

# Kulturspezifische Elemente und ihre Problematik bei der Filmsynchronisierung

Prof. Dr. Carmen Cuéllar Lázaro<sup>1</sup>

---

## ARTICLE INFO

Available online July 2013

Schlagwörter:

audiovisuelle Übersetzung  
Filmsynchronisierung  
(Deutsch-Spanisch)  
kulturspezifische Elemente  
ealia

## ABSTRACT

Bei der Untersuchung der Übersetzungsproblematik von kulturspezifischen Elementen geht es darum, diese Konzepte begrifflich abzugrenzen, inhaltlich und sprachlich zu klassifizieren sowie die Problematik ihrer Übersetzung zu beschreiben. Bei der Filmsynchronisierung sind außerdem die Merkmale und besonderen Bedingungen des Mediums und des audiovisuellen Textes zu berücksichtigen.

Die Zielsetzung dieser Studie ist, die Übersetzung von kulturspezifischen Elementen der Filmsynchronisierung (Deutsch-Spanisch) zu analysieren. Wir schlagen ein Zwei-Ebenen-Modell vor: Die erste Ebene berücksichtigt die Art der erfahrenen sprachlichen Bearbeitung. Auf der zweiten Ebene wird die kulturelle Orientierung der Ergebnisse untersucht. Danach werden einige Schlussfolgerungen aus der spanischen Synchronfassung gezogen.

---

## 1. Einleitung: Die Synchronisierung

Die Geschichte der Synchronisation beginnt zur selben Zeit wie die des Tonfilms. Seit den Anfängen des Tonfilms war die Filmindustrie stets bestrebt, Filme zu übersetzen, um diese auf internationaler Ebene vermarkten zu können.

Im Laufe der Zeit haben sich innerhalb Europas vor allem zwei Übersetzungsmethoden durchgesetzt, nämlich die Synchronisierung und die Untertitelung. Zu den Synchronisationsländern gehören Deutschland, Spanien, Frankreich, Italien und Österreich. Die Untertitelung hat sich in den skandinavischen Ländern (Schweden, Norwegen, Dänemark), aber auch in Holland, in Belgien, in der Schweiz, in Griechenland und in Portugal durchgesetzt. Die Entscheidung, welche Methode ein Land bevorzugt, hängt von mehreren Faktoren ab, wie von geschichtlichen Hintergründen, von der politischen Lage des Landes, von den Kosten und von den Traditionen<sup>2</sup>.

Wie bereits erwähnt, sind bei der Filmsynchronisierung die Merkmale und besonderen Bedingungen des Mediums und des audiovisuellen Textes zu berücksichtigen. Der Synchronisationsprozess ist ein komplexes Verfahren, das aus vielen Schritten besteht und erst durch die Zusammenarbeit eines Teams ermöglicht wird. Der Übersetzer ist nur ein Teil in diesem Prozess. Die Übersetzung des Textes ist bei der Synchronisation jedoch nicht die endgültige Phase, sondern der Anfang des gesamten Projektes, zumal der Text im Laufe des Synchronisationsprozesses laufend verändert werden muss. Die Übersetzung ist daher das Fundament für die gesamte weitere Synchronisationsarbeit (Radmann 2003: 14f.; Herbst 1994: 198f). Bei der Herstellung der synchronisierten Fassung eines Films sind drei wesentliche Phasen zu unterscheiden:

- a) Die Phase der Übersetzung: die Übersetzung des Originaltextes stellt den ersten kreativen Schritt auf dem Weg zur endgültigen Version der zielsprachigen Dialoge dar.
- b) Die Phase der Dialogbuchbearbeitung: der Synchronautor (oder Dialogbearbeiter) versucht die Übersetzung an die synchronspezifischen Erfordernisse anzupassen, also ein Dialogbuch anzufertigen, das in Synchronität zu den Originalbildern steht. Die wichtigste Zielsetzung ist, dass der Zuschauer die Illusion hat, das Original zu sehen. Man unterscheidet verschiedene Haupttypen von Synchronität (Herbst 1994; Whitman-Linsen 1992: 19f.):

---

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Spain, E-mail: carmen.cuellar@lesp.uva.es

<sup>2</sup> Ein historischer Ansatz zur audiovisuellen Übersetzung und zur Analyse der Präferenz für die eine oder andere je nach Land findet sich in Danan 1991, Ballester Casado 1995, Pruys 1997: 140ff., Izard Martínez 2001, Bräutigam 2001: 9ff., Chaume 2004: 40-60.

- Unter phonetischer Synchronität (auch qualitative Lippensynchronität genannt) wird die der Lippenposition bzw. Lippenbewegung entsprechende Artikulation verstanden.
  - Als Isochronie (auch quantitative Lippensynchronität genannt) wird die zeitliche Übereinstimmung zwischen visuell und akustisch wahrgenommenem Anfang und Ende der Äußerung bezeichnet. Wie die phonetische Synchronität ist dieser Typus hauptsächlich in den *On-Szenen* von Relevanz.
  - Als kinetische Synchronität (auch Gestensynchronität) wird die Übereinstimmung der verbalen Äußerung mit der Gestik des Darstellers aufgefasst).
- c) Am Schluss folgt die Phase der Sprachaufnahme: Bei der Synchronisierung gilt es auch, eine Stimme zu finden, die zu der Filmfigur passt, damit auf der Leinwand eine Einheit aus Stimme und Person entsteht. An den Sprachaufnahmen nehmen Synchronsprecher, Synchronregisseur, Cutter und Tonmeister teil. Im Idealfall ist auch ein sogenannter „Supervisor“ dabei, der im Auftrag der Produzenten zusätzlich auf die Qualität der Synchronisation achtet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der übersetzte Text lediglich ein Entwurf ist, welcher im Laufe des gesamten Synchronisationsprozesses mehrfach bearbeitet und an bestimmte Anforderungen angepasst wird. In diesem Sinne muss uns bewusst sein, dass die Verantwortung für das Endprodukt, das wir jetzt analysieren, nicht in den Händen einer einzigen Person, sondern einer Gruppe liegt.

## 2. Kulturspezifische Elemente: Zum Realiabegriff

Eine Gruppe der kulturspezifischen Elemente stellen die *Realia* dar, die von manchen Wissenschaftlern mit den kulturspezifischen Elementen gleichgesetzt werden. Elisabeth Markstein definiert *Realie* als „Element des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik u. drgl. eines bestimmten Volkes, Landes, Ortes, die keine Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten hat“ (Markstein 1998: 288). Sie weist auf die Problematik hin, den Begriff „*Realie*“ exakt zu definieren und auch genau festzulegen, was eigentlich dazu gehört. Ihrer Meinung nach zählen Sprichwörter und idiomatische Wendungen z.B. nicht zu den *Realia*, „Eine strikte Klassifizierung ist vom Standpunkt der Übersetzenden aus auch gar nicht notwendig“ (*id.*, 289). Weiterhin stellt sie fest, dass wir als Übersetzende wissen, dass es eingebürgerte und fremdgebliebene *Realien* gibt, und dass dazwischen eine breite Palette von *Realien* liegt, deren Erkennen von der Sprachkompetenz und der Allgemeinbildung der Übersetzenden abhängt.

