter. Diese spricht in praktisch allen Szenen sehr starken Dialekt, der sich nicht nur auf phonologischer, sondern auch auf grammatikalischer Ebene vom Standardfranzösischen unterscheidet. Bei einem Gespräch, das Madame Bailleul mit Philippe führt, ist dies gut erkennbar:

MADAME BAILLEUL : Teno. **Min** gamin **il** a encore oublié **s'**gamelle. **Min** Antoine **il** est fort influen**ç**able. Faut pas l'prendre partout avec vous comme **cha**. Y peut pas aller à l'baraque à frites tous les jours **li** ! Je pourro compter sur vous ?

Auf phonologischer Ebene ist besonders die Aussprache von *prendre* interessant. Madame Bailleul spricht das Wort im Film wie /prẽdr/ anstatt wie /prãdr/ aus, was ein typisches Merkmal von Ch'ti ist. Daneben spricht sie den stimmlosen alveolaren Frikativ /s/ in *influençable* als postalveolaren Frikativ /ʃ/ aus, wodurch das Wort /ẽflyãfabl/ ausgesprochen wird. Auf grammatikalischer Ebene fallen besonders die Verwendung der für Ch'ti typischen Possessivpronomina *min* (für *mon*), *s'* (für *sa*) und *li* (für *lui*) sowie die Subjektverdoppelung (*Min gamin il* und *Min Antoine il*) auf.

Dass die alte Madame Bailleul im Gegensatz zu den jüngeren Protagonisten sehr ausgeprägtes Ch'ti spricht, widerspiegelt die Tatsache, dass in Nord-Pas-de-Calais heutzutage jüngere Leute oft eine Mischung aus verschiedenen Dialekten oder eine abgeschwächte Form von Ch'ti sprechen, wohingegen ältere Leute noch eher das traditionelle Ch'ti sprechen (vgl. Kapitel 3.4.3). In dem Sinn werden die Protagonisten aufgrund ihres unterschiedlich ausgeprägten Dialekts typisiert, was wiederum die Authentizität des Films steigert.

6.1.3 Nähe und Distanz zwischen den Protagonisten

Dialekt spielt bei der Erzeugung von Nähe und Distanz zwischen den Protagonisten eine wichtige Rolle. Am besten zu beobachten ist dies an der Entwicklung von Philippe. Als er in Bergues ankommt, hat er grosse Schwierigkeiten, Ch'ti zu verstehen, und er korrigiert stur seine Arbeitskollegen, die seiner Ansicht nach falsches Französisch sprechen. Im folgenden Beispiel stellt Antoine Philippe seine Arbeitskollegen vor, wobei Philippe Yann ziemlich forsch korrigiert:

ANTOINE : Et euh... Yann Vandernoout, qui ch'occupe d'la partie Banque postale.

YANN : Alors comme cha, vous êtes du chud ?

PHILIPPE : **Non, pas du «chud», du Sud. S U D. Le «Chud» je sais pas où c'est.**

Philippe's stures Beharren auf der Standardsprache führt dazu, dass anfangs sein Verhältnis zu seinen Arbeitskollegen sehr kühl und distanziert ist. Erst als er bei einem gemeinsamen Abendessen von seinen Kollegen Sprachunterricht in Ch'ti erhält und beginnt, selber Ch'ti zu sprechen, freundet er sich mit ihnen an. In diesem Fall wird die Nähe zwischen den

Protagonisten durch das Sprechen von Dialekt geschaffen, das Nicht-Beherrschen des Dialekts führte dazu, dass Philippe sich anfangs sehr von seinem Umfeld in Bergues distanzierte.

Ein Beispiel, in dem durch Dialekt Nähe zum Zuschauer aufgebaut wird, ist folgende Szene:

ANTOINE : Non parce que ch'est pas compliqué de parler ch'timi ! Par exemple, nouzoute, on dit pas «Pardonnez-moi, je n'ai pas bien saisi le sens de votre question.» On dit «Heiin !»

[...]

ANTOINE : Au début quand on commence à parler le Ch'ti, ou le Picard, hein, on est cousin avec eule Picard, faut juste rajouter le «hein» à la fin de chaque phrase. Allez-y, essayez un peu, pour voir.

[...]

ANTOINE : Ah non, on dit pas «putaing» comme chez vous. Chez nous, ont dit : «Vingt de Diousse !»

PHILIPPE : Vingt de Diousse, heiiin !

FABRICE : Bravo, biloute !

PHILIPPE : Bravo qui ?

ANTOINE : Euh biloute. Euh, tout l'monde il ch'appelle biloute, euh ichi. C'est le surnom à tout le monde.

Die Zuschauer erleben in dieser Szene zusammen mit Philippe ihre erste Ch'ti-Lektion. Dadurch, dass dem Zielpublikum die grundlegenden Charakteristika von Ch'ti erklärt werden, kann der Zuschauer die anfänglich unverständlich anmutenden Dialoge auf Ch'ti nun plötzlich „entschlüsseln“. In dem Sinne wird auch eine gewisse Nähe zu den Protagonisten aufgebaut, die Dialekt sprechen, da den Zuschauern durch diesen Sprachunterricht im Restaurant der Eindruck vermittelt wird, dass auch sie nun Ch'ti verstehen können.

6.1.4 Erzeugung von Komik

Dialekt wird im Film genutzt, um Komik zu erzeugen. Vor allem, wenn Ch'ti mit Standardsprache vermischt oder verwechselt wird, kommt es in bestimmten Szenen zur Erzeugung eines komischen Effekts, was am folgenden Beispiel gezeigt werden soll.

Ein phonologisches Merkmal von Ch'ti ist die Verwendung des postalveolaren Frikativs /ʃ/ in Wörtern, bei denen im Standardfranzösischen entweder der stimmlose alveolare Frikativ /s/ oder der stimmhafte alveolare Frikativ /z/ verwendet wird. Genau diese Tatsache wurde in

folgender Szene zur Erzeugung eines Wortspiels genutzt, in der Philippe herausfindet, dass seine neue Wohnung nicht möbliert ist:

PHILIPPE : Ils sont où les meubles ? Hein, j'comprends pas. C'est pas meublé ?

ANTOINE : Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec, hein.

PHILIPPE : Bah, pourquoi il est parti avec les meubles ?

ANTOINE : Pasque... Ch'est p't être les **chiens**.

PHILIPPE : Quels **chiens** ?

ANTOINE : Les meubes.

PHILIPPE : Attendez. J'comprends pas, là.

ANTOINE: Les meubles, **ch'est** les **chiens**.

PHILIPPE : Les meubles **chez** les **chiens** ? Mais, qu'est-ce que les **chiens** foutent avec des meubles ?

Dadurch, dass Antoine im Wort *siens* (seine) das /s/ durch ein /ʃ/ ersetzt, klingt das ausgesprochene Ch'ti-Wort /ʃjẽ/ wie das standardfranzösische Wort *chien* (Hund). Philippe merkt nicht, dass Antoine eigentlich *siens* meint, wenn er *chiens* sagt, und ist verwirrt, weil die Aussage für ihn überhaupt keinen Sinn macht. Aufgrund der Homophonie von *siens* (das auf Ch'ti wie /ʃjẽ/ ausgesprochen wird) und dem standardfranzösischen *chiens* wird hier also eine Inkongruenz erzeugt, die in dieser Szene einen komischen Effekt herbeiführt.

6.2 Untertitelung von Dialekt

Bei der Analyse des Filmmaterials und der Untertitel hat sich herausgestellt, dass einige Strategien von Kolb (1998: 278ff) und Czennia (2004: 509), wie die Übertragung in einen rein zielsprachlichen Dialekt, die Übertragung in einen zielsprachlichen Soziolekt und die Übertragung als gebrochenes Deutsch, weder in der bundesdeutschen noch in der schweizerdeutschen Version angewendet wurden. Im Folgenden soll deshalb auf jene Strategien eingegangen werden, die häufig Anwendung bei der Untertitelung von Dialekt gefunden haben, beginnend mit jener Strategie, die am häufigsten verwendet wurde.

6.2.1 Entwicklung eines Kunstdialekts

Die Übersetzung von Ch'ti in einen zielsprachlichen Dialekt scheint keinen Sinn zu machen, da die Kombination der französischen Ausgangskultur mit einem bereits existierenden deutschen Dialekt zu einer Verfremdung führen würde (vgl. Kolb 1998: 278, Czennia 2004: 510). Da aber Dialekt im französischen Film eine zentrale Funktion spielt, wird in der Untertitelung durch die Schaffung eines Kunstdialekts versucht, Ch'ti phonologisch und orthographisch nachzuahmen.

Im folgenden Beispiel trifft Philippe Madame Bailleul vor einem Dessous-Geschäft. Um einem Gespräch mit ihr aus dem Weg zu gehen, dreht er sich zum Schaufenster des Geschäfts um, wird jedoch trotzdem von ihr angesprochen. Madame Bailleul will ihm Antoinettes Mittagessen mitgeben, sieht dann aber das Schaufenster des Dessous-Geschäfts und ist entrüstet über Philippe:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
211	MADAME BAILLEUL	Teno. Min gamin il a encore oublié s'gamelle.	Hier	Hier! Mein Junge hat sein Zmittag vergessen.
212			Mien Bübschen hat wieder sein Laibschen vergessen.	
213	MADAME BAILLEUL	Min Antoine il est fort influençable. Faut pas l'prendre partout avec vous comme cha.	Antoine ist sör leicht zu beeinflus chen .	Er ischt sehr beeinflussbar. Nehmen Sie ihn nicht immer mit.
214			Nehmen Schie ihn nicht immer mit!	
215	MADAME BAILLEUL	Y peut pas aller à l'baraque à frites tous les jours li !	Nicht jeden Tag zur Frittenhütte!	Nicht immer zur Pommes-Bude!
216	MADAME BAILLEUL	Je pourro compter sur vous ?	Kann ich auf Schie zöhlen?	Versprochen?
217	PHILIPPE	Oui, madame.	Ja, Madame.	Ja, Madame.
218	MADAME BAILLEUL	Hein ?		
219	PHILIPPE	Oui, madame.		
220	MADAME BAILLEUL	Ch'est du propre !	Scheuschlich!	Kein Wunder!
221	MADAME BAILLEUL	J'diro rin... mais j'en pense pas moins, hein...	Isch sage nix, aber isch denk mir mien Teil!	Ich sag nichts, aber ich denk mir mein Teil .
222	MADAME BAILLEUL	Cha alors !	Also scho was...	Sowas!

In den bundesdeutschen Untertiteln ist sehr schön zu sehen, dass versucht wurde, die Phonologie von Ch'ti nachzuahmen. So wurde beispielsweise in Zeile 213 im Wort „beeinflussen“ ein „sch“ eingefügt. Das entspricht der Regel, dass auf Ch'ti alle /s/- oder /z/-Laute durch /ʃ/-Laute ersetzt werden (was beispielsweise in Zeile 213 bei *influenchable* der Fall ist). Analog wurde in den Zeilen 214, 216 und 222 das „s“ von „Sie“ bzw. „so“ durch ein „sch“ ersetzt („Schie“, „scho“) und in den Zeilen 220 und 221 das „ch“ von „-lich“ bzw. „ich“ mit einem „sch“ („-lisch“, „ich“). Auch die Tatsache, dass auf Ch'ti die Possessivpronomen abgewandelt werden, wurde in den bundesdeutschen Untertiteln berücksichtigt: In den Zeilen 212 und 221 werden die Buchstaben „e“ und „i“ vertauscht, so dass aus „mein“ „mien“ wurde. In den Zeilen 213 und 216 wurde jeweils ein Vokal mit „ö“ vertauscht, womit allenfalls die in Ch'ti-Verben übliche Endung -o imitiert werden soll.

Im Vergleich dazu scheinen die schweizerdeutschen Untertitel sehr nahe an der Standardsprache zu bleiben. Die starke dialektale Färbung von Madame Bailleuls Aussagen geht an den meisten Stellen gänzlich verloren. Zwar wird auch hier in Zeile 213 einmal das „s“ durch ein „sch“ ersetzt, ansonsten wird die sprachliche Besonderheit von Ch'ti einzig in Zeile a durch das Schweizer Dialektwort „Zmittag“ (Mittagessen) für *gamelle* und in Zeile 221 durch eine grammatikalisch falsche Deklination des Possessivpronomens „mein“ wiedergegeben.

Für den Leser der beiden Untertitelversionen sind diese orthographischen Abänderungen, vor allem jene in der bundesdeutschen Untertitelversion, zwar bestimmt gewöhnungsbedürftig, allerdings handelt es sich nur um leichte Veränderungen der normalen Schreibweise einzelner Wörter, so dass die ursprünglichen Wörter durchaus noch erkennbar bleiben.

Der Kunstdialekt in den bundesdeutschen Untertiteln schien beim oben genannten Beispiel viel ausgeprägter und konstanter verwendet zu werden als in den schweizerdeutschen Untertiteln.

In folgendem Beispiel, in dem Philippe mit seinen Arbeitskollegen ins Restaurant geht, wird ersichtlich, dass auch in der bundesdeutschen Untertitelversion der Kunstdialekt nicht einheitlich zur Übersetzung von Ch'ti verwendet wird und sogar ganz weggelassen wird.

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
146	PHILIPPE	- Bon alors, qu'est-ce qu'on mange ? C'est moi qui vous invite.	Was essen wir? Ich lade Sie ein.	- Was nehmen wir? Ich lade Sie ein. - Spezialitäten hats

	<i>ANNABELLE</i>	- Oh bah ichi ch' est pas les spécialités qui manquent, hein !		genug!
147	<i>FABRICE</i>	Oh c'qu'ya d'bon ichi , c'est le... chicon aux gratins.	Hier gibt es viele Spezialitäten! - Sehr gut ist hier <i>Chicon au gratin!</i>	- Sehr gut ist der Chicon au gratin. - Der schicke Gratin?