Die kulturspezifischen Elemente wurden von vielen Autoren und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten (Strukturalismus, Funktionalismus, Pragmatismus, etc..) untersucht. Nida in seinem Artikel „Linguistic and Ethnology in Translation Problems“ im Jahre 1945 war einer der ersten, der die kulturellen Elemente als eines der wichtigsten Probleme in der Übersetzung erkannte und untersuchte. Eine systematische Untersuchung der *Realia* freilich wurde erst durch die Leipziger Schule (Otto Kade, Gert Jäger und Albrecht Neubert) entwickelt. Otto Kade (1964/1968) führt das Konzept der *Realia* ein, indem er das Problem der Übersetzung von Begriffslücken erklärt:

„Wir verstehen darunter social-ökonomische und kulturelle (im weitesten Sinne) Erscheinungen und Einrichtungen, die einer bestimmten social-ökonomischen Ordnung bzw. einer bestimmten Kultur eigen sind (1964: 94f).“

Wladimir Kutz, auch aus der Leipziger Schule, erweitert Kades Arbeit und unterscheidet zwischen *Realie* (oder *Denotat*, der *Referent*), *Realienabbild* (oder *Designat*, *Bedeutung*) und *Realienlexem* (*Signifikant*)<sup>3</sup>. Im englischen Sprachraum spricht man unter anderem von *allusions*, *culture bumps*, *culture-specific items* und *culture-bound problems*<sup>4</sup>. Die Debatte bewegt sich um zwei Achsen: Zum einen geht es um die Abgrenzung des Kulturellen vom Sprachlichen und Pragmatischen, unbeschadet der Anerkennung der Interdependenz von Sprache und Kultur; zum anderen geht es um die Unterscheidung zwischen einer statischen Konzeption -die all diejenigen Elemente einschließt, die a priori charakteristisch für die Herkunftskultur sind- und einer dynamischen Konzeption -die ausschließlich auf kulturelle Unterschiede innerhalb des sprachlich-kulturellen Binoms abhebt, in welchem zu einem bestimmten Zeitpunkt die Übertragung erfolgt (Moreno 2005: 586).

---

<sup>3</sup> Zur Vertiefung der Konzepte *Spezifika* und *Realia* vgl. Neubert 1973, Kutz 1977, Nielsch 1981, Cartagena 1998. Für ein breiteres Konzept: *Kultureme* vgl. Oksaar 1988: 27f. und Nord 1993: 397f.

<sup>4</sup> Vgl. Newmark 1988: 119ff, Leppihalme 1997: 3ff und Nedergaard-Larsen 1993: 211ff.

In dem Bewusstsein, dass die kulturspezifischen Elemente ein breites Feld umfassen, das es in Parzellen aufzuteilen gilt (wobei angesichts der Risiken von Interferenzen und Überlappungen Flexibilität am Platze ist), werden wir mit Nedergaard-Larsen zwischen „extralinguistic“ und „intralinguistic culture-bound problems“ (1993: 211) unterscheiden.

Wenn von Realia die Rede ist, sind in der Regel außersprachliche kulturspezifische Elemente gemeint, und um diese soll es in der vorliegenden Studie gehen. Eigennamen werden dabei in das Konzept der Realia miteinbezogen, wobei klar ist, dass die Eigennamen einen besonderen Status besitzen und sie deshalb von einigen Autoren aus der Behandlung der Realien ganz oder teilweise ausgeklammert werden. Exemplarisch für die Diskussion sei hier auf Nielsch und Cartagena verwiesen<sup>5</sup>:

"Die Spezifika beziehen in dieser weitgefaßten Erläuterung die „Realienbezeichnungen“ mit ein. Die somit eine Untergruppe der spezifischen Bezeichnungen darstellenden Realienbezeichnungen umfassen vor allem Eigennamen (Nielsch 1991: 168)."

"[...] no parece adecuado considerar que los nombres propios sean los nombres de referentes culturales específicos por excelencia, como lo hace Nielsch, ni tampoco excluirlos drásticamente de ellos (Cartagena 1998: 12)."

Wir möchten uns in dieser Arbeit der Begrifflichkeit von Nelson Cartagena anschließen, der weitgehend der Terminologie von Wladimir Kutz folgt (vgl. Cartagena 1998: 7 und Kutz 1977: 254). Das Objekt wird hier als *Realie* bezeichnet, der Plural lautet *Realien* oder *Realia*. Das sprachliche Zeichen (Lexem) trägt die Bezeichnungen *Realienbezeichnung*, *Realienbenennung* oder *Realienlexem*. Der gesamte Komplex aus Zeichen und Denotat wird als *Realie(n)*, *Realia* bezeichnet. In diesem Sinne verstehen wir unter *Realien* oder *Realia* die spezifischen landes- bzw. kulturkonventionellen Sachverhalte politischer, institutioneller, sozialer sowie geographischer Art und des dazugehörigen Wortschatzes.

### 3. Methodologie der Untersuchung

Befasst man sich mit verschiedenen Übertragungsformen von Kulturspezifischen Elementen und vergleicht man die Ergebnisse verschiedener Autoren, wird deutlich, dass sowohl Definitionen als auch Benennungen und Abgrenzungen sehr voneinander abweichen. Ein Grund für diese Uneinigkeit liegt wahrscheinlich darin, dass die Autoren sich mit unterschiedlichen Sprachenpaaren beschäftigt haben, deren Komplexität variiert. Christiane Nord äußert sich dazu wie folgt:

"Wie ein Übersetzungsproblem im Einzelfall zu lösen ist, kann jedoch durch eine Taxonomie nicht vorgegeben werden, sondern hängt jeweils von den Anforderungen des spezifischen Übersetzungsauftrags ab. [...] Viele sprachenpaarbezogene Übersetzungsprobleme erledigen sich [...] von selbst, wenn die pragmatischen Bedingungen oder die Konventionen ohnehin bestimmte Formulierungen ausschließen (Nord 1999: 352)."

Bei der Wahl einer bestimmten Strategie zur Übertragung eines kulturspezifischen Ausdrucks spielt die kontextuelle *Wertigkeit* des Ausdrucks im Ausgangstext eine wesentliche Rolle.