Auffällig an diesem Beispiel ist, dass in beiden Untertitelversionen nicht vom Kunstdialekt Gebrauch gemacht wird, obwohl im Originaldialog in den Zeilen 146 und 147 der /s/-Laut durch den /ʃ/-Laut ersetzt wurde (*ichi* und *ch'est*). Im Originaldialog ist hier jedoch ersichtlich, dass auch Ch'ti im Film nicht konsequent gesprochen wird: In Zeile 146 verwendet Annabelle zuerst *ichi* und *ch'est*, das Wort *spécialités* spricht sie jedoch mit normalem /s/-Laut aus; in Zeile 147 verwendet Fabrice zuerst *ichi*, *c'est* spricht er daraufhin jedoch ganz normal aus, also ohne /ʃ/-Laut.

In Anbetracht dessen, dass auch im Originalfilm kein echtes Ch'ti gesprochen wird und Ch'ti von bestimmten Protagonisten nicht durchgehend in derselben ausgeprägten Form gesprochen wird, scheint die inkohärente Verwendung des Kunstdialekts in beiden Untertitelversionen nicht sehr gravierend. Allerdings scheint, als hätten die Untertitler beider Untertitelversionen an manchen Stellen durch geringen Aufwand einen viel stärker ausgeprägten Kunstdialekt verwenden können, zumal beispielsweise eine abgeänderte Orthographie keinen Einfluss auf die begrenzten Platzverhältnisse bei der Untertitelung gehabt hätte.

6.2.1.1 Schweizer Dialektwörter im Kunstdialekt

In der schweizerdeutschen Untertitelversion werden häufig Schweizer Dialektwörter eingebaut. Da diese jedoch immer nur in Kombination mit Standardsprache eingesetzt werden, kann hier nicht von einer Übersetzung in einen zielsprachlichen Dialekt an sich gesprochen werden. Vielmehr wurde auch hier eine Form eines Kunstdialekts geschaffen.

Im Folgenden soll genauer auf diese Untertitelungsstrategie eingegangen werden, da sie nicht nur einzeln in bestimmten Szenen, sondern durchgehend im ganzen Film angewendet wird.²¹

In der folgenden Szene wünscht ein älterer Kunde der Postbank Philippe zu sprechen, da er ihn um einen finanziellen Vorschuss bitten will. Philippe versteht den älteren Herren nicht und denkt, dies müsse an der Gegensprechanlage des Postschalters liegen. In Wirklichkeit

²¹ Da hier der Fokus auf die schweizerdeutsche Untertitelversion gelegt wird, werden die bundesdeutschen Untertitel der Vollständigkeit halber zwar aufgeführt, in den Darstellungen aber grau eingefärbt.

kommt es aber zu einem Verständigungsproblem, da Philippe den markanten Dialekt des älteren Herren nicht versteht:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
129	VIEUX CLIENT	Parce qui faut pas m' raconter des carabistoules , hein. Faut pas m'un baver, hein.	Isch will keine Mörchen! Mich sabbert man nicht voll!	Mir brauchen Sie kein Blascht zu erzählen .
130	PHILIPPE	J'ai... j'ai pas compris, là... Y faut quoi ?	Ich verstehe nicht, was brauchen Sie?	Wie bitte? Was wollen Sie?
131	VIEUX CLIENT	Y faut nin eume baver des carabistoules à mi , hein.	Mir brauchen Sie keine Mörchen aufzutischen!	Erzählen Sie mir kein Blascht!
132	PHILIPPE	Marche pas ce truc.	Das funktioniert nicht.	Funktioniert nicht.
133	VIEUX CLIENT PHILIPPE	- Mais quo qu'c'est qu'teu baves , hein ? - Euh, deux secondes.	Was sabbern Schie da? - Zwei Sekunden!	- Was schnorrst du da? - Einen Moment.

An dieser Stelle wird der Ch'ti-Ausdruck *raconter des carabistoules*, was auf Standardfranzösisch so viel wie *raconter des histoires* heisst (vgl. Webseite b), mit dem schweizerdeutschen Dialektausdruck „Blascht erzählen“ übersetzt. Mit „Blascht“ wird unter anderem „leeres Geschwätz“ bezeichnet (vgl. Webseite a). Wenn jemand aufgefordert wird, „kein Blascht zu erzählen“, ist dies im Sinne von „keinen Unsinn erzählen“ zu verstehen. Das Wort *baver*, das soviel wie „sabbern“ bedeutet, im Kontext aber eher im Sinn von „erzählen“ zu verstehen ist, wird mit „schnorren“ untertitelt. Damit wird auf Schweizerdeutsch unablässiges Reden bezeichnet (vgl. Webseite a).

Die ganze Szene basiert darauf, dass es aufgrund des markanten Dialekts des Postkunden zu einem Verständigungsproblem zwischen ihm und Philippe kommt. An dieser Stelle dient die Verwendung von Dialektwörtern in den Untertiteln deshalb ganz eindeutig dazu, die unverständlichen Aussagen aus dem Originaldialog in ähnlich unverständlicher Weise auf Deutsch zu übertragen. Während das Dialektwort „schnorren“ dem Schweizer Zielpublikum bekannt sein dürfte, handelt es sich bei „Blascht erzählen“ um eine weniger geläufige Wendung. Würde der Untertitler an dieser Stelle eine transparentere Untertitelungsstrategie, also entweder die Übersetzung in Standardsprache oder Soziolekt (vgl. Kolb 1998: 279), verwenden, wäre für den Zuschauer nicht mehr klar, weshalb es zwischen Philippe und dem älteren Herrn zu Verständigungsproblemen kommt. Denn auch wenn der Zuschauer den Originaldialog nicht versteht, so sieht er anhand der Handlung im Bild, dass Philippe völlig ratlos dasteht und nichts des Gesagten versteht. Es kann also unter Umständen auch auf die

polysemiotische Natur des Films zurückzuführen sein, dass sich der Untertitler in dieser Szene für die Strategie der Untertitelung in einen Kunstdialekt mit Dialektwörtern entschieden hat.

Als „Nebenwirkung“ erzeugt die Kombination aus Standardsprache und Dialektwörtern einen komischen Effekt (vgl. Siebenhaar/Wyler 1997: 12), was der komischen Natur des Films auf der einen Seite natürlich sehr entgegenkommt. Auf der anderen Seite stellt sich allerdings die Frage, ob einem Schweizer Zielpublikum die sprachliche Besonderheit der Ch'ti-Dialektwörter in Form von Schweizer Dialektwörtern tatsächlich bewusst gemacht werden kann. Denn in der Schweiz wird in den meisten Kommunikationssituationen Dialekt gesprochen (vgl. Kapitel 3.4.1), so dass Dialektwörter für ein Schweizer Zielpublikum keine Besonderheit darstellen. Die einzige Besonderheit, die einem Schweizer Zuschauer auffallen dürfte, ist die Verwendung einzelner Dialektwörter in standardsprachlichen Sätzen, da in der Schweiz aufgrund der Diglossie normalerweise Dialekt und Standard nie vermischt werden.

Auch in den folgenden beiden Beispielen werden Schweizer Dialektwörter an Stellen eingesetzt, an denen im Originaldialog typische Ch'ti-Dialektwörter verwendet werden:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
9	<i>ANTOINE PHILIPPE</i>	- Ouh vingt diousse ! - Bougez pas. Bougez pas.	Verdammisch... - Nicht bewegen! Ich rufe den Notarzt.	- Gopfridschutz! - Nicht bewegen!

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
89	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Ch'est deule faluche à l'cassnade . Vous n'avo presque rin mangé.	Hier, ein Laibschén. Schie haben fascht nix gegessen!	Ein Zuckerweggli . Sie haben fascht nicht gegessen.

Wie in der Restaurantszene (vgl. Anhang, Szene 7) erklärt wird, ist das in Zeile 9 verwendete *vingt diousse* oder *vingt de diousse* das Ch'ti-Äquivalent zum standardfranzösischen *putain*, das in der französischen Umgangssprache relativ häufig gebraucht wird. Das schweizerdeutsche Fluchwort „Gopfridschutz“, was soviel wie „Gott verdamme mich“ heisst, ist ein häufig verwendeter Ausruf der Verärgerung. Dem Untertitler ist es hier gelungen, im Schweizerdeutschen ein äquivalentes Dialektwort zu finden, was zu einer authentischen Wiedergabe des dialektal markierten Schimpfwortes im Originaldialog führt.

Mit *faluche à l'cassonade* wird ein kleines, weiches Brötchen aus Weissmehl, das eine typische Spezialität aus Nord-Pas-de-Calais ist, bezeichnet (vgl. Webseite f). Ein „Weggli“ ist ein typisch schweizerisches Brötchen, das ebenfalls aus Weissmehl zubereitet wird. Zwar entspricht ein Weggli nicht eins zu eins einer *faluche*, allerdings kann dem Schweizer Zielpublikum anhand des Dialektwortes sehr platzsparend die Information „weiches Brötchen aus Weissmehl“ übermittelt werden.

Anhand der folgenden Beispiele soll aufgezeigt werden, dass in den schweizerdeutschen Untertiteln Dialektwörter auch dann eingesetzt werden, wenn an derselben Stelle im Originaldialog keine Dialektwörter verwendet werden:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
122	YANN	Tête de con.	So ein Arsch!	Löli!

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
107	ANTOIN E	Ben, pourquoi vous avez choisi le Nord si vous avez peur de mourir de froid ?	Warum kommen Schie in den Norden, wenn Schie die Kälte fürchten?	Weshalb kommen Sie hierher, Sie Gfröörli ?

Das in Zeile 122 im Originaldialog verwendete Schimpfwort *tête de con* wird auch in der standardfranzösischen Umgangssprache benutzt und ist somit kein Dialektwort. Für die Übersetzung von *tête de con* wählte der Untertitler das schweizerdeutsche Dialektwort „Löli“, womit ein Dummkopf oder ein Idiot gemeint ist. In Zeile 107 verwendet Antoine im Originaldialog ausschliesslich Standardsprache, in den Untertiteln wird das Dialektwort „Gfröörli“ eingeführt. Damit wird eine Person bezeichnet, der immer kalt ist oder die die Kälte draussen scheut (vgl. Webseite a). Hier wird also durch den Einsatz eines Dialektwortes eine Verbalisierung wie im Originaldialog (*si vous avez peur de mourir de froid*) umgangen, was besonders in Anbetracht der begrenzten Zeilenlänge bei der Untertitelung ein Vorteil sein kann. Ausserdem wird durch diese beiden Beispiele ersichtlich, dass der Untertitler den Verlust von dialektalen Elementen in anderen Szenen kompensieren kann, indem er Dialektwörter an Stellen einbaut, an denen im Originaldialog Standardsprache gesprochen wird.

6.2.2 Wiedergabe durch Standardsprache

Anhand von folgendem Beispiel soll dargestellt werden, wie dialektal markierter Originaldialog mit Standardsprache untertitelt wird. In der Szene sitzen Antoine und Philippe bei Madame Bailleul am Frühstückstisch, nachdem Philippe bei Antoine zu Hause übernachtet hat.

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
70	MADAME BAILLEUL	On j'rigole pas du tout. Ch' est pas parche que ch' est tun directeur quin va faire des manières.	Isch scherze nicht! Auch wenn er dien Chef ischt, kann er sich benehmen.	Von wegen! Nur weil er dein Chef ist, zieren wir uns nicht. Oder?
71	MADAME BAILLEUL PHILIPPE	- Hein, mon garçon ? - Oui, madame.	Nischt wahr, Junge? - Ja, Madame.	Ja, Madame.
72	PHILIPPE	C'est du caramel ?	Ist das Karamel?	Karamell?
73	ANTOINE	Ch' est deule chicorée , on rajoute toujours deule chicorée dans l'café.	Tschikorie, das kommt bei uns in den Kaffee.	Zichorie. Tun wir immer in den Kaffee.
74	PHILIPPE ANTOINE	- De la quoi ? - Deule chicorée !	Was? - Tschikorie!	- Was? - Zichorie!
75	MADAME BAILLEUL	Goûto avant d' in dire du mal!	Erst kosten, dann meckern!	Kosten Sie, bevor Sie meckern.

In der bundesdeutschen Untertitelversion sind in den Zeilen 70 und 71 noch Elemente des in Kapitel 6.1.4 vorgestellten Kunstdialekts zu finden („isch“, „dien“, „ischt“, „nischt“), ab Zeile 72 wird jedoch alles in die Standardsprache übersetzt. In den schweizerdeutschen Untertiteln wurde der gesamte Dialog in Standardsprache übersetzt. Dies ist vor allem an dieser Stelle sehr erstaunlich, da der Originaldialog zahlreiche dialektale Markierungen enthält: *Ch'est*, *tun*, *quin*, *deule*, *goûto* und *d'in*. Die Worte von Madame Bailleul, die sehr ausgeprägten Dialekt spricht, werden in beiden Versionen sehr abgeflacht, die Besonderheit ihrer Aussprache geht (zumindest in der schweizerdeutschen Version) komplett verloren. Zwar kann argumentiert werden, dass Dialekt in dieser Szene inhaltlich nicht sehr wichtig bzw. bedeutungstragend ist, da hier mit Dialekt weder Nähe bzw. Distanz zwischen den Protagonisten geschaffen noch Komik erzeugt wird. Durch die Übersetzung in Standardsprache und den damit einhergehenden Verlust von dialektaler Markierung geht an dieser Stelle jedoch ein Stück Lokalkolorit verloren. Zudem wird auch die Typisierung der Protagonisten (in diesem Fall Madame Bailleul und Antoine) abgeschwächt, da der Zuschauer, der nur die Untertitel liest, nichts von ihrem ausgeprägten Dialekt mitbekommt.

Auf semantischer Ebene kam es in beiden Untertitelversionen trotz Kürzungen des Originaldialogs zu keinen Verlusten. In Zeile 73 ist zu sehen, dass in Untertiteln besonders intrasemiotische Redundanzen problemlos gekürzt werden können (vgl. Kapitel 2.7). Antoine wiederholt sich an dieser Stelle im Originaldialog und sagt zweimal *deule chicorée*. In beiden Untertitelversionen wird diese Redundanz gekürzt und „Tschikorie“ bzw. „Zichorie“ jeweils nur einmal erwähnt.

6.2.3 Wahl von informellem Register und niederer Stilebene

An gewissen Stellen im Film wurde in beiden Untertitelversionen die dialektale Markiertheit von Ch'ti durch die Wahl eines informellen Registers und einer tieferen Stilebene ersetzt. Anhand der folgenden Szene soll aufgezeigt werden, wie sowohl in den bundesdeutschen als auch den schweizerdeutschen Untertiteln versucht wurde, Dialekt in Form einer niederen Sprachebene zu übertragen.

In dieser Szene spricht ein älterer Herr, der Kunde der Postbank ist, mit Philippe und erklärt ihm, dass er aufgrund eines Wasserschadens in seinem Garten hohe Auslagen hatte und deshalb bei der Postbank einen finanziellen Vorschuss beantragen will:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
136	<i>PHILIPPE</i>	Qu'est-ce que vous voulez ?	Sie wünschen?	Was wollen Sie?
137	<i>VIEUX CLIENT</i>	Bah, j'ai akaté granment d'matériel pour min gardin.	Isch hab enörm viel Zeuch für mien Garten gekooft .	Viel Kohle ging weg für mein Garten. S'hat runtergekübelt . Ein Schlammbad!
138	<i>VIEUX CLIENT</i>	Ch'est qu'yavo fort draché. Une berdoule.	Esch hat enörm gepisch .	
139	<i>PHILIPPE</i>	Je crois que c'était mieux avant.	Vorher war's besser.	War vorher besser.
140	<i>VIEUX CLIENT</i>	J'étaus fin bénache mais min livret O i n'a eu des rus, hein.	Nix abgekriegt, aber mien Sporbüch.	Lief wie geschmiert , aber mein Sparbuch sah alt aus .
141	<i>VIEUX CLIENT</i>	Oh chuis pas v'nu ichi pour braire, hein, mais si vous pouviez faire une p'tite avance.	Isch will ja nicht blären , aber ginge ein kleiner Vorschuss ?	Will nicht meckern, aber ich brauch 'n Vorschuss .

Auffallend ist, dass das informelle Register in diesem Beispiel in der bundesdeutschen Version mit Elementen des Kunstdialekts vermischt wird. So wird beispielsweise aus „pissen“ (regnen) in Kombination mit dem Kunstdialekt „pischen“, aus „plärren“ (jammern) wird

„blären“ und aus „Zeug kaufen“ wird „Zeuch koofen“. Dies ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass der Postkunde im Original sehr stark gefärbten Dialekt spricht und deshalb versucht wurde, dies in den Untertiteln nicht nur durch den Kunstdialekt auszudrücken, der eigentlich durchgehend für die Übersetzung von Ch'ti verwendet wird, sondern zusätzlich noch durch ein informelles Register. Ein weiteres Beispiel für die Verwendung eines informellen Registers ist die Aussage „ginge ein kleiner Vorschuss“.

In den schweizerdeutschen Untertiteln wird das Dialektwort „runterkübeln“ (sehr stark regnen) verwendet, das im Schweizerdeutschen hauptsächlich in informellen Kommunikationssituationen gebraucht wird und somit als informelles Register bezeichnet werden kann. Die Aussagen „viel Kohle ging weg“ und „ich brauch 'n Vorschuss“ sowie die Redewendungen „wie geschmiert laufen“ und „alt aussehen“ sind Zeichen von informeller Kommunikation; da sie hier aber vom Kunden in einem formalen Gespräch (Beantragung eines Vorschusses bei der Postbank) verwendet werden, soll damit die sprachliche Markiertheit des Dialekts des Protagonisten wiedergegeben werden. Dies scheint vor allem in der schweizerdeutschen Version angebracht zu sein, da im Gegensatz zur bundesdeutschen Version in dieser Szene zahlreiche Dialektelemente aus dem Original mit Standardsprache übersetzt wurden.

Durch die Wahl eines informellen Registers und einer tieferen Stilebene konnten der Dialekt des Ch'ti-Sprechers und die mit dem ausgeprägten Dialekt einhergehende sprachliche Markiertheit in den Untertiteln übertragen werden. Diese Untertitelungsstrategie scheint vor allem dann sehr nützlich zu sein, wenn dialektale Elemente aus dem Originaldialog wie in den schweizerdeutschen Untertiteln häufig durch Standardsprache wiedergegeben werden.

6.3 Untertitelung von Humor

Der Film bietet eine Vielzahl an Szenen, in denen Humor eine tragende Rolle spielt. Nicht immer basiert der Humor jedoch auf Sprachkomik, denn häufig entstehen im Film lustige Situationen aufgrund von Charakterkomik oder Situationskomik. Darauf hat der Untertitler jedoch keinen Einfluss, da beide hauptsächlich über den visuellen Kanal wirken. Im Folgenden sollen deshalb nur Szenen analysiert werden, in denen ein komischer Effekt aufgrund von Sprachkomik erzeugt wird. Es sollen jene Strategien aufgezählt werden, die zur Untertitelung von Humor im Film verwendet wurden, beginnend mit der am häufigsten verwendeten Strategie.

6.3.1 Anpassung an Zielsprache

Diese Untertitelungsstrategie wird in beiden Untertitelversionen häufig verwendet. Anhand der folgenden Szene soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie durch eine Anpassung in den Untertitelversionen der komische Effekt des im Originaldialog erzeugten Sprachspiels erfolgreich übertragen wurde.

In dieser Szene befindet sich Philippe, der gerade neu in Bergues angekommen ist, zusammen mit Antoine in Philippes zukünftiger Wohnung. In dieser wohnte zuvor der ehemalige Postdirektor von Bergues, der bei seinem Auszug all seine Möbel mitgenommen hat. Philippe, der ohne eigene Möbel angereist ist, wundert sich nun über die leerstehende Wohnung und erkundigt sich bei Antoine, weshalb der ehemalige Postdirektor beim Umzug seine Möbel mitgenommen hat:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
39	<i>ANTOINE</i>	Pasque... Ch'est p't être les chiens .	Weil es scheine waren.	Waren vielleicht scheine ?
40	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Quels chiens ? - Les meubles.	Was für Scheine ? - Die Möbel.	- Schweine ? - Die Möbel.
41	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Attendez. J'comprends pas, là. - Les meubles, ch'est les chiens .	Ich verstehe nicht... - Die Möbel schind scheine .	- Versteh ich nicht. - Die Möbel waren scheine .
42	<i>PHILIPPE</i>	Les meubles chez les chiens ? Mais, qu'est-ce que les chiens foutent avec des meubles ?	Die Möbel schind Scheine ? Was machen Scheine mit Möbeln?	Schweine ? Wie werden aus Möbeln Schweine ? Hielt er Schweine ?
43	<i>PHILIPPE</i>	Et pourquoi donner ses meubles à des chiens ?	Und wozu Scheinen Möbel geben?	
44	<i>ANTOINE</i>	Mais non, «les chiens » pas «les kiens ». Il les a pas donnés à des chiens ches meubles. Il est parti avec.	Aber nein, scheine , nicht Scheine ! Er hat sie mitgenommen.	Scheine , keine Schweine ! Er hat sie mitgenommen.
45	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Mais pourquoi vous dites qu'il les a donnés ? - Mais j'ai jamais dit cha .	Aber warum hat er sie weggegeben? - Dax hab isch nie gesagt.	- Er hat sie weggegeben? - Habbisch nie gesagt.
46	<i>PHILIPPE</i>	Pourquoi des chats ? Vous m'avez dit des chiens.	Wieso Dachse ? Sie haben Scheine gesagt.	Haschisch ? Keine Schweine ?
47	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Ah non ! - Ah si ! Vous m'avez dit : «Les meubles sont chez les chiens .» - Ah, d'accord. Ah non.	Sie haben gesagt, die Möbel sind Scheine . - Ach so!	- Sie sagten, die Möbel sind Schweine . - Ach so!
48	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- J'ai dit : «Les meubles, ch'est les chiens .» - Ah ben oui, c'est ce que	Die Möbel schind scheine ! - Das sage ich ja!	Ich sagte, sind scheine .

		j'vous dis.		
49	ANTOINE	Les chiens . A lui.	Scheine! Von ihm!	- Sag ich doch! - Scheine . Eigentum.
50	PHILIPPE	Ah, les « siens » ! Pas les chiens, les «siens» !	SEINE, nicht scheine!	Ach, seine! Keine Schweine.

Im französischen Originaldialog kommt der humoristische Effekt aufgrund der Homonymie des dialektal ausgesprochenen Wortes *les chiens* (anstelle von *les siens*) in Zeile 39 und dem standardfranzösischen Wort *les chiens* (Hund) in Zeile 40 zustande. Aufgrund der Eigenheit der Ch'tis, /s/- oder /z/-Laute als /ʃ/-Laute auszusprechen, spricht Antoine anstatt von *les siens*, wie auf Standardfranzösisch üblich, von *les chiens*. Philippe bemerkt dies jedoch nicht und verbindet mit dem *frame* /ʃjɛ̃/ die *scene* 'Hund'. Im darauffolgenden Dialog nimmt er an, dass auch Antoine über dieselbe *scene* spricht wie er. Erst als ihm Antoine in Zeile 49 erklärt, dass er mit dem *frame* /ʃjɛ̃/ die *scene* 'les siens' meint, klärt sich für Philippe die Situation auf. Dasselbe Muster ist auch bei *cha* in Zeile 45 und *chats* in Zeile 46 zu erkennen.

In der bundesdeutschen Untertitelversion erzeugte die Untertitlerin durch einen kreativen, zielsprachenorientierten Ansatz ein gelungenes Wortspiel, das sich zwar semantisch leicht vom Originaldialog unterscheidet, sich jedoch gut in den Kontext einfügt und ebenfalls auf lexikalischer Ambiguität basiert. Da in den bundesdeutschen Untertiteln zur Übersetzung von Ch'ti ein Kunstdialekt verwendet wird (vgl. Kapitel 6.2.1), ersetzte die Untertitlerin in dieser Szene das standarddeutsche Wort „seine“ durch das orthographisch veränderte „scheine“. Als Äquivalent zu *chien* (Hund) wurde dann das homophone Wort „Scheine“ verwendet. In den bundesdeutschen Untertiteln entsteht dadurch ebenfalls eine Inkongruenz, da Philippe mit dem *frame* /ʃamə/ die *scene* 'Scheine' verbindet. Analog zum Originaldialog wurde in den Zeilen 45 und 46 mit „Dax“ und „Dachs“ ebenfalls ein Homophon erzeugt.

In den schweizerdeutschen Untertiteln wurde *les siens* in Zeile 39 ebenfalls mit „scheine“ übersetzt. Zur Erzeugung eines Wortspiels wurde *chien* (Hund) in Zeile 40 mit „Schweine“ übersetzt. Dadurch gelang es auch in den schweizerdeutschen Untertiteln, aufgrund dieser lexikalischen Ambiguität eine Inkongruenz zu erzeugen (Philippe verbindet mit dem *frame* /ʃamə/ die *scene* „Schweine“). Allerdings scheint es ein wenig unrealistisch, dass Philippe selbst nach mehrfachen Wiederholungen den lautlichen Unterschied zwischen „Scheine“ und „Schweine“ nicht feststellt. Ein ähnliches Problem entsteht durch die Übersetzungen „Habbisch“ und „Haschisch“ in den Zeilen 45 und 46, da die beiden Wörter im Gegensatz zum Originaldialog und den bundesdeutschen Untertiteln nicht homophon, sondern paronym sind. Über diese kleine Abweichung kann jedoch in Anbetracht dessen, dass die Sprachkomik im Grossen und Ganzen erhalten bleibt, hinweggesehen werden.

In beiden Untertitelversionen gelang es also, in dieser Szene die Sprachkomik zu übersetzen und diese an die Zielsprache Deutsch anzupassen.

6.3.2 Ersatz durch neutrales Element

In den Untertiteln werden Aussagen, die im Original einen komischen Effekt erzeugen, meist inhaltlich korrekt übersetzt, allerdings kommt es dabei durch die Wahl eines neutralen Elements in der Zielsprache oft zum Verlust des humoristischen Elements aus dem Originaldialog. Anhand der folgenden Szene soll dies veranschaulicht werden.

In dieser Szene erhält Philippe von seinen Arbeitskollegen Sprachunterricht in Ch'ti. Antoine erklärt ihm, dass auf Ch'ti oft ein „Hää!“ genügt, um auszudrücken, dass man etwas nicht verstanden hat:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
156	ANTOINE	Non parce que ch'est pas compliqué de parler ch'timi ! Par exemple,	Das Sch'ti ist gar nicht schwierig, zum Beispiel...	Sch'timi ist nicht schwer. Zum Beispiel
157	ANTOINE	nouzaute, on dit pas «Pardonnez-moi, je n'ai pas bien saisi le sens de votre question.»	sagen wir nicht: „Verzeihung, ich kann Ihnen nicht so recht folgen?“	sagen wir nicht: „Verzeihung, ich kann nicht folgen.“ Wir sagen: „Hä?“
158	ANTOINE	On dit «Heiin !»	Wir sagen „Häääääh?!“	
159	YANN	Ah non ! Cha ch'est le «un» de «un deux trois» cha !	Bei ihm klingt's wie „Hä!“	Klingt wie „hä-ä-ä“.