"Es muß also zu allererst abgewogen werden, ob diese Realie häufiger oder nur einmal im AS-Text vorkommt, ob sie für die Zeichnung der Charaktere, für die Tonalität und/oder den Plot des AS-Textes von Bedeutung ist oder lediglich ein kleines Detail am Rande darstellt und somit durch einen anderen, neutralen, meist generalisierenden wiedergegeben werden kann. Die Entscheidung ist von Fall zu Fall zu treffen (Markstein 1998: 290)."

Die Methodologie unserer Arbeit ist deskriptiv, das heißt, anhand eines Korpus wird eine Untersuchung der verschiedenen Übersetzungsstrategien durchgeführt. Wir schlagen, wie gesagt ein Zwei-Ebenen-Modell vor<sup>6</sup>, dessen erste Ebene die Art der erfahrenen sprachlichen Bearbeitung berücksichtigt. In der Literatur existieren verschiedene Lösungsansätze zur Behandlung der Problematik kulturspezifischer Elemente. Die drei großen Gruppen, die dabei immer wieder zur Sprache kommen, sind das unveränderte *Übernehmen* des kulturspezifischen Elements (mit oder ohne zusätzliche Erklärung) der Ausgangssprache (AS), das

<sup>5</sup> Mehr über die Problematik der Übersetzbarkeit der Eigennamen in Störig 1963: XXII, Fleischer 1964: 372s., Jäger 1968, Neubert 1973, Gläser 1976, Gutschmidt 1980: 49f., Zimmer 1981: 57 und 78f., Kalverkämper 1995, Cuéllar Lázaro 2000: 114ff. und *idem* 2004, Moya 2000, Franco 2000, Ballard 2001 und Grass 2002.

<sup>6</sup> Wir wenden ein eigenes Modell für die Untersuchung an, das seinerseits auf den Modellen von Nedergaard-Larsen 1993, Leppihalme 1997, Cartagena 1998 und Moreno 2005 basiert.

*Auslassen* und das *Ersetzen* des Ausgangssprachlichen kulturspezifischen Elements durch ein (äquivalentes) Element in der Zielsprache (ZS).

Auf einer zweiten Ebene wird die kulturelle Orientierung der Ergebnisse untersucht:  
- Kulturell einbürgernde Übersetzung: Die Strategie orientiert sich an der Kultur der Zielsprache, das heißt, die Übersetzung integriert die AS-Textelemente in den ZS-Kontext, überführt ihn in die Welt der ZS-Zuschauer.

- Kulturell verfremdende Übersetzung: Die Strategie orientiert sich an der Kultur der AS, das heißt, die Übersetzung versucht, AS-Textelemente, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, als solche im ZS-Text zu vermitteln. Die Übersetzung vermittelt Lokalkolorit<sup>7</sup>.

Aus den verschiedenen Klassifizierungen lassen sich folgende strategischen Varianten zusammenfassen<sup>8</sup>.

- a) Übernahme des kulturspezifischen Ausdrucks mit oder ohne zusätzliche Erklärung (*Sandmann*).
- b) Ersetzung:
  - Lehnübersetzung: Die einzelnen Komponenten der äußeren Form des Ausgangssprachlichen Kulturspezifikum werden in die ZS übersetzt (*Aktuelle Kamera: Cámara Actual*).
  - Erläuternde Übersetzung: Das Ausgangssprachliche Kulturspezifikum wird eliminiert und in der ZS paraphrasiert, verbalisiert, sofern dies bei der Synchronisation mit der Lippsynchronität zu vereinbaren ist. (*Aktuelle Kamera: noticiero*; *Ossi: Alemán del este*).
  - Analogiesetzung: Die Verwendung eines sinngemäß entsprechenden ZS-Ausdrucks, zum Beispiel nach der Funktion (*Filichen Knäcke: Tostadas suecas*). Es handelt sich um eine kulturell einbürgernde Übersetzung.
- c) Auslassung des kulturspezifischen Ausdrucks, die darin besteht, so Güttinger, das „anstößige Ding“ einfach wegzulassen (1963: 68).

Diese Klassifizierung folgt in ihrem Aufbau der kulturellen Orientierung der Ergebnisse, von der Übernahme des kulturspezifischen Ausdrucks, von der Strategie, die sich am meisten an der Kultur der AS orientiert, bis hin zur Neutralisierung oder Auslassung solcher Ausdrücke, die stärker kulturell eingebürgert sind. Verschiedene Faktoren beeinflussen die Wahl einer bestimmten Übersetzungsstrategie, wie Funktion, Relevanz, Redundanz, Glaubwürdigkeit; freilich sind bei der Synchronisation besondere Einschränkungen wahrzunehmen. In diesem Sinne spielt die Forderung nach Lippsynchronität eine bedeutungstragende Rolle (Kutz/Rohwedder 1988, Franco Aixelá 1995, Ballester 2003 und Delabastita 1989).

Bevor wir mit der Untersuchung der Realia in dem Film *Good bye, Lenin!* beginnen, sei kurz der Filminhalt zusammengefasst.

#### 4. Eine Zeit vs. ein Film: „die Wende“ und *Good Bye, Lenin!*

Die Veränderung, die das tägliche Leben der Ostdeutschen nach dem Fall der Mauer prägte, war so tiefgreifend, dass Monate vorher niemand dies vorausgesagt hätte, und es ebenso wenig Monate später hätte glauben können, wenn er es nicht erlebt hätte. Die Filmhandlung folgt dieser Überlegung. Eine dem Regime der Deutschen Demokratischen Republik ergebene und im System engagierte Frau erleidet einen Herzinfarkt kurz vor dem Fall der Mauer und liegt für acht Monate im Koma. Eines Tages wacht die Frau plötzlich aus dem Koma wieder auf. Da für ihren Kreislauf die kleinste Aufregung gefährlich sein kann, darf sie auf keinen Fall von den tiefgreifenden Veränderungen der letzten Monate erfahren. Daraus entwickelt sich die Filmgeschichte: alles zu tun, um zu verhindern, dass die Frau die neue Wirklichkeit der DDR erkennt und darunter leidet. Aus diesem Grund lässt ihr einundzwanzigjähriger Sohn Alex fürsorglich in ihrer 79 qm-Wohnung die DDR wiederaufleben. Die von Alex inszenierte fiktive Wirklichkeit nimmt ein solches Ausmaß an, dass sie die Weltgeschichte in ihr Gegenteil verkehrt und am Ende des Filmes die

---

<sup>7</sup> Schon Schleiermacher sprach von dieser Dichotomie aus verfremdender vs. einbürgernder Übersetzung: „Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen“ (Schleiermacher 1818, zitiert nach Störig 1963: 38-70. Venuti schlägt im Hinblick auf die Dichotomie Übernehmen/Ersetzen zwei Verfahren vor, die er „Domestication“ and „Foreignisation“ nennt (vgl. Venuti 1998: 241). Mehr über die Übersetzungsproblematik der kulturspezifischen Elemente in Koller 1979: 162ss., Kutz 1977: 256, Güttinger 1963: 68f., Nielsch 1981: 170ff., Nedergaard-Larsen 1993: 219ff.

<sup>8</sup> Vgl. Agost 1999: 100f., Kutz 1977: 256, Nielsch 1981: 170ff. Spezifische Modelle für Übersetzungsstrategien im Bereich der audiovisuellen Übersetzung in Nedergaard-Larsen 1993: 219ff., und Delabastita 1989 und 1990.

Mutter schließlich glaubt, dass die in der DDR sich vollziehenden Veränderungen darauf zurückzuführen seien, dass die vom Unrecht des Kapitalismus enttäuschten Westdeutschen sich massenhaft auf den Weg machen und im sozialistischen Deutschland leben wollen. Diese Tragikomödie von Wolfgang Becker schildert am Beispiel der ostdeutschen Familie Kerner in Berlin die mit den politischen Veränderungen seit dem Herbst 1989 verbundenen Erlebnisse, Gedanken und Gefühle der Ostdeutschen.

Gleichzeitig schreibt Wolfgang Becker Filmgeschichte: *Good bye, Lenin!* wird zum der erfolgreichsten deutschen Film 2003. Sechs Millionen deutsche Kinobesucher sehen ihn in diesem Jahr, fünf Wochen lang rangiert er auf Platz 1 der Kinocharts, er erhält neun deutsche Filmpreise, u. a. in den Kategorien „bester Film“ und „beste Regie“, und sein Erfolg setzt sich auch im Ausland fort, wo er mit bedeutenden Preisen geehrt wird: In Frankreich und in Spanien wird er als bester Europäischer Film des Jahres ausgezeichnet<sup>9</sup>.

## 5. Untersuchung der Realia

In diesem Kapitel sollen die verwendeten Strategien beim Synchronisieren des Films *Good bye, Lenin!* analysiert werden. Beginnen wir mit der Übernahme der kulturspezifischen Ausdrücke als Übersetzungsstrategie.

### ***Good Bye, Lenin!*** (Titel)

Der Titel in englischer Sprache wird beibehalten, aber er ist offenbar für das spanische Publikum verständlich. *Good bye, Lenin!* symbolisiert den Abschied vom kommunistischen Regime, seinen Zusammenbruch nach dem Fall der Mauer.

Dieses Symbol stellt sich mit seiner ganzen Kraft im Film vor, in den Bildern, die zeigen, wie das Lenin-Denkmal mit einem Hubschrauber abtransportiert wird. Die Hauptdarstellerin schaut dem sprachlos und verblüfft zu, und es scheint, als ob Lenin sich auch ihr mit der Hand und dem Blick zuwendet. Es bedarf keiner Worte, denn die Kraft des Bildes schickt dem Zuschauer die Botschaft.

### ***Sigmund Jähn***

Der Name dieses Helden der DDR ist für die meisten spanische Zuschauer unbekannt. Dennoch nähert sich uns der Erzähler beim ersten Hinweis auf ihn mit realen Bildern. Es heißt:

*Am 26. August 1978 flog Sigmund Jähn als erster Deutscher ins All.*      *El 26 de agosto de 1978 Sigmund Jähn se convirtió en el primer alemán en el espacio.*

Der Flug Sigmund Jähns wurde als politischer Erfolg des Regimes verstanden und genutzt. Diese Persönlichkeit erscheint am Ende des Filmes wieder, als die Figur als Taxifahrer im wiedervereinigten Berlin auftritt. Dennoch beschließt Alex, in dieser für seine Mutter „erfundene Wirklichkeit“, Sigmund Jähn die verlorene Geltung wiederzugeben und lässt ihn zum Stellvertreter Honeckers aufsteigen.

Alle Eigennamen der Personen bleiben im Film in der spanischen synchronisierten Version unverändert, aber die Aussprache wird adaptiert. Dies ist eine Tendenz beim Synchronisieren in Spanien (Vornamen wie Alex, Ariane, Lara, Paula, Rainer, Denis, Robert, und Familiennamen wie Kerner, Herr [*Señor*] Mehlert, Frau [*señora*] Schäfer, Herr [*señor*] Ganske, Klappprath, etc.)<sup>10</sup>.

### ***Lothar Matthäus***

Dieser Spieler der deutschen Fußballnationalmannschaft (in diesem Fall aus Westdeutschland) ist zweifellos den spanischen Fußballfans bekannt. Die „Heldentat“ dieser Persönlichkeit im Film besteht darin, das Tor gegen die alte Tschechoslowakei geschossen zu haben, um das Halbfinale bei der Fußballweltmeisterschaft 1990 zu erreichen.

### ***Sandmann/Sandmännchen***

Der kulturspezifische Begriff „*Sandmann*“ wurde in der Übersetzung an die spanischen Verhältnisse nicht angepasst. Er hat viele Konnotationen für den deutschen Zuschauer (im Osten wie im Westen – dort bekannter in der Diminutivform *Sandmännchen*), die in der übersetzten Version verloren gehen. Der Spanier kennt nicht die lebenswerte Aufgabe des Sandmanns, der abends Sand in die Augen der Kinder streut, damit sie sie schließen und schlafen gehen. Dieser kulturspezifische Begriff erscheint mehrmals im Film: zuerst in echten Bildern, als die Kosmonauten im Weltraum den Kindern mit den Puppen in der Hand

<sup>9</sup> Als bester europäischer Film des Jahres wird ihm in Frankreich der *César* und in Spanien der *Goya* zugesprochen.

<sup>10</sup> Zur Behandlung von Eigennamen in der audiovisuellen Übersetzung vgl. Mayoral Asensio 2000.

erzählen, dass Sandmann und Mascha im All geheiratet haben. Später finden wir den Sandmann im Fernsehen. Hier wird seine Funktion für den spanischen Zuschauer eindeutiger, wenn er die Puppe auf dem Bildschirm in einem Zeichentrickfilm sieht, den das spanische Publikum mit der Rolle der Lunnis in Verbindung bringen kann, denn das Sandmännchen wünscht den Kindern „Gute Nacht“, so wie die Lunnis heute in Spanien. Der Zusammenhang mit dem Film ist folgender: Alex erscheint im Haus seines Vaters, den er nicht mehr gesehen hat, seit er 11 Jahre alt war. Alex sitzt mit zwei jüngeren Kindern, die ihn nicht kennen, in einem Zimmer vor dem Fernseher. Er glaubt, dass sie seine Geschwister sind. Und gleich darauf sehen sie den Sandmann (den die jüngeren, westlich beeinflussten Kinder auch sofort *Sandmännchen* nennen).