Nach Philippes erstem Versuch, den /'ɛ̃/-Laut nachzuahmen, stellt Yann fest, dass er diesen noch nicht richtig ausspricht. Im französischen Original benutzt er das Wort *un* aus der Zahlenfolge *un, deux, trois* aufgrund dessen phonologischer Ähnlichkeit mit *heiin*, um Philippe zu veranschaulichen, dass sein *heiin* noch zu sehr wie ein /'ɛ̃/-Laut klingt. In beiden deutschen Untertitelversionen wird zwar anhand der Orthografie des Wortes „hä“ klar, dass Philippe das Wort noch nicht richtig ausspricht. So gesehen wird die Stelle inhaltlich richtig übersetzt. Allerdings geht in beiden Untertiteln dadurch das Wortspiel mit *un, deux, trois* verloren. Eine wortgetreue Übersetzung würde an dieser Stelle aber keinen Sinn machen, da „eins“ und „hä“ im Deutschen keine phonologische Ähnlichkeit haben. Die in beiden Untertitelversionen gewählte Strategie, den Originaldialog inhaltlich korrekt zu übersetzen und dafür auf den im Originaldialog vorhandenen komischen Effekt zu verzichten, scheint in diesem Beispiel die einzig richtige Lösung zu sein.

6.3.3 Wortgetreue Wiedergabe

Die wortgetreue Wiedergabe von Sprachkomik als Untertitelungsstrategie scheint nicht sehr geeignet zu sein, da dadurch oft der komische Effekt in der Zielsprache verloren geht (vgl. Kapitel 4.6). Tatsächlich wurde (mit Ausnahme des untenstehenden Beispiels) in beiden Untertitelversionen auf diese Strategie verzichtet. Da in der folgenden Szene das Wortspiel nur in der schweizerdeutschen Untertitelversion wortgetreu übersetzt wurde, wird die bundesdeutsche Untertitelversion aus der Analyse dieser Szene ausgeklammert.

In der folgenden Szene führt Philippe ein Gespräch mit Jean, seinem Vorgesetzten. Dieser teilt ihm gerade mit, dass er nach Norden strafversetzt wird. Philippe will wissen, wie weit in den Norden und fragt entsetzt, ob er nach Belgien versetzt wird:

Nr.	Sprecher	Originaldialog	Bundesdeutsche Untertitel	Schweizerdeutsche Untertitel
1	JEAN	Mais non, mais non, mais non... Avant la Belgique y a ?... Le Nord-Pas-de-Calais, voilà. T'es muté à côté de Lille .	Nein. Vor Belgien liegt das Nord-Pas-de-Calais, bei Lille.	Nein. Vor Belgien liegt...? Nord-Pas-de-Calais. Bei Lille .
2	PHILIPPE JEAN	- L'île ? L'île de quoi ? - Non ! Pas sur une île , Lille . La ville de Lille.	Drill? Was für ein Drill? - Nein, Lille! Die Stadt Lille!	England?
3				Nein! Die Stadt Lille.
4	PHILIPPE	- La ville de Lille ? Mais c'est horrible. - Tu commences lundi prochain.	Lille? Das ist ja schrecklich! - Ab nächsten Montag.	Lille? Ist ja entsetzlich!

Im Originaldialog wird ein Wortspiel mit *Lille* und *l'île* (Insel) erzeugt. Aufgrund der Tatsache, dass die beiden Wörter homophon sind, geht Philippe davon aus, Jean habe gesagt *T'es muté à côté de l'île*. Folglich denkt er wohl, er werde auf eine Insel versetzt und fragt deshalb in Zeile 2 *L'île de quoi?* (Welche Insel?). In den schweizerdeutschen Untertiteln wurde *l'île* mit „England“ übersetzt, da der Untertitler das Wort *île* wohl wörtlich interpretierte und daraus schloss, dass es sich bei „der Insel“ wohl um Grossbritannien handeln muss (in diesem Sinne ist „England“ eigentlich eine falsche Übersetzung, da sich auf der Insel nicht nur England befindet, sondern auch Schottland und Wales). Ein Zuschauer, der kein Französisch spricht und deshalb auch nicht weiss, was *l'île* bedeutet, versteht jedoch nicht, weshalb an dieser Stelle plötzlich die Rede von England ist. Und selbst für Zuschauer, die das französische Original verstehen, dürfte diese Interpretation eher befremdend wirken, denn im Französischen ist mit *île* an dieser Stelle nicht Grossbritannien gemeint. Der

komische Effekt, der im Original durch das Wortspiel mit *Lille* und *l'île* erzeugt wird, geht in den Untertiteln hier auf jeden Fall völlig verloren. Dies sollte eigentlich bei der Untertitelung von Humor vermieden werden, weshalb festgehalten werden kann, dass die wortgetreue Übersetzung von Sprachspielen zumindest beim aufgezeigten Beispiel keine geeignete Untertitelungsstrategie ist.

7 Diskussion

7.1 Untertitelung von Dialekt

Anhand der Beispielanalyse sollten die Strategien, die Kolb (1998: 278ff) und Czennia (2004: 509) zur Übersetzung von Dialekt vorschlagen, auf ihre Praxistauglichkeit im Rahmen der Untertitelung geprüft werden. Die Analyse zeigte, dass in den ausgewählten Beispielen die Übertragung in einen rein zielsprachlichen Dialekt, die Übertragung in einen zielsprachlichen Soziolekt und die Übertragung als gebrochenes Deutsch weder in der bundesdeutschen noch in der schweizerdeutschen Untertitelversion angewendet wurden. Die Übersetzung eines Dialekts durch einen rein zielsprachlichen Dialekt scheint in der Untertitelung aufgrund der polysemiotischen Natur von Filmen unrealistisch zu sein. Würde nämlich ein stark in seiner Zielkultur verankerter Dialekt zur Übersetzung eines ausgangssprachlichen Dialekts benutzt, führte das zu einer Verfremdung des Films, da die Bilder ja noch immer mit der Ausgangskultur verknüpft sind. Aus diesem Grund scheint diese Strategie für die Untertitelung nicht praxistauglich zu sein. Die Übertragung von Ch'ti in einen zielsprachlichen Soziolekt scheint deshalb keine geeignete Strategie zu sein, da der Dialekt im Film eine zentrale Rolle spielt und deshalb auch in den Untertiteln für den Zuschauer wahrnehmbar übersetzt werden soll. Wie Kolb (1998: 279) feststellte, ist die Übersetzung in einen Soziolekt eine „transparente“ Übertragungsform, durch die die sprachliche Markiertheit des ausgangssprachlichen Dialekts im Zieltext kaum mehr wahrnehmbar ist. Genau das sollte in den Untertiteln von *Bienvenue chez les Ch'tis* jedoch nicht der Fall sein. Die Übertragung von Ch'ti in gebrochenes Deutsch wurde in den Untertiteln wohl deshalb vermieden, da mit gebrochenem Deutsch oft Bildungsmangel konnotiert wird und dieses Klischee vom deutschsprachigen Publikum automatisch auf Ch'ti übertragen worden wäre.

Wie die Beispielanalyse ergeben hat, eignete sich für die Untertitelung von Ch'ti vor allem die Übersetzung in einen Kunstdialekt. Es zeigte sich, dass vor allem die Untertitlerin der bundesdeutschen Untertitelversion sehr kreativ bei der Erschaffung eines deutschen Kunstdialekts war, der phonologisch und orthographisch an Ch'ti angelehnt ist. So wurden beispielsweise /s/-Laute im Deutschen mit /ʃ/-Lauten übersetzt, was ein typisches Merkmal von Ch'ti ist (vgl. Kapitel 5.1.3.1.1). Auch in der schweizerdeutschen Untertitelversion wurde ein Kunstdialekt eingesetzt, um Ch'ti zu untertiteln. Im Gegensatz zum bundesdeutschen Kunstdialekt war dieser jedoch phonologisch und orthographisch weniger stark an Ch'ti

angelehnt, enthielt dafür jedoch sehr viele schweizerdeutsche Dialektwörter. Durch die Kombination von Schweizer Dialektwörtern mit standardsprachlichen Elementen wird durch den Kunstdialekt der schweizerdeutschen Untertitelversion zudem ein gewisser komischer Effekt erzeugt, was natürlich gut zum komischen Genre des Films passt.

In beiden Untertitelversionen wurde der Kunstdialekt jedoch nicht immer konsequent eingesetzt. An vielen Stellen hätte in den Untertiteln beider Versionen durch geringe orthographische Veränderungen ein noch stärkerer Effekt erzielt werden können.

Auch die Übersetzung von Ch'ti in Standardsprache war in beiden Untertitelversionen eine angewendete Strategie, welche jedoch meist zu einem Verlust an konnotativem Inhalt führte. In gewissen Szenen wurde versucht, durch ein informelles Register oder eine niedrigere Stilebene diese Verluste zu kompensieren; in einer Szene wurde in der bundesdeutschen Untertitelversion durch eine Kombination dieser sprachlichen Mittel mit Kunstdialekt versucht, sehr stark geprägtes Ch'ti in den Untertiteln wirkungsvoller zu übersetzen.

7.2 Untertitelung von Humor

Dem Untertitler stehen gemäss Gottlieb (1997: 188) fünf Strategien zur Untertitelung von Humor zur Verfügung. Anhand der Beispielanalyse sollte herausgefunden werden, ob und inwiefern diese Strategien angewendet wurden. In den bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitelversionen von *Bienvenue chez les Ch'tis* konnten nur die Anpassung an die Zielsprache, der Ersatz durch ein neutrales Element und die wortgetreue Wiedergabe als Strategien zur Untertitelung von Humor ausgemacht werden. Positiv anzumerken gilt, dass in keinem der analysierten Beispiele, bei dem Sprachkomik zur Erzeugung eines komischen Effektes genutzt wurde, komplett auf eine Wiedergabe in den Untertitelversionen verzichtet wurde. Diese Strategie, bei der sowohl der semantische Inhalt als auch der komische Effekt aus dem Originaldialog in den Untertiteln verloren geht, fand in beiden Untertitelversionen keine Anwendung. Auch konnte im Analysematerial kein Beispiel für Gottliebs (1997) fünfte Strategie (vgl. Kapitel 4.6), den Einschub an anderer Stelle, gefunden werden.

Die am häufigsten verwendete Strategie zur Untertitelung von Sprachkomik war in beiden Untertitelversionen die Anpassung der Wortspiele an die Zielsprache. Aufgrund der Tatsache, dass viele Wortspiele auf lexikalischer Ambiguität basierten, konnte die Sprachkomik in beiden Untertitelversionen in Form von analogen, zielsprachlichen Wortspielen übersetzt werden. In einigen Beispielen erwies sich der Ersatz eines Wortspiels durch ein neutrales

Element in den Untertiteln als einzig sinnvolle Strategie, da in der Zielsprache kein passendes Wortspiel kreiert werden konnte und eine wortgetreue Übersetzung einen verfremdenden Effekt herbeigeführt hätte. Obwohl die wortgetreue Wiedergabe von Sprachkomik in einem Beispiel festgestellt werden konnte, scheint diese Strategie für die Untertitelung von Humor in beiden Untertitelversionen wenig praxistauglich zu sein. Dies wohl hauptsächlich aufgrund der Tatsache, dass durch sie der komische Effekt in den Untertiteln verloren gehen würde.

Allgemein stellte sich Fillmores scenes-and-frames-Modell (vgl. Kapitel 4.2) als sehr hilfreich heraus, um in den Originaldialogen die Entstehung von Inkongruenz und die Erzeugung von komischen Effekten zu analysieren und somit auch nachvollziehen zu können, wie ein Wortspiel in den Zielsprachen aufgebaut werden muss, damit es dort dieselbe Wirkung erzielt wie in der Ausgangssprache.

7.3 Vergleich der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitelversionen

Die Analyse und der Vergleich der beiden Untertitelversionen haben gezeigt, dass bei der Untertitelung von Dialekt in der bundesdeutschen Untertitelversion eine andere Strategie verwendet wurde als in der schweizerdeutschen Untertitelversion. In den bundesdeutschen Untertiteln wurde Dialekt hauptsächlich in Form eines Kunstdialekts untertitelt, der sich orthographisch stark an den phonologischen und grammatikalischen Eigenheiten von Ch'ti (vgl. Kapitel 5.1.3.1) orientiert. In der schweizerdeutschen Untertitelversion wurde ebenfalls ein Kunstdialekt zur Untertitelung von Ch'ti verwendet, allerdings besteht dieser aus einer Kombination von standardsprachlichen Elementen mit Schweizer Dialektwörtern. Im Vergleich zu der bundesdeutschen Untertitelversion wurde der Kunstdialekt in der schweizerdeutschen Untertitelversion nicht sehr konsequent eingesetzt, an zahlreichen Stellen wurden dialektale Elemente aus dem Originaldialog mit Standardsprache übersetzt. Abgesehen von der Verwendung eines unterschiedlichen Kunstdialekts wurden in beiden Untertitelversionen dieselben Strategien zur Untertitelung von Dialekt verwendet.

Im Zusammenhang mit der Untertitelung von Humor konnte kein Unterschied in der Verwendung der Strategien in den bundesdeutschen und den schweizerdeutschen Untertiteln festgestellt werden. Zwar wurde in den schweizerdeutschen Untertiteln im Gegensatz zu den bundesdeutschen Untertiteln in einer Szene eine wortgetreue Wiedergabe eines Wortspiels verwendet, da es sich dabei aber eher um eine unglückliche Übersetzungslösung und somit eine Ausnahme handelte, kann daraus kein Muster abgeleitet werden.