*THOMAS: Guck mal, das Sandmännchen ist heute Astronaut.*  
*ALEX: Da, wo ich herkomme, heißt das Kosmonaut.*  
*KARLA: Wo kommst du denn her?*  
*ALEX: Aus 'nem anderen Land.*  
*THOMAS: Mira, hoy Sandmann es un astronauta.*  
*ALEX: Nosotros lo llamamos cosmonauta.*  
*KARLA: Y tú de dónde vienes?*  
*ALEX: Vengo de otro país.*

Der Dialog geht im Buch, auf dem das Drehbuch basiert, weiter, nicht jedoch im Film:  
*THOMAS: Ist das weit weg, das andere Land?*  
*ALEX: Eigentlich nicht. Andererseits ... ich weiß nicht...*  
*KARLA: Du weißt nicht, wo dein Land ist? (Toteberg 2003:116)*

Ein Land ist „verschwunden“, und damit auch ein persönlicher Bezugspunkt, eine Identität.

#### ***Kosmonaut***

In diesem Dialog erscheint ein Begriff, der den Wortschatz in Ostdeutschland von dem im Westen unterscheidet: In der DDR war von Kosmonaut, in der BRD von Astronaut die Rede. Diese Bezeichnung erscheint bereits am Anfang des Filmes, und die Übersetzung als „cosmonauta“ klingt für einen Spanier eher antiquiert (heutzutage spricht man von „astronautas“). Aber ab diesem Moment wird im Film von dem Unterschied zwischen den Bezeichnungen im geteilten Deutschland gesprochen, so dass der spanische Zuschauer die Konnotation des Begriffs wahrnimmt.

#### ***Alexanderplatz***

Der Name dieses historischen Ortes in Ostberlin, der dem spanischen Durchschnittszuschauer bekannt sein könnte, bleibt unverändert, obgleich seine Aussprache phonetisch angepasst wird. Der Zuschauer sieht das Bild der bekannten Weltzeituhr, die im Zeitraffertempo zeigt, wie schnell die Tage für Alex vergehen (man beachte das Wortspiel: *Alex* ist ebenfalls die Kurzform für *Alexanderplatz*), und dass er sehr wenig Zeit hat, um den Geburtstag seiner Mutter zu organisieren. Dieser Geburtstag wird ein wichtiger Moment im Film sein, weil er „zur Rückkehr anderer Filmfiguren in die DDR“ führt. Diese werden so zu Komplizen der von Alex neugeschaffenen Wirklichkeit (ehemalige Schüler, Arbeitskollegen und Nachbarn).

#### ***Rathaus Schöneberg***

Anders verhält es sich mit dem *Rathaus Schöneberg*, das einen weiteren Filmort in Berlin bezeichnet, der aber dem spanischen Zuschauer weniger bekannt ist. In diesem Fall wird der Eigenname aus Versehen durch *ayuntamiento del Berlín Oriental (Rathaus von Ostberlin)* statt *ayuntamiento del Berlín Occidental* ersetzt. Alex erzählt uns, dass seine Mutter, während sie im Koma lag, wichtige Ereignisse verpasst hat. Eines davon ist das Konzert, das vor dem Rathaus Schöneberg – also im Westen – gefeiert wird. Die dem Zuschauer gezeigten Bilder auf der Leinwand sind real, und man sieht unter anderem auch Helmut Kohl.

*ALEX: Sie verschief ein klassisches Konzert vor dem Rathaus Schöneberg.*  
*ALEX: Mi madre dormía mientras se celebraba un concierto delante de ayuntamiento del Berlín Oriental.*

#### ***Trabant / Trabi***

Dieser kulturspezifische Begriff wird in der Synchronisierung unverändert übernommen. Der Trabant, auch mit dem Kosenamen *Trabi* bezeichnet, ist das typische Auto der DDR. Es ist sicher, dass viele spanische Zuschauer nicht wissen - oder wussten -, was ein Trabant ist, bevor sie den Film gesehen haben. Diese Strategie kann jedoch als angemessen gelten, weil so das Lokalkolorit des Ausgangsfilmes bewahrt wird. Der Trabant ist ein Symbol des Lebens in der ehemaligen DDR geblieben.

### **Zwickau**

Zwickau war die Stadt, in der der Trabant hergestellt wurde. Sowohl die Stadt als auch die Automarke sind den Spaniern unbekannt. Aus diesem Grund wurde der Name der Stadt durch „la fábrica“ ersetzt.

ALEX: *Na gut. Es sollte eigentlich eine Überraschung werden, aber ... wir haben ,ne Benachrichtigung bekommen. Aus Zwickau. Wir können unseren Trabant abholen.*

ALEX: *Está bien. Queríamos que fuera una sorpresa, pero ... ha llegado una carta. De la fábrica. Ya podemos recoger el Trabant.*

### **Mocca Fix (Gold), Tempo-Bohnen, Globus Grüne Erbsen**

Ein anderes Produkt der ehemaligen DDR (in diesem Fall ein Nahrungsmittel) ist der Kaffee *Mocca Fix (Gold)*. Er erscheint mehrmals im Film und wird stets mit dem Markennamen genannt. Da bei Übersetzungen die Tendenz besteht, die Marken unverändert zu übernehmen, wird es auch bei der Synchronisierung hier so praktiziert, ist aber umso sinnvoller, da der Markenname gleichzeitig Vehikel für ein Lebensgefühl ist. Der spanische Zuschauer kennt die Marke nicht, kann durch den Kontext aber erfassen, dass es sich um ein typisches Produkt der DDR handelt.

Andere typische Produkte aus der DDR, die im Film erscheinen, sind *Tempo-Bohnen*, und *Globus Grüne Erbsen*, die als *judías Tempo* und *guisantes Globus* übersetzt werden.

### **Spreewaldgurken**

Das erste Mal, als der Begriff *Spreewaldgurken* erscheint, wird er als *pepinillos* übersetzt, womit die Konnotation als Produkt der ehemaligen DDR verloren geht. Später aber, als Alex *Spreewaldgurken* ohne Erfolg sucht, weil sie, wie andere Produkte, nicht mehr in den Regalen der Geschäfte im wiedervereinigten Berlin zu finden sind, bemerkt der spanische Zuschauer die kulturelle Konnotation.

Folgendermaßen gestaltet sich der Dialog zwischen Alex und der Verkäuferin eines Supermarktes:

ALEX: **Mocca Fix?**

ALEX: **Mocca Fix?**

VERKÄUFERIN: *Ham wa nicht mehr!*

VERKÄUFERIN: *No nos queda nada.*

ALEX: **Filinchen Knäcke?**

ALEX: **Filinchen Knäcke?**

VERKÄUFERIN: *Nicht mehr im Angebot.*

VERKÄUFERIN: *Las tostadas se han terminado.*

ALEX: **Und Spreewaldgurken?**

ALEX: **Pepinillos Spreewald?**

VERKÄUFERIN: *Mensch Junge, wo lebst Du denn?*

VERKÄUFERIN: *¿En qué mundo vives? [...]*

[...]

In dem Fall von *Filinchen Knäcke* hat man sich für die Ersetzung durch *Tostadas suecas* entschieden.

### **Aktuelle Kamera/ Schwarzer Kanal/ Alltag im Westen**

*Aktuelle Kamera* ist die DDR-Nachrichtensendung. Diese Realie ist sehr wichtig im Film, weil sie das Mittel sein wird, das Alex verwendet, um seine Mutter in „die erfundene Wirklichkeit“ zu versetzen. Der Name erscheint mehrmals im Verlauf des Films, und es werden dafür verschiedene Übersetzungsstrategien verwendet. Das erste Mal wird er durch den Begriff „noticiero“ ersetzt.

Szene: Alex und Denis (sein Mitarbeiter) sitzen im Kleintransporter ihrer Firma. Denis hat Videos von Fernsehsendungen der DDR mitgebracht, die Alex seiner Mutter als vermeintlich aktuell zeigen will.

DENIS: *Hier, dreißigmal „Aktuelle Kamera“, zehnmal „Schwarzer Kanal“, sechsmal „Ein Kessel Buntes“ und viermal „Alltag im Westen“. Alles bereits überspielt.*

DENIS: *Toma, 30 episodios del noticiero, 10 del “Canal negro”, 6 de variedades y 4 de “Un día en occidente”. Todo grabado.*

Bezüglich des Begriffes *Schwarzer Kanal* und *Alltag im Westen* ist festzuhalten, dass diese Realia die Namen von zwei bekannten (politischen) Fernsehsendungen der ehemaligen DDR sind und in der Synchronisierung wörtlich übersetzt werden: *Schwarzer Kanal* als *canal negro* und *Alltag im Westen* als *un día en occidente*. Die spanischen Zuschauer kennen die Programme nicht, die Konnotation geht verloren.

Im Fall des Programms *Ein Kessel Buntes* wird der spezifische Begriff durch einen generischen, nämlich „programa de variedades“, ersetzt. Es handelt sich um eine der erfolgreichsten Unterhaltungssendungen der ehemaligen DDR; wegen der undurchsichtigen Bedeutung der Realie, die der spanische Zuschauer nicht kennt, scheint diese Strategie jedoch sinnvoll.

### **Aktuelle Kamera**

Die Bedeutung des Bildes in der audiovisuellen Übersetzung lässt sich an einem anderen Beispiel aus dem Film zeigen, in dem Moment nämlich, in dem *Aktuelle Kamera* wörtlich übersetzt wird. Der spanische Zuschauer sieht das Bild: Im Fernsehen läuft die DDR - Nachrichtensendung „Aktuelle Kamera“ und die Nachrichtensprecherin sagt:

ANGELIKA UNTERLAUF: Guten Abend, meine Damen und Herren, zur **Aktuellen Kamera**.

**Westen gucken**

Die Bezeichnungen der Himmelsrichtungen *Westen* und *Osten* sind in geteiltem Deutschland verwendet worden, um jahrzehntelang den jeweils anderen Teil dieser doppelten Idiosynkrasie zu benennen und zu unterscheiden. In diesem Sinne werden die Einwohner nach dem Fall der Mauer *Wessis* oder *Ossis* genannt. Wenn im Film die Bezeichnung *Westen* vorkommt, bezieht sie sich metonymisch auf Westdeutschland wobei angesichts der Risiken von Interferenzen und Überlappungen Flexibilität am Platze ist; aus diesem Grund ist es sinnvoll, dass sie in der Synchronisierung ins Spanische durch *Alemania Occidental* ersetzt wird. Die Mutter ist überrascht, als sie die Titelmusik der Fernsehnachrichten der BRD aus der Wohnung des Nachbarn über ihr hört und sagt:

MUTTER: Genosse Ganske **guckt Westen?**

ALEX (dem nicht gleich etwas einfällt): Genosse Ganske hat sich verliebt. Beim Ungarn-Urlaub. In 'ne Rentnerin aus München. Ja und seitdem hat seine Parteiliebe ein bisschen gelitten.

Auffällig ist die Auslassung des Begriffs *Genosse* in diesem Beispiel. Es handelt sich um den einzigen Fall, in dem der kulturelle Hinweis ganz ausgelassen wird.

ANGELIKA UNTERLAUF: Buenas tardes a todos y bienvenidos a **Cámara Actual**

MUTTER: ¿Ganske mira la **televisión occidental?**

ALEX: Ganske se ha enamorado. Una jubilada de Múnich. La conoció en Hungría. Desde entonces flaquea su lealtad al partido.

**Aus dem Westen/ Ossis**

Die wiedergenesene Mutter geht zu Fuß auf die Straße und an der Haustür sieht sie einen neuen Nachbarn, dessen „andersartige“ Möbel für DDR-Verhältnisse auffällig sind und deshalb ihre Aufmerksamkeit wecken.

MUTTER: Sie sind nicht von hier, oder?

JUNGER MANN: Nee, ich bin aus Wuppertal.

MUTTER (leise zu sich): Aus'm **Westen?**!

In der Synchronisierung ins Spanische wird *Ossis* durch *alemanes del Este* ersetzt.

RAINER: Wieso denn? Sie hat sich doch gefreut. Sag mal, euch **Ossis** kann man auch nichts recht machen. Hauptsache, ihr habt immer irgendwas zu meckern.

**PGH**

Die Abkürzung PGH nimmt Bezug auf die „Produktionsgenossenschaft des Handwerks“, eine Art Genossenschaftsbetrieb in der DDR. Sie wird in der spanischen Synchronisierung als *tienda* übersetzt. Wahrscheinlich wurde aus Platz- und Zeitgründen keine wörtliche Übersetzung gewählt. Auch eine spanische Abkürzung scheidet als Übersetzung aus, weil sie für den Zuschauer zu undurchsichtig wäre. Die gewählte Lösung dagegen scheint kohärent, obwohl unvermeidlich die Konnotationen des Originals verloren gehen.

ALEX: Ich hatte **arbeitsfrei bei der PGH** Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“ [...]

MUTTER: Vd. es de fuera, ¿verdad?

JUNGER MANN: Sí, de Wuppertal.

MUTTER: ¿**Alemania Occidental!**!

RAINER: ¿Por qué no? A ella le gusta. A los **alemanes del Este** todo os parece mal. Siempre os estáis quejando de todo.