7.4 Schlussbemerkungen

Anhand einer Beispielanalyse konnte festgestellt werden, dass sich für die Untertitelung von Dialekt im Film *Bienvenue chez les Ch'tis* besonders die Übersetzung in einen Kunstdialekt eignete. Auch die Übersetzung in Standardsprache kann sich in Kombination mit einem informellen Register und einer niederen Stilebene für die Untertitelung von Dialekt eignen.

Für die Untertitelung von Humor stellte sich die Anpassung von Sprachkomik an die Zielsprache als besonders wirkungsvolle Strategie heraus. In gewissen Fällen kann auch die Ersetzung durch ein neutrales Element anstelle von Sprachkomik die geeignete Strategie darstellen, da dadurch im Gegensatz zu einer völligen Auslassung wenigstens der semantische Gehalt des Originaldialogs übertragen werden kann.

Ein Vergleich der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitelversionen hat ergeben, dass vor allem Dialekt in Deutschland anders untertitelt wurde als in der Schweiz. Während in den bundesdeutschen Untertiteln Dialekt durch einen stark an Ch'ti angelehnten Kunstdialekt übersetzt wurde, wurde für die Übersetzung von Dialekt in den schweizerdeutschen Untertiteln eine Kombination aus Schweizer Dialektwörtern und Standardsprache gewählt. In Bezug auf die Untertitelung von Humor konnten keine Unterschiede zwischen den beiden Untertitelversionen festgestellt werden, was die gewählten Untertitelungsstrategien anbelangt.

8 Fazit

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde ausführlich auf die allgemeinen Grundlagen der Untertitelung eingegangen. Dabei stellte sich heraus, dass Untertitler vor allem durch die Polysemiotik des Films oft vor eine grosse Herausforderung gestellt werden: Sie übersetzen zwar die Dialoge, können jedoch keinen Einfluss auf die bildliche Ebene nehmen. Weitere Schwierigkeiten stellen die Kürzung der Dialoge und die begrenzten Standzeiten und Zeilenlängen der Untertitel dar. Im Theorieteil der Arbeit wurden Strategien aufgezeigt, die sich zur Untertitelung von Dialekt und Humor eignen. Anhand der Beispielanalyse des Films *Bienvenue chez les Ch'tis* sollte die Praxistauglichkeit dieser Strategien geprüft werden. Leider stellte sich heraus, dass nicht alle Strategien anhand eines Beispiels aus dem Film belegt werden konnten. Daraus soll keinesfalls geschlossen werden, dass sich diese Strategien generell nicht zur Untertitelung von Dialekt und Humor eignen. Vielmehr wurde bei der Szenenauswahl exemplarisch vorgegangen, weshalb die aus der Analyse hervorgehenden Resultate nicht stellvertretend für den ganzen Film gelten können. Gerne hätte ich den gesamten Film analysiert und so ein ganzheitliches Bild aller im Film verwendeten Strategien erhalten, dies hätte jedoch den Rahmen dieser Masterarbeit gesprengt.

Wie sich im Verlaufe der Arbeit herausstellte, gibt es sehr viel Literatur zur Übersetzung von Dialekt und Humor, allerdings gestaltete sich die Suche nach Literatur zur Untertitelung von Dialekt und Humor bereits schwieriger. In den meisten Fachpublikationen wird entweder nur auf den Aspekt der Dialektuntertitelung oder auf den Aspekt der Humoruntertitelung eingegangen. Im theoretischen Teil der Arbeit konnte der Zusammenhang von Humor und Dialekt deshalb leider nur ansatzweise aufgezeigt werden. Auch bei der Suche nach geeigneten Szenen im Film stellte der Zusammenhang zwischen Dialekt und Humor eine Herausforderung dar. Denn wie sich herausstellte, basiert der sprachliche Humor des Films nur teilweise auf dem verwendeten Dialekt; oft wurden komische Effekte durch Wortspiele erzeugt, die nicht dialektal markiert sind. In der Analyse konnten deshalb die beiden kulturspezifischen Phänomene Dialekt und Humor nicht immer im Zusammenhang untersucht werden. Als Erkenntnis daraus lässt sich festhalten, dass bestimmte kulturspezifische Elemente, wie Dialekt und Humor, in Filmen zwar häufig gemeinsam auftreten, jedoch nicht immer voneinander abhängig sind.

Im Theorieteil wurde ausführlich auf den unterschiedlichen kulturellen Stellenwert von Dialekt in der Schweiz und in Deutschland eingegangen. Die Annahme, dass Dialekt und Humor für ein Schweizer Zielpublikum anders Untertitelt werden als für ein deutsches Zielpublikum, konnte bestätigt werden. Zwar konnten in den analysierten Beispielen auch viele Parallelen zwischen den beiden Untertitelversionen festgestellt werden, vor allem bei der Untertitelung von Dialekt gab es jedoch augenfällige Unterschiede: Während in den bundesdeutschen Untertiteln vor allem ein sehr ausgeprägter Kunstdialekt zur Untertitelung von Ch'ti verwendet wurde, wurde in den schweizerdeutschen Untertiteln häufig Gebrauch von Schweizer Dialektwörtern gemacht. Interessant wäre an dieser Stelle ein Vergleich von unterschiedlichen Untertitelversionen anderer Filme gewesen, um herauszufinden, ob ebenfalls ein Unterschied zwischen schweizerdeutschen und bundesdeutschen Untertiteln besteht. Dies war leider im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und könnte durchaus Gegenstand einer weiterführenden Analyse sein.

Im Rahmen dieser Masterarbeit durfte ich einen Einblick in die spannende Berufspraxis der Untertitler gewinnen. Ich erhielt einen Eindruck davon, wie viel Aufwand und Überlegungen hinter den Zeilen stecken, die das Filmpublikum später nur einige Sekunden lang sehen und lesen wird. Die Untertitelung von Dialekt und Humor erfordert vom Untertitler eine grosse Prise Fingerspitzengefühl, nicht zuletzt deswegen, weil die vermeintlich geeignetste Übersetzungslösung aufgrund der Eigenheiten des Mediums Film nicht immer verwendet werden kann. Ich hoffe, mit meiner Arbeit einen kleinen Teil dazu beigetragen zu haben, sowohl Übersetzern als auch Filmliebhabern die Untertitelung von Dialekt und Humor näher zu bringen und sie für diese Art der audiovisuellen Translation zu sensibilisieren.

Bibliographie

Primärquellen

Filmmaterial:

Boon, Dany (Regie) (2008). *Willkommen bei den Sch'tis*. DVD. Hirsch-Pathé Renn Production – TF1 Films Productions – Les Productions du Ch'timi – CRRAV Nord Pas de Calais. 102 Minuten.

Boon, Dany (Regie) (2008). *Willkommen bei den Sch'tis*. DVD. PROKINO Filmverleih GmbH. 102 Minuten.

Französisches Dialogbuch:

Bienvenue chez les Ch'tis. Un film de Dany Boon. PROKINO Filmverleih GmbH.

Sekundärquellen

Ammon, Ulrich (Hrsg.). (2004). *Variantenwörterbuch des Deutschen: die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie in Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol*. Berlin; New York: W. de Gruyter.

Apte, Mahadev L. (1994). Dialect humour. In: R. Asher (Hrsg.), *Encyclopaedia of Language and Linguistics* (S. 907-908). Oxford: University of Michigan.

Belz, Anka (2008). *Die Übersetzung von Komik in wenigen Worten: Übersetzungsprobleme und Lösungsstrategien bei der Untertitelung der britischen Sitcom "The Office"*. Hamburg: Kovac.

Carroll, Mary & Ivarsson, Jan (1998). *Code of Good Subtitling Practice*. Online: <http://www.transedit.se/code.htm>. Zuletzt besucht: 23.02.2013.

Czennia, Bärbel (2004). Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. In: H. Kittel et al. (Hrsg.), *Übersetzung - Translation - Traduction. Ein Internationales Handbuch Zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie Internationale De La Recherche Sur La Traduction* (S. 505–512). Berlin, New York: De Gruyter.

Davies, Christie (2009). *Reflections on Translating Dialect in Jokes and Humour*. Online: <http://www.intralinea.org/specials/article/1707>. Zuletzt besucht: 05.10.2013.

Detey, Sylvain, Durand, Jacques, Laks, Bernard, & Lyche, Chantal (2010). *Les variétés du français parlé dans l'espace francophone. Ressources pour l'enseignement*. Paris: Ophrys.

- Díaz-Cintas, Jorge & Remael, Aline (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome Publishing.
- Dittmar, Norbert (1997). *Grundlagen der Soziolinguistik: ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Tübingen: M. Niemeyer.
- Döring, Sigrun (2006). *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank&Timme.
- Fillmore, Charles (1977). Scenes-and-frames Semantics. In: A. Zampolli (Hrsg.), *Linguistic Structures Processing* (S. 55-81). Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Glück, Helmut (Hrsg.) (2010). *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: Metzler.
- Göhring, Heinz (2007). *Interkulturelle Kommunikation: Anregungen für Sprach- und Kulturmittler*. Tübingen: Stauffenburg.
- Gottlieb, Henrik (1998). Subtitling. In M. Baker (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- Gottlieb, Henrik (1997). *Subtitles, translation and idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Ivarsson, Jan (1992). *Subtitling for the media: a handbook of an art*. Stockholm: Transedit.
- Jüngst, Heike (2010). *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Kolb, Waltraud (1998). Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt). In: M. Snell-Hornby (Hrsg.), *Handbuch Translation* (S. 278–280). Tübingen: Stauffenburg.
- Koller, Werner (2011). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8. Aufl. Tübingen: A. Francke.
- Korycinska-Wegner, Malgorzata (2011). *Übersetzer der bewegten Bilder: audiovisuelle Übersetzung - ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main: Lang.
- Nabrings, Kirsten (1981). *Sprachliche Varietäten*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Nadiani, Giovanni (2004). Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung. Der einzig mögliche Weg? In: I. Helin (Hrsg.), *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia* (S. 53-74). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Nedergaard-Larsen, Birgit (1993). Culture-bound problems in subtitling. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. (1(2). S. 207–241).
- Paul, Fritz (1993). Das Spiel mit der fremden Sprache. Zur Übersetzung von Sprachkomik in den Komödien Holbergs. In F. Paul et al. (Hrsg.), *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer* (S. 295–323). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- PATHE DISTRIBUTION (2008). *Bienvenue chez les Ch'tis*. Französisches Presseheft. Paris: Pathé Distribution.

- Pelz, Heidrun (2007). *Linguistik: eine Einführung*. 10. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Pooley, Timothy (1996). *Chtimi: the urban vernaculars of northern France*. Clevedon: Multilingual Matters.
- PROKINO (2008). *Willkommen bei den Sch'tis*. Deutsches Presseheft. München: PROKINO Filmverleih GmbH.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. 2. Aufl. Tübingen: M. Niemeyer.
- Schröder, Martin & Stellmacher, Dieter (1989). Das Verhältnis von Humor und Dialekt - ein Problem der Sprachbewertung. In: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik*. 56. Jahrg., H. 2. (S. 171-181).
- Schröpf, Ramona (2008). *Die fabelhafte Welt der Untertitelung*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
- Siebenhaar, Beat & Wyler, Alfred (1997). *Dialekt und Hochsprache in der deutschsprachigen Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia.
- Turk, Horst (1993). Worüber lacht ihr? Genrekonventionen der Komödie im Spiegel der Übersetzung. In: F. Paul et al. (Hrsg.), *Europäische Komödie Im Übersetzerischen Transfer* (S. 277–293). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Vermeer, Hans. J. (2006). *Versuch einer Intertheorie der Translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Werlen, Erika (1993). Dialekt als Norm. Hochdeutsch als Abweichung. In: *Vielerlei Deutsch. Umgang mit Sprachvarietäten in der Schule*. Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag.
- Witte, Heidrun (2007). *Die Kulturkompetenz des Translators*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg.

Internetquellen:

- Webseite a: Berndeutsch.ch: <http://www.berndeutsch.ch>. Zuletzt besucht: 09.05.2013.
- Webseite b: Chti.org: <http://www.chti.org/chti/index.php>. Zuletzt besucht: 10.05.2013.
- Webseite c: Dawson, Alain (2002): „Histoire du picard“. <http://www.picard.free.fr/lgpic/Histoire.htm>. Zuletzt besucht: 29.04.2013.
- Webseite d: Institut national de la statistique et des études économiques. „Présentation de la région – En résumé“. <http://www.insee.fr/fr/regions/nord-pas-de-calais/default.asp?page=faitsetchiffres/presentation/presentation.htm>. Zuletzt besucht: 01.05.2013.

Webseite e: Le Nord-Pas-de-Calais, Site non officiel de la région Nord-Pas-de-Calais. „Le patois“. <http://www.le-nord-pas-de-calais.fr/le-patois-du-nord-pas-de-calais-59-62.php>. Zuletzt besucht: 08.05.2013.

Webseite f: Lepetrin.fr: <http://www.lepetrin.fr/recettes/pate-levee/faluches/>. Zuletzt besucht: 10.05.2013.

Webseite g: Verben.de. <http://www.verben.de/deutsch/IPA-Zeichen>. Zuletzt besucht: 05.05.2013.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. a: Untertitelung als diagonalen, zweidimensionalen Transfer.....5

Abb. b: Picard als Varietät der Langues d’oil.....41

Anhang

Szene 1: Die Versetzung

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:09:55)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:10:15)
1	<i>JEAN</i>	Mais non, mais non, mais non... Avant la Belgique y a ?... Le Nord-Pas-de-Calais, voilà. T'es muté à côté de Lille.	Nein. Vor Belgien liegt das Nord-Pas-de-Calais, bei Lille.	Nein. Vor Belgien liegt...? Nord-Pas-de-Calais. Bei Lille.
2	<i>PHILIPPE</i> <i>JEAN</i>	- L'île ? L'île de quoi ? - Non ! Pas sur une île, Lille. La ville de Lille.	Drill? Was für ein Drill? - Nein, Lille! Die Stadt Lille!	England?
3				Nein! Die Stadt Lille.
4	<i>PHILIPPE</i>	- La ville de Lille ? Mais c'est horrible. - Tu commences lundi prochain.	Lille? Das ist ja schrecklich! - Ab nächsten Montag.	Lille? Ist ja entsetzlich!
5				Du fängst Montag an.

Szene 2: Erste Begegnung mit Antoine Bailleul

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:20:58)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:20:40)
6	<i>PHILIPPE</i>	Oh mon Dieu, ça va ? Vous n'êtes pas mort ?	Mein Gott! Sie sind nicht tot?!	O Gott! Sind Sie tot?
7	<i>ANTOINE</i>	Bienvenue, monchieur le directeur.	Willkommen, Herr Direktor. - Herr Bailleul?	Willkommen, Herr Direktor!
8	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Monsieur Bailleul ? - Ouais, ch'est mi.	Ja, isch bin'sch.	- Herr Bailleul? - Ja, ich bins.
9	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Ouh vingt diousse ! - Bougez pas. Bougez pas.	Verdammisch... - Nicht bewegen! Ich rufe den Notarzt.	- Gopfridschutz! - Nicht bewegen!
10	<i>PHILIPPE</i>	Vaut mieux appeler les secours.		Ich rufe Hilfe.
11	<i>PHILIPPE</i>	Hein ? Cha va, cha va, cha va...	Geht schon...	Schgat, schgat.
12	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Oh là là, j'aurais pu vous tuer ! - Non mais, ch'est pas grave. Cha va.	Ich hätte Sie umbringen können! - Ischt nicht schlimm.	Das war haarscharf!
13	<i>ANTOINE</i>	J'vous ai reconnu à vot' plaque qu'est 13. Ichi ch'est 59.	Isch hab Schie an Ihrem Kennzeichen erkannt.	Schon gut. Ihr Kennzeichen ist 13. Hier ist 59.
14	<i>ANTOINE</i>	Je vous ai fait signe	Isch hab noch gewunken, aber	Ich winkte Ihnen Stopp, Sie sahen

		d'arrêter vot'carète, mais vous ne m'avez rin vu. Mais cha va, j'ai rin, j'ai rin, j'ai rin.	Schie haben misch niet gesehen, isch hab nix.	mich nicht.
15	PHILIPPE	Votre mâchoire, vous êtes blessé là ?	Ist Ihr Kiefer verletzt?	Kieferbruch?
16	ANTOINE PHILIPPE	- Hein ? - Vous avez mal quand vous parlez, là, non ?	Häh? - Haben Sie Schmerzen beim Sprechen?	- Schmerzen beim Sprechen? - Was?
17	ANTOINE PHILIPPE	- Quo ? - Votre mâchoire, ça va là ?	Wos? - Ist Ihr Kiefer in Ordnung?	Ihr Kiefer!
18	ANTOINE	Non non non, j'ai mal à min tchu, c'est tout. Ch... chuis tombé sur min tchu, quo ?	Nur mein Popsch tut weh, isch bin auf den Popsch gefallen.	Nä, mein Aasch. Bin uff'n Aasch gefallen.
19	PHILIPPE	Le «tchu» ? Ah là là ! C'est pas terrible quand vous parlez. Vous ne voulez pas qu'on aille montrer votre mâchoire à un médecin ?	Der "Popsch"? Das ist ja schrecklich! Sollen wir nicht doch zum Arzt?	Den „Aasch“? Klingt übel. Wollen Sie nicht zum „Aazt“?
20	ANTOINE	Non, cha va, j'ai rin, vingt de diousse !	Mir gehtsch gut, verdammisch! - Aber Sie reden so merkwürdig!	Nä, gopf, alles klar.
21	PHILIPPE	Ah, j'vous assure que vous vous exprimez d'une façon très très particulière, hein.		Sie drücken sich wirklich seltsam aus.
22	ANTOINE	Parc'que j'parle ch'ti, c'est ça ?	Weil isch Sch'ti rede?	Weil ich Sch'ti spreche?
23	PHILIPPE ANTOINE	- Pardon ? - Bah, euh, j'parle ch'timi, quo.	Wie bitte? - Isch rede Sch'ti.	- Wie bitte? - Ich sprech halt Sch'ti.
24	PHILIPPE	Oh putain ! C'est ça l'fameux cheutimi ?	Ist das Schötemi?!	Das ist also Scheutimi?
<i>Szenenwechsel</i>				
25	ANTOINE	Il est juste au dechus, vot'logement de fonkchion. Au dechus de l'poste.	Gleich da oben ischt Ihre Wohnung, über der Post.	Ihre Wohnung ist da oben über der Post.
26	ANTOINE	Et voilà.	Da wären wir.	Bitte schön.
27	PHILIPPE	Formidable.	Prima...	Wunderbar.
28	ANTOINE	Voilà, ch'est là.	Da ischt es!	Hier ist es.
29	PHILIPPE	Merci.	Danke.	Danke.
30	ANTOINE	Bon ben... bonne nuit, Monchieu le directeur, hein.	Gute Nacht, Herr Direktor.	Gute Nacht, Herr Direktor. Dann bis morgen.
31	ANTOINE	Et pis, euh... à demain.	Bis morgen!	

32	<i>PHILIPPE</i>	Eh ben oui, à demain.	Ja, bis morgen...	Ja, bis morgen.
33	<i>PHILIPPE</i>	Bailleul, attendez !	Bailleul, warten Sie!	Bailleul, warten Sie!
34	<i>PHILIPPE</i>	Y a pas de meubles !	Es gibt keine Möbel.	Da sind keine Möbel.
35	<i>PHILIPPE</i>	Ils sont où les meubles ?	Wo sind die Möbel?	Wo sind die Möbel?
36	<i>PHILIPPE</i>	Hein, j'comprends pas.	Ich kapiert das nicht.	Versteh ich nicht.
37	<i>PHILIPPE</i>	C'est pas meublé ?	Ist es nicht möbliert?	- Ist sie nicht möbliert? - Die hat Ihr Vorgänger.
38	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec, hein. - Bah, pourquoi il est parti avec les meubles ?	Ihr Vorgänger hat schie mitgenommen. - Warum?	Wieso?
39	<i>ANTOINE</i>	Pasque... Ch'est p't être les chiens.	Weil es scheine waren.	Waren vielleicht scheine?
40	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Quels chiens ? - Les meubes.	Was für Scheine? - Die Möbel.	- Schweine? - Die Möbel.
41	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Attendez. J'comprends pas, là. - Les meubles, ch'est les chiens.	Ich verstehe nicht... - Die Möbel schind scheine.	- Versteh ich nicht. - Die Möbel waren scheine.
42	<i>PHILIPPE</i>	Les meubles chez les chiens ? Mais, qu'est-ce que les chiens foutent avec des meubles ?	Die Möbel schind Scheine? Was machen Scheine mit Möbeln?	Schweine? Wie werden aus Möbeln Schweine? Hielt er Schweine?
43	<i>PHILIPPE</i>	Et pourquoi donner ses meubles à des chiens ?	Und wozu Scheinen Möbel geben?	
44	<i>ANTOINE</i>	Mais non, «les chiens» pas «les kiens». Il les a pas donnés à des kiens ches meubes. Il est parti avec.	Aber nein, scheine, nicht Scheine! Er hat schie mitgenommen.	Scheine, keine Schweine! Er hat sie mitgenommen.
45	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Mais pourquoi vous dites qu'il les a donnés ? - Mais j'ai jamais dit cha.	Aber warum hat er sie weggegeben? - Dax hab isch nie gesagt.	- Er hat sie weggegeben? - Habbisch nie gesagt.
46	<i>PHILIPPE</i>	Pourquoi des chats ? Vous m'avez dit des chiens.	Wieso Dachse? Sie haben Scheine gesagt.	Haschisch? Keine Schweine?
47	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Ah non ! - Ah si ! Vous m'avez dit : «Les meubles sont chez les chiens.» - Ah, d'accord. Ah non.	Sie haben gesagt, die Möbel sind Scheine. - Ach so!	- Sie sagten, die Möbel sind Schweine. - Ach so!
48	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- J'ai dit : «Les meubes, ch'est les chiens.» - Ah ben oui, c'est ce que j'vous dis.	Die Möbel schind scheine! - Das sage ich ja!	Ich sagte, sind scheine.
49	<i>ANTOINE</i>	Les chiens. A lui.	Scheine! Von ihm!	- Sag ich doch! - Scheine. Eigentum.

50	<i>PHILIPPE</i>	Ah, les « siens » ! Pas les chiens, les «siens» !	SEINE, nicht scheine!	Ach, seine! Keine Schweine.
51	<i>ANTOINE</i>	Oui les chiens. Ch'estcha.	Ja, scheine, dax ischtsch! - Scheine, Dachse, reden hier alle so?	Scheine. Genau.
52	<i>PHILIPPE</i>	Les chiens, les chats ! Putain, mais tout le monde parle comme vous, ici ?		Sprechen hier alle so?
53	<i>ANTOINE</i>	Ah ben ouais, chez les ch'timis tout le monde y pare ch'timi, hein. Y en a même qui parle flamand ichi.	Ja, die Sch'tis reden Sch'ti. Mansche reden schogar flämisch!	Ja, Sch'timis spreschen Sch'timi. Oder auch Flämisch.
54	<i>PHILIPPE</i>	Eh ben, je vais m'amuser moi.	Das kann ja heiter werden!	Schöne Aussichten!
55	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Qu'est-che que vous voulez faire ? - Ben, amenez-moi à l'hôtel le plus proche.	Was haben Schie vor? - Bringen Sie mich in ein Hotel.	- Und was nun? - Ich geh ins Hotel.
56	<i>ANTOINE</i>	Un hôtel à Bergues à c't'heure ? Oh vingt dieux !!	Ein Hotel, scho spät? Mein Gottschen...	In Bergues um diese Zeit? Mensch Meier!

Szene 3: Frühstück mit Madame Bailleul

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:26:39)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:26:20)
57	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Pourquo qu'il dort dans t'chambre ch'ti là ?	Warum schläft er in deinem Tschimmer?	Warum schläft der in dein Kammer?
58	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Ch'est t'chambre. T'as pas à prêter t'chambre, ch'est tout.	Esch gehört dir. Gib es nisch her.	Ischt dein. Die verleiht man nisch, fertisch!
59	<i>ANTOINE</i>	T'es chûre qu'y n'a pas d'htë ? [sic !]	Haben wir keinen Tee?	Hats keinen Tee?
60	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Thé j'aime pas cha. T'entends qu'ech que j'te dis ?	Isch mag keinen Tee. Hascht du misch gehört?!	Tee mag isch nicht. Hörst du mir zu?
61	<i>ANTOINE</i>	Mamaaan, j'allais pas lui demander de dormir dans le chalon.	Ich kann ihn doch nicht auf dem Schofa schlafen lassen!	Ich konnt ihm nicht den Salon anbieten. Er ist mein neuer Chef.
62	<i>ANTOINE</i> <i>MADAME BAILLEUL</i>	- Ch'est mun nouveau patron, quand même. - Ch'est pas une raison, Antoine !	Er ist mein neuer Chef. - Das ischt kein Grund!	Ist kein Grund!
63	<i>PHILIPPE</i>	Bonjour, madame.	Guten Morgen.	Guten Morgen.
64	<i>MADAME BAILLEUL</i>	- Bonjour.	Guten Morgen. - Setzen Sie sich.	- Morgen. - Setzen Sie sich.

	<i>ANTOINE</i>	- Asseyez-vous.		
65	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Vous avo rin bougé al' chambre de mun tchio ?	Ham Schie nix angerührt im Zimmer von mien Bübschen?	Habens seine Kammer verwüschtet?
66	<i>PHILIPPE</i>	Eeeuuuhhh... Non, madame.	Nein.	Nein, Madame.
67	<i>MADAME BAILLEUL PHILIPPE</i>	- Vous avo eur'rait le lit ? - Pas encore.	Ham Schie das Bett gemacht? - Noch nicht.	Habens das Bett gemacht?
68				Noch nicht.
69	<i>ANTOINE</i>	Arrête, maman. Elle rigole.	Hör auf, Mama! Sie scherzt.	Hör uff, Mama. Sie scherzt.
70	<i>MADAME BAILLEUL</i>	On j'rigole pas du tout. Ch'est pas parche que ch'est tun directeur quin va faire des manières.	Isch scherze nicht! Auch wenn er dien Chef ischt, kann er sich benehmen.	Von wegen! Nur weil er dein Chef ist, zieren wir uns nicht. Oder?
71	<i>MADAME BAILLEUL PHILIPPE</i>	- Hein, mon garçon ? - Oui, madame.	Nischt wahr, Junge? - Ja, Madame.	Ja, Madame.
72	<i>PHILIPPE</i>	C'est du caramel ?	Ist das Karamel?	Karamell?
73	<i>ANTOINE</i>	Ch'est deule chicorée, on rajoute toujours deule chicorée dans l'café.	Tschikorie, das kommt bei uns in den Kaffee.	Zichorie. Tun wir immer in den Kaffee.
74	<i>PHILIPPE ANTOINE</i>	- De la quoi ? - Deule chicorée !	Was? - Tschikorie!	- Was? - Zichorie!
75	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Goûto avant d'in dire du mal!	Erst kosten, dann meckern!	Kosten Sie, bevor Sie meckern.
76	<i>MADAME BAILLEUL PHILIPPE</i>	- Ch'est pas bon ch'est cha ? - Si, si, si, si c'est très bon.	Nischt gut? - Doch, sehr gut.	- Schmöckts nicht? - Köstlich.
77	<i>PHILIPPE</i>	Qu'est-ce que vous mettez sur le pain que vous trempez là ?	Was tunken Sie da in den Kaffee? - Das?	Was tunken Sie da?
78	<i>ANTOINE</i>	Ah cha ? Ch'est du Maroilles.	Maroilles. - Was ist das?	Das? Das ist Maroilles.
79	<i>PHILIPPE</i>	Du maroilles ? Qu'est-ce que c'est que ça ?		Was ist das?
80	<i>ANTOINE</i>	Ch'est un fromage qui chent un petit peu fort. Comme eul vieux-Lille.	Käse, er schtinkt ein bisschen. Wie der Vieux-Lille.	Käse. Riecht nur streng. Wie Vieux-Lille.
81	<i>ANTOINE</i>	Vous voulez goûter ?	Kosten?	Wollen Sie mal?
82	<i>PHILIPPE MADAME BAILLEUL</i>	- Non. - Vous avo tort, ch'est moins fort dans l'bouc qu'à l'odeur.	Er schmeckt nischt scho streng wie er riecht.	Ist nicht so streng im Mund wie in der Nase.
83	<i>ANTOINE</i>	Ch'est bon, hein ?	Gut, nicht? - Genauso scharf wie er riecht!	Schmöckt, oder?
84	<i>PHILIPPE</i>	Ah ! C'est aussi fort une		Genauso streng im Mund.

		fois à l'intérieur.		
85	ANTOINE	Ch'est pour cha qu'on le trempe dans le café. Ça adouchit.	Darum tunken wir ihn in den Kaffee, das macht ihn milder.	Drum tunken wir ihn in Kaffee. Macht ihn milder.
86	ANTOINE PHILIPPE	- Allez-y, trempez. - Non, je préfère pas.	Tunken Sie! - Nein, lieber nicht.	- Tunken Sie! - Lieber nicht!
87	ANTOINE	Ch'est bon, hein ?	Gut, nicht?	Schmöckt, oder?
<i>Szenenwechsel</i>				
88	MADAME BAILLEUL	Eh ! Jeune homme !	Hey, junger Mann!	Junger Mann!
89	MADAME BAILLEUL	Ch'est deule faluche à l'cassonade. Vous n'avo presque rin mangé.	Hier, ein Laibschen. Schie haben fascht nix gegessen!	Ein Zuckerweggli. Sie haben fascht nicht gegessen.
90	PHILIPPE MADAME BAILLEUL	- Merci, madame. - Ah, quand même, ch'est pas trop tôt !	Danke, Madame. - Das wurde ja Zeit!	Danke, Madame.
91	MADAME BAILLEUL	Oh mun ch'tiot, mun ch'tiot.	Mein Bübschen!	Wurde aber auch Zeit! Mein Spatz, mein Spatz!
92	ANTOINE MADAME BAILLEUL	- Oui m'man. A ce soir, allez. - T'es beau. Tu rentres pas trop tard.	Komm nicht zu spät nach Hause!	- Bis heut'Abend. - Nicht zu spät!
93	ANTOINE MADAME BAILLEUL	- Allez. Au r'voir ! - Ch'est promis ?	Versprochen?	- Versprochen? - Ja, Mama.
94	PHILIPPE ANTOINE	- Elle est spéciale votre mère. - Ah pas pour mi. Je l'ai toujours connue comme cha, hein.	Ungewöhnlich, Ihre Mutter. - Für misch nischt.	- Ein echtes Original! - Sie war immer so.
95	PHILIPPE ANTOINE	- Il y a du Maroilles dans la cassonade ? - Ah non, ça ch'est parce que vous avez toujours l'odeur du fromage dans le nez.	Ist da Maroilles drauf? - Nein, der Geruch ischt noch in Ihrer Nase.	- Ist da Maroilles dran? - Der sitzt noch in der Nase.
96	PHILIPPE	Oh là là ! Tout pue votre fromage.	Alles stinkt nach Käse!	Alles stinkt.
97	ANTOINE	Ben, respirez par eule bouche, cha va aérer.	Atmen Schie durch den Mund, das lüftet.	Atmen Sie durch den Mund, lüftet durch.
98	ANTOINE	Ch'est l'Maroilles, hein.	Ja, der Maroilles...	Das ist Maroilles.

Szene 4: Vorurteile über Nord-Pas-de-Calais

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:28:25)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:29:06)
99	PHILIPPE	Bizarre, hein, fait pas si froid que ça.	Komisch, gar nicht so kalt. - Für April ist es sogar wörm.	Komisch, gar nicht so kalr.
100	ANTOINE PHILIPPE	- Pour un mois d'avril, il fait même ko, ouais. - Ah, j'me disais aussi.	Das dachte ich auch. Liegt wahrscheinlich am Klimawandel.	- Für April ists recht warm. - Das dachte ich mir.

101	<i>PHILIPPE</i>	C'est à cause du réchauffement d'la planète. C'était plus rude dans le temps, non ?	Früher war es kälter, nicht?	Sicher die globale Erwärmung. Früher war es bestimmt rauer, oder?
102	<i>ANTOINE</i>	Ouais ch'est chûr, ouais. Ichi en avril, avant, on faisait du patinage, des bonhommes eud' neige.	Sischer, früher gab's hier Schnee und Eis im April.	Im April liefen wir Schlittschuh und bauten Schneemänner.
103	<i>PHILIPPE</i>	Ah ben oui.		Ach was?
104	<i>ANTOINE</i>	Mi c'qui me manque le plus de la belle époque où il faisait vraiment froid, ch'est de distribuer le courrier en traîneau.	Das Beschte damals war dasch Austragen der Post mit dem Schlitten.	Das Beste war, die Post im Schlitten zu verteilen.
105	<i>PHILIPPE</i>	Le courrier en traîneau ? Vous vous foutez moi, là ?	Wollen Sie mich veräppeln?	Wollen Sie mich verarschen?
106	<i>ANTOINE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Un tchio peu, monchieu le directeur. - Ça m'fait pas rire. Pas rire du tout.	Nur ein bisschen. - Das ist nicht lustig.	- Nur ein bisschen. - Ist nicht lustig.
107	<i>ANTOINE</i>	Ben, pourquoi vous avez choisi le Nord si vous avez peur eude mourir eude froid ?	Warum kommen Schie in den Norden, wenn Schie die Kälte fürchen?	Weshalb kommen Sie hierher, Sie Gfröörli?

Szene 5: Lustige Begrüssung

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:29:24)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:29:32)
108	<i>ANTOINE</i>	Monsieur Abrams, laissez-moi vous présenter, euh... Fabrice Canoli,	Herr Abrams, das ist Fabrice Canoli...	Herr Abrams, darf ich vorstellen: Fabrice Canoli,
109	<i>ANTOINE</i>	le plus ancien postier d'chez nous.	unser ältester Poschtbote. - Herr Direktor, willkommen in Bergues.	Dienstältester.
110	<i>FABRICE</i>	Monsieur le directeur, bienvenue à Bergues.		Willkommen in Bergues!
111	<i>PHILIPPE</i>	Oui, oui, on me l'a déjà dit.	Ja, das habe ich bereits gehört.	Hab ich schon gehört.
112	<i>ANTOINE</i>	Et euh... Yann Vandernoout, qui ch'occupe d'la partie Banque postale.	Und Yann Vandernoout, der sich um die Postbank kümmert.	Und Yann Vandernoout, unser Postbankchef.
113	<i>YANN</i>	Alors comme cha, vous êtes du chud ?	Aus dem Schüden?	Aus dem Schüden?
114	<i>PHILIPPE</i>	Non, pas du «chud», du Sud. S U D. Le «Chud» je sais pas où c'est.	Nein, aus dem Süden, mit S. Schüden habe ich noch nie gehört.	Nein, aus dem Süden. S-Ü-D. „Schüden“ kenn ich nicht.
115	<i>ANTOINE</i>	Ben quoqu'ch'est cha ?	Wasch ischt das?	Was ist das?
116	<i>ANNABELLE</i>	A c'soir. Salut !	Bis heute Abend!	Bis heut' Abend. Salü!
117	<i>ANNABELLE</i>	Bonjour, tout le monde !	Guten Morgen! Mund zu,	Morgen! Antoine, Mund zu, du

		Antoine, ferme eute bouc, ton nez il va carrer dedans.	Antoine, es zieht!	fängst noch 'ne Fliege. Herr Abrams, oder?
118	ANNABELLE	Vous devez être monsieur Abrams.	Sie sind Herr Abrams!	
119	ANNABELLE	Annabelle Deconinck, je suis au guichet courrier recommandé et ch'fais aussi un peu de compta.	Annabelle Deconninck, Einschreiben und Buchhaltung.	Annabelle Deconninck, Chargés und Buchhaltung.
120	PHILIPPE ANNABELLE	- Bonjour. Bien, vous pouvez me montrer mon bureau ? - Ouais ! Je vous y accompagne.	Wo ist mein Büro? - Ich zeig's Ihnen.	- Wo ist mein Büro? - Ich zeigs Ihnen.
121	ANTOINE	Bon, mi j'ai du courrier à distribuer.	Ich gehe Poscht austeilten.	Ich muss los.
122	YANN	Tête de con.	So ein Arsch!	Löli!
123	YANN	Lui, je vais lui rappeler que «SUD», ch'est auchi un syndicat.	Esch gibt auch noch eine Gewerkschaft!	Ab in den „Schüden“ mit ihm!
124	FABRICE	Arrête. Sois chympta un tchio peu. Ch'est un gentil, cha se voit dans son regard.	Hör auf, er ischt nett, das sieht man an seinem Blöck.	Hör uff, der ist in Ordnung. Er hat liebe Augen.
125	YANN	Mi, j'te dis que ch'est un drôle. Il va nous foutre eule brun. Je le sens.	Der reitet uns in die Kacke! Das spür ich!	Mit dem sind wir im Braunen. Das spür ich.

Szene 6: Kundengespräch auf der Post

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:32:25)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:33:00)
126	PHILIPPE	Oui, bonjour, monsieur. Qu'est-ce que je peux faire pour vous ?	Was kann ich für Sie tun?	Was kann ich für Sie tun?
127	VIEUX CLIENT	Ah, chi fort content d'vir entre quat yeux ch'ti qui va s'occuper d'mun compte en banque.	Isch bin froh, denjenigen zu sehen, der sich um mein Konto kümmert.	Freut misch, den zu sehen, der mein Zunder
128				verwalten wird.
129	VIEUX CLIENT	Parce qui faut pas m'raconter des carabistoules, hein. Faut pas m'un baver, hein.	Isch will keine Mörchen! Mich sabbert man nicht voll!	Mir brauchen Sie kein Blascht zu erzählen.
130	PHILIPPE	J'ai... j'ai pas compris, là... Y faut quoi ?	Ich verstehe nicht, was brauchen Sie?	Wie bitte? Was wollen Sie?
131	VIEUX CLIENT	Y faut nin eume baver des carabistoules à mi, hein.	Mir brauchen Sie keine Mörchen aufzutischen!	Erzählen Sie mir kein Blascht!
132	PHILIPPE	Marche pas ce truc.	Das funktioniert nicht.	Funktioniert nicht.

133	<i>VIEUX CLIENT PHILIPPE</i>	- Mais quo qu'c'est qu'teu baves, hein ? - Euh, deux secondes.	Was sabbern Schie da? - Zwei Sekunden!	- Was schnorrst du da? - Einen Moment.
134	<i>PHILIPPE</i>	Deux secondes, monsieur.	Zwei Sekunden, bitte.	Einen Moment.
135	<i>PHILIPPE</i>	Voilà.	Also...	So.
136	<i>PHILIPPE</i>	Qu'est-ce que vous voulez ?	Sie wünschen?	Was wollen Sie?
137	<i>VIEUX CLIENT</i>	Bah, j'ai akaté granment d'matériel pour min gardin.	Isch hab enörm viel Zeuch für mien Garten gekooft.	Viel Kohle ging weg für mein Garten. S'hat runtergekübelt. Ein Schlammbad!
138	<i>VIEUX CLIENT</i>	Ch'est qu'yavo fort draché. Une berdoule.	Esch hat enörm gepischt.	
139	<i>PHILIPPE</i>	Je crois que c'était mieux avant.	Vorher war's besser.	War vorher besser.
140	<i>VIEUX CLIENT</i>	J'étaus fin bénache mais min livret O i n'a eu des rus, hein.	Nix abgekriegt, aber mien Sporbüch.	Lief wie geschmiert, aber mein Sporbuch sah alt aus.
141	<i>VIEUX CLIENT</i>	Oh chuis pas v'nu ichi pour braire, hein, mais si vous pouviez faire une p'tite avance.	Isch will ja nicht blären, aber ginge ein kleiner Vorschuss?	Will nicht meckern, aber ich brauch 'n Vorschuss.
142	<i>VIEUX CLIENT</i>	Jusqu'à l'prochaine quinzaine deume retraite.	Bis zur nächsten Öszahlung meiner Rente.	Bis zur nächsten Rentenzahlung.
143	<i>PHILIPPE</i>	Prochaine... Retraite...	Nächste... Rente... ja.	Nächste... Rente...
144	<i>VIEUX CLIENT</i>	C'est oui ou non ?	Ja oder nein?	Ja oder nein?
145	<i>PHILIPPE</i>	Bougez pas.	Nicht weggehen!	Bleiben Sie da.

Szene 7: Im Restaurant

Nr.	Sprecher	Originaldialog français	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:39:50)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:39:35)
146	<i>PHILIPPE</i> <i>ANNABELLE</i>	- Bon alors, qu'est-ce qu'on mange ? C'est moi qui vous invite. - Oh bah ichi ch'est pas les spécialités qui manquent, hein !	Was essen wir? Ich lade Sie ein.	- Was nehmen wir? Ich lade Sie ein. - Spezialitäten hats genug!
147	<i>FABRICE</i>	Oh c'qu'ya d'bon ichi, c'est le... chicon aux gratins.	Hier gibt es viele Spezialitäten! - Sehr gut ist hier <i>Chicon au gratin</i> !	- Sehr gut ist der Chicon au gratin. - Der schicke Gratin?
148	<i>PHILIPPE</i>	Le chicon au gratin ?	Schicker Gratin?	
149	<i>FABRICE</i>	Non le «Chicon». C'est des grosses endives avec de la béchamel et pi du gratin.	Nein, Chicon, Tschicorée mit Bechamelsauce überbacken.	Nä, Chicon au gratin. Chicorée mit Käse überbacken.
150	<i>FABRICE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Cha pi laa... la tarte au Maroilles, aussi. - Le Maroilles, je	Und die Maroilles-Tarte! - Maroilles kenne ich!	Und auch die Maroilles-Wähe. - Maroilles kenne ich.

		connais.		
151	<i>ANTOINE</i>	Oh ! Faut qui goûte au carbonnade. On peut pas partir d'ici sans qu'il goûte à la carbonnade.	Er muss auf jeden Fall die Karbonade probieren.	Er muss uff jeden Fall die Carbonnade kosten.
151	<i>PHILIPPE</i> <i>ANNABELLE</i>	- La quoi ? - La carbonnade.	Was? - Die Karbonade.	- Die was? - Die Carbonnade.
152	<i>ANNABELLE</i>	C'est euh... comme eule pot-au-feu, mais avec deule bière.	Wie Eintopf, aber mit Bier.	Eintopf, aber mit Bier.
153	<i>YANN</i>	On va pas tout commander non plus, hein...	Wir können nicht alles bestellen!	Das wird zu viel!
154	<i>PHILIPPE</i>	Eh ben, on a qu'à prendre un p'tit peu de tout et puis on picore. Hein ?	Wir nehmen ein bisschen von allem und teilen!	Etwas von allem, dann teilen wir.
155	<i>FABRICE</i>	Bah voilà !	Nur zu!	Na bitte!
156	<i>ANTOINE</i>	Non parce que ch'est pas compliqué de parler ch'timi ! Par exemple,	Das Sch'ti ist gar nicht schwierig, zum Beispiel...	Sch'timi ist nicht schwer. Zum Beispiel
157	<i>ANTOINE</i>	nouzaute, on dit pas «Pardonnez-moi, je n'ai pas bien saisi le sens de votre question.»	sagen wir nicht: "Verzeihung, ich kann Ihnen nicht so recht folgen?"	sagen wir nicht: „Verzeihung, ich kann nicht folgen.“ Wir sagen: „Hä?“
158	<i>ANTOINE</i>	On dit «Heiin !»	Wir sagen "Häääääh?!"	
159	<i>YANN</i>	Ah non ! Cha ch'est le «un» de «un deux trois» cha !	Bei ihm klingt's wie "Hä!"	Klingt wie „hä-ä-ä“.
160	<i>ANTOINE</i>	Ouais, parc'qu'iii... faut qu'cha sorte eude là, là. Heiiin !	Es muss von hier kommen:	Muss von hier kommen.
161	<i>ANTOINE</i>	Formidable !	Sehr gut!	Super!
162	<i>ANTOINE</i>	Au début quand on commence à parler le Ch'ti, ou le Picard, hein, on est cousin avec eule Picard,	Wenn man beginnt, Sch'ti zu sprechen, oder Picard, das ist damit verwandt,	Wenn man anfängt mit Sch'ti - ist wie sein Cousin Picard -
163	<i>ANTOINE</i>	faut juste rajouter le «hein» à la fin de chaque phrase. Allez-y, essayez un peu, pour voir.	fügt man nur ein Hääh an jedes Satzende, versuchen Sie's mal!	reicht es, „hä“ an jeden Satz zu hängen. Probieren Sies.
164	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- J'ai compris, heiin ! - Impeccable !	Verstanden, hääh?! - Einwandfrei!	Ich habs, hä!
165				Perfekt!
166	<i>PHILIPPE</i>	- Ah d'accord, heiin !	Alles klar, hääh?!	
167	<i>ANNABELLE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Cha y est. Vous parlez le ch'timi. - Oh putain.	Sie sprechen Sch'ti! - Verdammt!	- Sie spreschen Sch'ti. - Mensch!
168	<i>ANTOINE</i>	Ah non, on dit pas «putaing» comme chez vous. Chez nous, ont dit :	Wir sagen nicht "Verdammt", sondern "Verdammisch!"	Nicht „Mensch“, sondern „Gopfridschutz“!

		«Vingt de Diousse !»		
169	<i>PHILIPPE</i>	Vingt de Diousse, heiiin !	Verdammisch, häh!	Gopfridschutz, hä?
170	<i>FABRICE</i> <i>PHILIPPE</i>	- Bravo, biloute ! - Bravo qui ?	Bravo, <i>Biloute</i> ! - Wer?	Bravo Zipfeli!
171				Bravo wer?
172	<i>ANTOINE</i>	Euh biloute. Euh, tout l'monde il ch'appelle biloute, euh ichi. C'est le surnom à tout le monde.	<i>Biloute</i> , so nennen wir hier alle.	Zipfeli. Ist der Spitzname hier.
173	<i>PHILIPPE</i>	Et ça veut dire quoi «biloute» ?	Und was bedeutet es?	Was heisst das?
174	<i>ANTOINE</i>	Biloute ? Ça veut dire, euh...	<i>Biloute</i> , das bedeutet...	Es heisst...
175	<i>ANTOINE</i>	Ça veut rien dire.	Das bedeutet nichts.	Es heisst nichts.
176	<i>YANN</i>	Cha veut dire «petite quéquette».	Es bedeutet "Tschipfel."	Es heisst „kleiner Pimmel“.
177	<i>PHILIPPE</i>	Petite quéquette ?	Tschipfel?	Kleiner Pimmel?
178	<i>ANNABELLE</i>	Oui, enfin, non ! Ça n'a rien à voir avec une quéquette, hein. Ch'est juste affectueux.	Es hat nichts mit Zipfel zu tun, es ist zärtlich gemeint.	Ja, also... nicht in dem Sinn. Ist ein Kosename.
179	<i>PHILIPPE</i>	Ah ah ! D'accord, d'accord.	Ach, ich verstehe!	Aha, verstehe. Und Kraftausdrücke? Die sind wichtig für den Anfänger!
180	<i>PHILIPPE</i>	Ben, apprenez-moi des gros mots justement. C'est important les gros mots quand on apprend une langue.	Was gibt es für Schimpfwörter? Das ist wichtig bei einer Sprache.	
181	<i>ANTOINE</i>	Ben... on dit pas «merde», on dit «du brun».	Wir sagen nicht "Scheisse", sondern "Braunkack."	Anstelle von „Scheisse“ sagen wir „voll braun“.
182	<i>YANN</i>	On dit pas «un con», on dit «un boubourse».	Anstatt "Arsch" sagen wir "Dödel".	„Aaschloch“ ist „Dubel“.
183	<i>PHILIPPE</i> <i>ANNABELLE</i>	- Boubourse ? Ah ! Chez nous, on dit : «couillosti». - Oh ch'est joli.	Bei uns sagt man "Schniedelwedler". - Ist ja nett!	Bei uns sagt man „Kujosti“.
184				Hübsch!
185	<i>FABRICE</i> <i>PHILIPPE</i>	- On dit pas «bordel», on dit «milliard». - Oh là là ! Milliard ! Du brun ! Heiiin !	"Donnerwetter" ist "Potschtauschend!" - Potschtauschend, Braunkack, hääh?	„Mist“ ist „Milliarde“.
186				Milliarde! Voll braun, hä?
187	<i>PHILIPPE</i>	Et j'ai remarqué aussi que euh... on dit pas «moi», on dit «ti».	Ich habe gemerkt, dass man nicht "mein" sondern "dien" sagt.	Ihr sagt auch nicht „mir“, sondern „ti“.
188	<i>PHILIPPE</i>	Non non, on dit pas «moi»,	Nein, nicht "mein" sondern "mien" und nicht "dein"	Nein, nicht „mir“ sondern „mi“

		on dit «mi»	sondern “dien.“	
189	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- et on dit pas «toi», on dit «ti». - Voilà. Ch'est cha.		und nicht „dir“, sondern „di“.
190	<i>ANTOINE</i>		Genau!	
191	<i>ANTOINE</i>	Hein, c'est comme euh... «C» ça devient «Cheu»	So wird das “Sch“ zum “Ch“ und “S“ wird zu “Sch“.	S wird zu SCH
192	<i>ANTOINE</i>	et «Cheu» ça devient «Keu».		und SCH isch K.
193	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Ah oui ! Par exemple, oui. Les chiens, c'est les kiens ! - Voilà !!	Zum Beispiel wird seine zu Scheine! - Genau!	Deshalb heissen „seine“ zum Beispiel „scheine“.
194				Genau!
195	<i>ANNABELLE</i>	Vous allez passer une commande.	Bestellen Sie etwas!	Schie bestellen.
196	<i>ANNABELLE</i>	Mais chi ! Chi, ça f'ra un exercice pratique.	Dann können Sie üben!	Gute Übung für Schie.
197	<i>ANTOINE</i>	Ah ouais, ouais. C'est une bonne idée, allez vas-y, saque eud' dans.	Ja, gut, aber büschen fixe.	Gute Idee. Sakadon!
198	<i>PHILIPPE</i>	Saque eud' quoi ?	Was für Büsche?	Was?
199	<i>ANTOINE</i>	Euh... saque eud' dans !	<i>Büsch</i> en fixe.	Sakadon!
200	<i>PHILIPPE</i>	Saque eud' din ? Ça veut dire quoi ?	Was heisst das?	Was heisst das?
201	<i>ANTOINE</i>	Ça veut dire : «Allez-y, monsieur le directeur, n'ayez pas peur.»	Das heisst: Nur Mut, Herr Direktor!	„Nur zu, keine Angst, Chef.“
202	<i>PHILIPPE</i> <i>ANTOINE</i>	- Garchon ! - Non non, faut que cha chorte eude là. «Garchon» !	Ober! - Nein, von hier aus!	- Garschon! - Nä, von hier: „Garschon!“
203	<i>SERVEUR</i> <i>PHILIPPE</i>	- Bonsoir. - Bonsoir biloute. Heiinn !	Guten Abend. - Guten Abend, Tschipfel!	Guten Abend.
204				Guten Abend, Zipfeli, hä!
205	<i>PHILIPPE</i>	Mi, avec euch'l'équipe deule Poste, on voudrait...	Isch und meine Kollegen von der Poscht, wir wollen...	Isch und die Kollegen von der Poscht möchten...
206	<i>ANTOINE</i>	In voudro, in voudro !	Wir wöllen.	„Möschten“.
207	<i>PHILIPPE</i>	On voudrooo.... On voudrooo...	Wir wöllen...	Wir möschten...
208	<i>PHILIPPE</i>	a'recomminder eule même kose, ch'il vous plaît. Heiinn ! Excusez-moi, je suis pas ch'timi, je suis d'la région parisienne, et j'ai rien compris.	noch mol dasch Gleiche beschellen, hääh!	nosch mal...
209				daschelbe bestellen, hä!

210	<i>SERVEUR</i>		Verzeihung, ich bin kein Sch'ti, ich komme aus Paris.	Tut mir leid, ich bin aus Paris und habe nichts verstanden.
-----	----------------	--	---	---

Szene 8: Madame Bailleul und Philippe vor dem Dessous-Geschäft

Nr.	Sprecher	Originaldialog französisch	Untertitel bundesdeutsch (ab 00:51:13)	Untertitel schweizerdeutsch (ab 00:51:45)
211	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Teno. Min gamin il a encore oublié s'gamelle.	Hier	Hier! Mein Junge hat sein Zmittag vergessen.
212			Mien Bübschen hat wieder sein Laibschen vergessen.	
213	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Min Antoine il est fort influençable. Faut pas l'prendre partout avec vous comme cha.	Antoine ist sör leicht zu beeinfluschen.	Er ischt sehr beeinflussbar. Nehmen Sie ihn nicht immer mit.
214			Nehmen Schie ihn nicht immer mit!	
215	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Y peut pas aller à l'baraque à frites tous les jours li !	Nicht jeden Tag zur Frittenhütte!	Nicht immer zur Pommes-Bude!
216	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Je pourro compter sur vous ?	Kann ich auf Schie zöhlen?	Versprochen?
217	<i>PHILIPPE</i>	Oui, madame.	Ja, Madame.	Ja, Madame.
218	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Hein ?		
219	<i>PHILIPPE</i>	Oui, madame.		
220	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Ch'est du propre !	Scheuschlich!	Kein Wunder!
221	<i>MADAME BAILLEUL</i>	J'diro rin... mais j'en pense pas moins, hein...	Isch sage nix, aber isch denk mir mien Teil!	Ich sag nichts, aber ich denk mir mein Teil.
222	<i>MADAME BAILLEUL</i>	Cha alors !	Also scho was...	Sowas!