**Datsche**

Dieses Wort russischen Ursprungs war ebenfalls typisch für die DDR. Das erste Mal erscheint es im Untertitel der Szenen, die von einem häuslichen Videoband abgespielt worden sind. Diese Szenen befinden sich am Anfang des Films, und die Bilder spiegeln glückliche Momente von Alex bei seiner Familie wieder: „unsere Datsche, Sommer '78“. Die Konnotationen, die diese Bezeichnung auslöst, gehen für den spanischen Zuschauer verloren, wenn er den russischen Begriff nicht kennt. Am Ende des Films erscheint der Begriff erneut, und zwar in Dialogen, und wird als *casita* übersetzt. Die Mutter (im Kontext der fiktiven von Alex erfundenen Wirklichkeit) schlägt vor, Bürgern der BRD, die in die DDR gekommen sind, in der Datsche Zuflucht zu geben.

MUTTER: Schaut euch das an, die Menschen wollen in unser Land. Wo sollen die denn alle wohnen?

ALEX: Da wird sich schon was finden. Hast ja gehört, die kümmern sich drum.

MUTTER: Ne Kinder. Hier sind wir gefordert. Da müssen wir helfen.

ARIANE: Wie stellst du dir das vor? Ich mein, hier haben wir keinen Platz mehr.

MUTTER: In der **Datsche**.

ALEX: In der **Datsche?**

MUTTER: Todos quieren vivir en nuestro país. ¿Dónde los meteremos?

ALEX: Se las arreglarán. Las autoridades les ayudarán.

MUTTER: No, hijos. No nos queda otra opción. Tenemos que ayudarles.

ARIANE: ¿Cómo quieres ayudarles? En esta casa no cabe nadie más.

MUTTER: En la **casita**.

ALEX: ¿En la **casita?**



Später fahren die Protagonisten zur „Datsche“ und auf diese Weise sieht der spanische Zuschauer, dank des Bildes, dass es um ein Wochenendhaus geht.

## **6. Schlussbemerkungen**

Der kulturelle und historische Hintergrund des analysierten Films bedingt das Vorhandensein einer Vielzahl an Realia. Die Beispiele der Markennamen und der Fernsehsendungen der DDR haben dies besonders auffällig gemacht. Kulturell bedingte Konnotationen des ausgangssprachlichen Textes, wie die in diesem Film sehr häufigen politischen und historischen Anspielungen, setzen eine eingehende Kenntnis des kulturellen Kontextes voraus. An dieser Stelle tritt der Übersetzer als Kulturmittler auf, der sich beim Übersetzen am Horizont des prototypischen spanischen Zuschauers orientieren muss. In diesem Sinne entscheidet der Übersetzer je nach Kontext, ob übernommen, ersetzt oder ausgelassen werden soll.

Als Ausgangstext darf bei der Synchronisierung aber nicht nur der Dialogtext des Originals betrachtet werden, sondern es kommt noch ein weiterer Faktor hinzu, der in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen ist: die Bildinformation. Es existieren kulturelle Aspekte des Originals, die beim spanischen Zuschauer bereits allein durch die Bilder ankommen: die Bekleidung der Bürger der DDR, die innere und äußere Gestaltung ihrer Häuser, die Färbung ihrer Straßen. Nur unter Miteinbeziehung der Bildinformation und des außersprachlichen Kontextes kann eine gelungene Synchronisierung entstehen. In diesem Zusammenhang wurde dargestellt, wie wichtig es für den Übersetzer ist, über ein fundiertes Wissen über die eigene und die fremde Kultur zu verfügen. Dazu bedarf es jener komparativen Kenntnisse, die auch als „Kompetenz zwischen Kulturen“ (vgl. Witte 1998) oder interkulturelle Kompetenz bezeichnet wird. Aus der vorgestellten Untersuchung ergibt sich die Erkenntnis, dass bei der Synchronisierung dieses Filmes generell versucht wurde, das Lokalkolorit zu erhalten. Dieses Vorgehen scheint geeignet, um die Glaubhaftigkeit der Geschichte zu bewahren.

In den letzten Jahren entstanden auf dem Gebiet der Filmübersetzung immer mehr Forschungsarbeiten, die das wachsende Interesse an diesem Thema zeigen<sup>11</sup>. Die Übersetzung spielt in der immer mehr globalisierten und interkulturellen Welt von heute eine grundlegende Rolle bei der Annäherung zwischen den Kulturen, aber tun sollte sie dies immer mit dem Respekt vor der Einzigartigkeit einer jeden von ihnen.

## **Literaturverzeichnis**

- Agost, R, 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Ballard, M, 2001. *Le nom propre en traduction*. Paris-Gap: Ophris.
- Ballester Casado, A, 2003. “La traducción de referencias culturales en el doblaje: el caso de American Beauty (Sam Mendes, 1999)”. *Sendebär* 14: 77-96.
- Ballester Casado, A, 1995. *La política del doblaje en España (Eutopías, 94)*. Valencia: Espisteme.
- Bräutigam, T, 2001. *Lexikon der Film- und Fernseh-synchronisation: Stars und Stimmen: Wer synchronisiert wen in welchem Film?* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Bernal Merino, M, 2002. *La traducción audiovisual*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Bouchehri, R, 2008. *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Berlin: Frank & Timme.
- Cartagena, N, 1992. “Acerca de la traducción de los nombres propios en español (con especial referencia al alemán)”. In N Cartagena & C Schmitt eds. *Homenaje al vigésimo aniversario del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Amberes. Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga: Max Niemeyer. 93-121.

---

<sup>11</sup> Vgl. Panier *et al.* 2012, Bouchehri 2008, Ziemiński 2008, Döring 2006, Kurz 2006 und Cedeño Rojas 2006.

- Cartagena, N, 1998. "Teoría y práctica de la traducción de nombres de referentes culturales específicos". In M Bernaldes & C Contreras eds. *Por los caminos del lenguaje*. Temuco (Chile): Sociedad Chilena del Lenguaje. 7-22.
- Castro Roig, X, 2001. "El traductor de películas". In M Duro ed. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. 267-298.
- Cedeño Rojas, M, 2006. *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Cuéllar Lázaro, C, 2000. *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990). Estudio lingüístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Valladolid.
- Cuéllar Lázaro, C, 2004. "Estado actual de la investigación en Traducción Onomástica". *Punto y Coma. Boletín de las Unidades Españolas de Traducción de la Comisión Europea*, 89. 9-11.
- Chaume, F, 2004. *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- Danan, M, 1991. "Dubbing as an Expression of Nationalism". *Meta* 36 (4): 606-614.
- Delabastita, D, 1989. "Translation and mass communication: film and television translation as evidence of cultural dynamics". *Babel* 35 (4): 193-218.
- Delabastita, D, 1990. "Translation and the mass media". In S. Bassnett & A. Lefevere, eds. *Translation, history and culture*. Londres & Nueva York: Pinter.
- Döring, S, 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Fleischer, W, 1964. "Zum Verhältnis von Name und Appellativum im Deutschen". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig* 13. 369-378.
- Floros, G, 2003. *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübingen: Narr
- Fontcuberta I Gel, J, 2001. "La traducción en el doblaje o el eslabón perdido". In M Duro, ed. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra. 299-313.
- Fontcuberta I Gel, J, (2000). "La traducción para el doblaje: una gimnasia polivalente". In L. Lorenzo García, A.M. Pereira Rodríguez, eds. *Traducción subordinada I. El doblaje (inglés-español/gallego)*. Universidade de Vigo. 85-89.
- Franco Aixelá, J, 1995. "Specific cultural items and their translation". In PJ ed. *Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Paper of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993*. 109-123.
- Franco Aixelá, J, 2000. *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Almar.
- Gläser, R. 1976, "Zur Übersetzbarkeit von Eigennamen". *Linguistische Arbeitsberichte* 13, Sektion theoretische und angewandte Sprachwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig. Leipzig. 12-25.
- Grass, T, 2000, *Quoi! Vous voulez traduire "Goethe"? : Essai sur la traduction des noms propres allemand-français*. Bern: Lang.

- Gutschmidt, K, 1980. "Bemerkungen zur Wiedergabe von Eigennamen beim Übersetzen". *Studia Onomastica* I: 47-54.
- Güttinger, F, 1963. *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens*. Zürich: Manesse Verlag.
- Herbst, T, 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Izard Martínez, N, 2001. "Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica". In M Duro, ed. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. 189-208.
- Jäger, G & Jäger, S, 1968-1969. "Zum Problem der Namen beim Übersetzen aus dem Deutschen ins Spanische". *Fremdsprachen* 1968 2: 131-134 / 1969 2: 108-114.
- Kade, O, 1964. "Ist alles übersetzbar?". *Fremdsprachen* 2. 84-99.
- Kade, O, 1968. "Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung". *Fremdsprachen*, Beiheft I, Leipzig.
- Kalverkämper, H, 1995. "Namen im Sprachtausch: Namenübersetzung". In E Eichler *et al.* eds. *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*, 2 vols. Berlin / New York: Walter de Gruyter. 1018-1025.
- Katan, D, 1999/2005. *Translating Culture: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Koller, W, 1994. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4. Aufl. Quelle & Meyer: Heidelberg – Wiesbaden.
- Kurz, C, 2006. *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Kutz, W, 1977. "Gedanken zur Realienproblematik (I)." *Z. Fremdsprachen* 21.4: 254-259.
- Kutz, W, 1978. "Gedanken zur Realienproblematik (II)." *Fremdsprachen* 22.1: 7-13.
- Kutz, W & Rohwedder, E, 1988. "Zur Wiedergabe russischer Eigennamen bei Übersetzung aus dem Deutschen ins Spanische und umgekehrt". *Fremdsprachen* 32: 101-105.
- Lorenzo García, L. 2000. "Características diferenciales de la traducción audiovisual (I). El papel del traductor para el doblaje". In L. Lorenzo García & AM Pereira Rodríguez, eds. *Traducción subordinada I. El doblaje (inglés-español/gallego)*. Universidade de Vigo. 17-27.
- Markstein, E, 1998. "Realia". In M Snell-Hornby *et al.* *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. 288-291.
- Mayoral Asensio, R, 1999/2000. "La traducción de referencias culturales". *Sendebare* 10/11: 67-88.
- Mayoral Asensio, R, 2000. "La traducción audiovisual y los nombres propios". In L. Lorenzo García & A.M. Pereira Rodríguez, eds. *Traducción subordinada I. El doblaje (inglés-español/gallego)*. Universidade de Vigo. 103-114.
- Molino, J, 1982. "Le nom propre dans la langue". *Langages* 66: 5-20.
- Moreno, A, 2005. "Cine alemán en español, cine español en alemán: el trasvase de elementos culturales". In N. Campos Plaza *et al.* eds. *El español, lengua de cultura, lengua de traducción*. Granada: Ediciones de Castilla la Mancha. 585-596.
- Moya, V, 2000. *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.

- Nedergaard-Larsen, B, 1993. "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology* 2: 207-242.
- Neubert, A, 1973. "Name und Übersetzung". In E Eichler *et al.* eds. *Der Name in Sprache und Gesellschaft. Beiträge zur Theorie der Onomastik* 27, Berlin: Akademie-Verlag. 74-79.
- Newmark, P, 1988. *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall.
- Nida, E. 1945, "Linguistic and Ethnology in Translation Problems". *Word*, 1.2: 194-208.
- Niensch, G, 1981. "Spezifische Bezeichnungen, Realienbezeichnungen. Zur Übersetzung nationalspezifischer, sozialökonomischer und kultureller Lexik aus dem Deutschen ins Französische". *Fremdsprachen*. (Heft 3/1981) Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie. 167-172.
- Nord, C, 1993. "Alice im Niemandsland. Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen". In J Holz-Mänttari & C Nord eds. *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Universitätsverlag. 395-416.
- Nord, C, 1999. "Textanalyse: pragmatisch/funktional". In M. Snell-Hornby, eds. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 350-354.
- Oksaar, E, 1988. *Kulturemtheorie*, Hamburg.
- Panier, A *et al*, 2012. *Filmübersetzung Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt: Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie.
- Pruys, GM, 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensuriert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- Radmann, F, 2003. *Urheberrechtliche Fragen der Filmsynchronisation*. Berlin: Berliner Wiss.-Verlag.
- Störig, HJ, ed. 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Venuti, L, 1995. *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge.
- Venuti, L, 1998. "Strategies of translation". In Mona Baker, ed. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres & Nueva York: Routledge. 240-244.
- Wandruszka, M, 1990. *Die europäische Sprachengemeinschaft. Deutsch- Französisch- Englisch- Italienisch- Spanisch im Vergleich*. Tübingen: Francke.
- Whitman-Linsen, C, 1992. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.
- Witte, H, 1998. "Die Rolle der Kulturkompetenz". In Mary Snell-Hornby, ed. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 345-348.
- Zabalbeascoa, P, 2001. "La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica". In F. Chaume, R. Agost. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaime I. 49-55.
- Zabeeth, F, 1968. *What is in a Name? An Inquiry into the Semantics and Pragmatics of Proper Names*. The Hague: Nijhoff.
- Zaro Vera, JJ, 2001. "Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación". In Miguel Duro ed. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Cátedra: Madrid. 47-63.
- Zieminski, M, 2008. *Linguistische Aspekte der Filmsynchronisation Polnisch-Deutsch. Anredeformen und Personennamen in der Filmübersetzung*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.

Zimmer, R, 1981. *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache*. Tübingen: Niemeyer.

**Quellenverzeichnis**

*Good Bye, Lenin!*, DVD 2003, Deutsch.

*Good Bye, Lenin!*, DVD 2003, Español.

Toteberg, Michael, ed. 2003. *Good Bye, Lenin! Ein Film von Wolfgang Becker*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag.