

DIE ÜBERSETZUNG VON KULTURSPEZIFIKA IM TEXT UND BILD: MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN EINER FREMDKULTURVERMITTLUNG

BABOU Cheikh Anta
Maître-Assistant
Enseignant-Chercheur
Université Cheikh Anta Diop, Dakar (Sénégal)
Département de Langues et Civilisations Germaniques
cheikhanta1.babou@ucad.edu.sn

Zusammenfassung

Literarische Übersetzung und Filmuntertitelung sind oft als Sprach- und Kulturtransferprozesse aufgefasst, die zur Förderung der Kommunikation zwischen Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen beitragen können. Im speziellen Fall der Übersetzung afrikanischer Texte und Filme ins Deutsche lässt sich jedoch fragen, ob dieses grundlegende Übersetzungsziel erreichbar ist, insbesondere wenn davon ausgegangen wird, dass aufgrund der Übersetzungs- bzw. untertitelungsbedingten Probleme und der geographischen sowie kulturellen Distanz zwischen Ausgangs- und Zielpublikum der filmische und literarische Übersetzer oft große Schwierigkeiten hat, um die kulturverankerten Elemente in angemessener Weise wiederzugeben. Auf der Basis von konkreten Beispielen aus der afrikanischen Literatur- und Filmproduktion in deutscher Sprache soll sich in diesem Beitrag mit dieser Problematik intensiv beschäftigt werden.

Schlüsselwörter: Literatur, Film, Übersetzung, Kulturspezifika, Interkulturelle Kommunikation

Abstract

Literary translation and film subtitling are often described as language and cultural transfer processes that can contribute to the promotion of communication between people from different cultures. In the specific case of the translation of African texts and films into German, however, it can be asked whether this basic translation objective is achievable, especially if it is assumed that due to the translation problems, the geographical and cultural distance between the original and target audiences the translators are often faced with great difficulties by translating cultural references properly. Based on specific examples selected from African literature and film production in German, this article is intended to deal intensively with this problem.

Keywords: Literature, Film, Translation, Cultural Specifics, Intercultural Communication

Résumé

La traduction littéraire et le sous-titrage des films sont souvent considérés comme des processus de transfert de langues et de cultures qui peuvent contribuer à promouvoir la communication entre les personnes appartenant à des sphères culturelles différentes. Dans le cas particulier de la traduction en allemand de textes et de films africains, on peut toutefois se demander si cet objectif fondamental de traduction est réalisable, si l'on considère qu'en raison des difficultés (techniques) inhérentes au processus de traduction, mais aussi à cause de la distance géographique et culturelle qui existe entre le public de départ et le public d'arrivée, le traducteur est souvent confronté à d'énormes difficultés pour rendre de manière adéquate les références culturelles. Il s'agira, dans ce travail, de se pencher sur cette problématique en se basant sur des exemples concrets tirés de la production littéraire et cinématographique africaine traduite en allemand.

Mots-clés: Littérature, Film, Traduction, Spécificités Culturelles, Communication Interculturelle

Einleitung

In der seit Jahren globalisierten und vernetzten Welt ist es den Menschen zunehmend ermöglicht, von zu Hause aus territoriale, soziale, kulturelle, sprachliche Grenzen zu überschreiten und mit Personen aus den unterschiedlichsten Kultursphären in Kontakt zu treten. Hierbei können die zwei am meisten verwendeten Übersetzungsformen, die literarische Übersetzung und die Filmuntertitelung, eine durchaus wichtige Rolle spielen. Als Sprach- und Kulturtransferprozesse gelten sie als geeignete Instrumente, die eine „mediatisierte interkulturelle Kommunikation“ ermöglichen und erleichtern, um einen Ausdruck von dem deutschen Romanisten H. J. Lüsebrink (vgl. 2012, S. 49) zu verwenden. Zur interkulturellen Vermittlungsrolle übersetzerischer Transferprozesse sagt die deutsche Übersetzerin und Übersetzungswissenschaftlerin K. Reiß (1971, S. 7) folgendermaßen: „Ein Zeitalter, in dem die Welt immer kleiner wird, die Völker immer enger zusammenrücken, der mündliche und schriftliche Gedanken- und Informationsaustausch über die Grenzen hinweg eine Lebensnotwendigkeit darstellt, ist ohne Übersetzungen auf allen Gebieten menschlicher Kommunikation gar nicht mehr denkbar.“ In diesen Zusammenhang reiht sich die deutsche Übersetzung afrikanischer Film- und Literaturproduktion ein.

Durch diesen Übertragungsprozess wird sie für ein breites deutschsprachiges Publikum zugänglich und verständlich gemacht, was dazu führen soll, dass sich zwei Kulturwelten trotz ihrer starken Gegensätzlichkeiten näher kommen. Das Erreichen dieses obersten Übersetzungsziels setzt aber voraus, dass die kulturspezifischen Besonderheiten, die sich in den originalen Filmen und literarischen Texten niederschlagen, nicht nur sinngetreu, sondern auch auf eine verständliche Weise übertragen werden. Bei näherer Betrachtung lässt sich jedoch feststellen, dass dieses Unterfangen nicht leicht zu realisieren ist. Wegen der technischen Probleme – gemeint sind hier vor allem die Raum- und Zeitbeschränkungen bei der Filmuntertitelung –, der geographischen und kulturräumlichen Distanz zwischen Ausgangs- und Zielpublikum sieht sich der deutsche Übersetzer von afrikanischen Filmen und Texten häufig mit großen Schwierigkeiten konfrontiert, um die Kulturspezifika, die im zielkulturellen Bezugsrahmen keine genauen oder bestmöglichen Äquivalente vorweisen, zugänglich zu machen. Das zentrale Anliegen dieses Artikels, der sich am hermeneutischen und komparatistischen Translationsansatz orientiert, ist somit, anhand an Fallbeispielen aus der afrikanischen Literatur- und Filmproduktion in deutscher Sprache der Übersetzungsproblematik kulturspezifischer Besonderheiten nachzugehen, um vor allem die Möglichkeiten und Grenzen einer Vermittlung bzw. Rezeption der afrikanischen Kultur im deutschsprachigen Sprach- und Kulturraum auf dem literarischen und filmischen Gebiet herauszuarbeiten.

Der erste und zweite Teil des dreigliedrigen Artikels werden theoretischen Überlegungen zur Literatur- und Filmübersetzung gewidmet, wobei ganz explizit auf die Rolle der Kulturspezifika bei der Fremdkulturvermittlung und dann auf die Übersetzungsmethoden beim Umgang mit Kulturspezifika im Text und Film fokussiert wird. Der dritte und letzte Teil ist analytisch bzw. empirisch ausgerichtet. Im Licht des im Vorfeld dargestellten theoretischen Rahmens sollen kulturverankerte Phänomene aus ausgewählten Filmen und Texten aus einem komparatistischen Blickwinkel untersucht werden.

1. Kulturspezifika in der Literatur- und Filmübersetzung und deren Beitrag zur Fremdkulturvermittlung

Filme und literarische Texte werden gewöhnlich als Kulturgüter aufgefasst, die zur Identifizierung einer bestimmten Volksgemeinschaft verhelfen, denn der Filmproduzent oder der Autor, eingebettet in eine gewisse Kultur, transportiert bewusst oder unbewusst, Lebenswirklichkeiten seines Kulturkreises in die Erzählung, wie die polnische Übersetzungstheoretikerin T. Tomaszkiwicz feststellt: „Tout texte est indissociable de son contexte, du congrégat social qui est à son origine. Le texte objet de la traduction est apparu dans un milieu socioculturel comportant toute une série de codes: mœurs, modes, rapports sociaux, conception de l'esthétique, normes linguistiques, normes d'écritures, normes littéraires etc.“ (zitiert nach L. Ndong, 2014, S. 41). Die Verankerung des Films oder des Textes in dem soziokulturellen Milieu des Regisseurs oder des Autors führt dazu, dass literarische Übersetzung und Filmuntertitelung keine

reine Transposition von einer Sprache zur anderen, sondern eher ein Kulturtransferprozess sind. In dieser Hinsicht äußert sich die deutsche Translationswissenschaftlerin M. Snell-Hornby in einem 2002 publizierten Artikel mit dem Titel *Übersetzen als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration* folgendermaßen: „Die Sprache besteht nicht für sich allein, sondern wird als Teil einer Kultur angesehen, und auch der Text ist immer in eine außersprachliche Situation eingebettet, die selbst Teil einer Kultur ist. Translation ist folglich nicht nur sprachliche Um- bzw. Transkodierung, sondern kultureller Transfer“ (2002, S. 145f). In seinem 2001 erschienenen Buch *Untertitel – Handwerk und Kunst* vertritt der deutsche Filmuntertitelungstheoretiker V. Buhr dieselbe Meinung, wenn er schreibt: „Der Film wird von einem Sprachraum in einen anderen übertragen, was nicht nur bedeutet, Ausgangssprache in Zielsprache zu übertragen, sondern auch, dem Zielpublikum Besonderheiten der Ausgangskultur verständlich zu machen [...]“ (2001, S. 51). Bei diesem Kulturtransferprozess soll es grundsätzlich darum gehen, dem Rezipienten des übersetzten Films oder Textes die Möglichkeit zu geben, in der eigenen Sprache eine breite Palette von verbalen, schriftlichen, visuellen Informationen aus anderen Kulturen und Kulturgebieten zu erhalten. Interkulturelle Kommunikation wird in diesem Zusammenhang als eine Fremdkulturvermittlung durch die Übertragung fremdkultureller Weltanschauungen, Denk- und Lebensweisen bzw. Verhaltensweisen etc. in einen anderen Sprach- und Kulturraum verstanden, wodurch ein gegenseitiger, bereichernder Austausch auf der kulturellen Ebene stattfinden kann (vgl. L. Ndong, a.a.O., S. 34). Erwähnenswert ist, dass die Voraussetzung für einen solchen interkulturellen Dialog ist, dass es dem Film- oder Textübersetzer gelingt, ausgangskulturelle Elemente in den zielsprachlichen Film oder Text angemessen zu übersetzen, ein Unternehmen, das jedoch in der Übersetzungsdiskussion als das größte und oft unüberwindbare Problem betrachtet wird, insbesondere wenn die kulturelle Distanz zwischen Ausgangs- und Zielpublikum sehr groß ist, wie es zum Beispiel der Fall bei der Übersetzung afrikanischer Filme und Texte ins Deutsche ist. In *Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques* fasst die aus Polen stammende Übersetzungsexpertin T. Tomaszkiwicz (2001, S. 237) diese Problematik zutreffend in Worte:

Avec les manifestations de la spécificité culturelle d'une société, comme ses mœurs, ses plats, son argent, ses fonctions administratives, son système juridique, ses institutions, son patrimoine historique et culturel, ses lieux géographiques, etc., on constate qu'une langue, faute de refléter dans son lexique les faits ou les notions d'un univers donné, peut-être dans l'impossibilité de les faire passer dans son univers propre. Le problème en traduction ne concerne pas tellement le manque, dans la langue d'arrivée, de termes ou d'expressions équivalentes, mais la non-existence, dans la culture cible, de fragments de la réalité comparables à ceux de la culture de départ ou encore la méconnaissance d'une certaine réalité évoquée par l'original¹.

Im selben Gedankengebäude betont der kamerunische Komparatist A. N. Tene (2004, S. 186):

Beim Übersetzen sind Kulturspezifika das Transferproblem schlechthin, so daß sie im Zentrum der Abhandlungen über Fragen der (Un)Übersetzbarkeit stehen. Einige Vorschläge zur Lösung dieses Problems wurden eingeführt, die sich allerdings meistens auf technische Übersetzungen beziehen. Sie reichen von dem einen Extrem, wonach sie einfach ignoriert werden sollen bis zum anderen: nämlich daß sie um jeden Preis übertragen werden müssen.

Insofern ist in den theoretischen Abhandlungen zur Übersetzung der Kulturspezifika nicht mehr die Frage des Herausfindens der genauen Entsprechung im zielkulturellen Kontext, sondern eher die Suche nach

¹ Mit den Erscheinungsformen der kulturellen Besonderheit einer Gesellschaft wie Sitten, Speisen, Geld, Verwaltungsfunktionen, Rechtssystem, Institutionen, historisches und kulturelles Erbe, geografische Orte usw. lässt sich feststellen, dass eine Sprache, weil sie in ihrem Wortfeld Tatsachen oder Vorstellungen eines bestimmten Universums nicht hat, außerstande ist, Letztere in ihr eigenes Universum zu übertragen. Das Problem der Übersetzung betrifft nicht so sehr den Mangel an gleichwertigen Begriffen oder Ausdrucksweisen in der Zielsprache, sondern die Nichtexistenz in der Zielkultur von Bruchstücken der Realität, die mit denen der Ausgangskultur vergleichbar sind, oder die Unkenntnis einer bestimmten im Original genannten Realität (Von mir übersetzt).

einem übersetzerischen Mittel, das dem fremd- und zielkulturellen Publikum es ermöglicht, dem Bedeutungsgehalt der ausgangskulturellen Phänomene näher zu kommen. Diese Aussage teilt die deutsche Übersetzungstheoretikerin S. Nagel (2009, S. 72), wenn sie meint: „Da kulturspezifische Phänomene Teil einer bestimmten Kultur sind, können sie nicht ohne weiteres in eine andere Kultur übertragen werden. Das Ziel ist nicht eine genaue Entsprechung, sondern eine Lösung zu finden, die möglichst präzise beschreibt, was implizit gemeint ist.“

Trotz der Komplexität dieses Problems müssen literarische Übersetzer und Filmuntertitler, deren berufsspezifische Aufgabe eine gelungene Fremdkulturvermittlung ist, adäquate Lösungsoptionen zur Übersetzung kultureller Referenzen zu finden, damit diese vom Zielpublikum rezipiert werden können. Dazu führt die französische Translationstheoretikerin M. Lederer (1994, S. 123) aus:

Il appartient alors au traducteur de donner au lecteur étranger des connaissances supplémentaires, minimum mais suffisantes pour entr'ouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre. [...] Le traducteur aide [le lecteur] en expliquant certains des implicites du texte original et en employant des moyens linguistiques suffisants pour désigner les référents pour lesquels il n'existe pas de correspondance directe dans sa langue².

Die Grundfrage, wie die literarischen und filmischen Übersetzer dabei verfahren bzw. auf welche Übersetzungsmethoden sie zurückgreifen, ist im folgenden Kapitel zu beantworten.

2. Übersetzungsstrategien zur Wiedergabe von Kulturspezifika im Text und Film

Laut Friedrich Schleiermacher, einem der renommierten Übersetzungswissenschaftler im deutschsprachigen Raum, gibt es bei der Literaturübersetzung grundsätzlich zwei verschiedene Wege: das treue oder freie Übersetzungsverfahren. In seiner berühmten und oft zitierten Äußerung bemerkt er dazu Folgendes: „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“ (F. Schleiermacher, 1963, S. 47). Zur Erhellung der Begriffe „treue“ und „freie“ Übersetzung betont der tschechische Literaturtheoretiker und Historiker J. Levý (2009, S. 6; Hervorhebg. i. Original):

Als die ‚treue‘ (oder besser wortgetreue) Übersetzungsmethode bezeichnen wir das Arbeitsverfahren jener Übersetzer, die als ihr Hauptziel die genaue Reproduktion der Vorlage betrachten, als ‚freie‘ (oder besser adaptierende) Methode diejenige, welcher es vor allem um die Schönheit, d.h. um die ästhetische und die gedankliche Nähe zum Leser geht, darum, daß mit der Übersetzung ein deutsches Originalwerk entsteht.

Neben der wortgetreuen und adaptierenden Methode sind meistens die Auslassung und Verallgemeinerung die anderen Übersetzungsverfahren, die vom literarischen Übersetzer eingesetzt werden, um kulturspezifischen Phänomenen zu begegnen. Im Folgenden wird auf diese Übersetzungsverfahren ganz kurz eingegangen. Die wortgetreue Übersetzungsmethode ist ein ausgangstextorientiertes Verfahren; die Kulturspezifika wird entweder durch die Entlehnung oder wortwörtlich übertragen. Das Arbeitsverfahren des Übersetzers bei der Entlehnung besteht darin, ein schwer zu übersetzendes Element des Originaltextes unübersetzt bzw. unverändert in den Zieltext zu übertragen. Wichtig ist hier hinzuzufügen, dass es häufig vorkommt, dass entlehnte Wörter oder Ausdrücke mit erklärenden Kommentaren im laufenden Text – das ist die sogenannte Methode der Paraphrase –, in einer Fußnote³ oder im Anhang begleitet

² Es obliegt dann dem Übersetzer, dem fremdsprachlichen Leser zusätzliche Kenntnisse zu vermitteln, die zwar minimal, aber ausreichend sind, um die Tür zum Kennenlernen des anderen zu öffnen. [...] Der Übersetzer unterstützt [den Leser], indem er einige der impliziten Aussagen des Originaltextes erläutert und ausreichende sprachliche Mittel benutzt, um Ausgangstextelemente zu verständlich zu machen, für die keine direkte Entsprechung in seiner Sprache besteht (Von mir übersetzt).

³ Dieses Verfahren erweist sich erfahrungsgemäß als ein gutes und effizientes Mittel zur angemessenen Übersetzung kulturspezifischer Erscheinungen. Eine oft vorgebrachte Kritik gegen diese Übersetzungsprozedur ist allerdings, dass eine Vielzahl von paratextuellen Anführungen das Lesen des Textes verlangsamt und das Interesse am Lesen verringert.

werden, um der Adressatenfigur deren Verständnis erheblich zu erleichtern. Bei der wortwörtlichen Übersetzung geht es darum, sprachästhetische Eigentümlichkeiten des Originalwerkes, die sowohl kulturell geprägt und bedeutungsgenerierend sind, wie zum Beispiel die Metaphern, Symbole, Stilfiguren, Wortspiele, Redensarten, Sprichwörter in die Zielsprache Wort für Wort zu übertragen. Was diese Methode von der Entlehnung unterscheidet, ist, dass „dabei die Wörter nicht unübersetzt oder unverändert gelassen, sondern Wort für Wort in die Zielsprache übersetzt werden. Wenn man den wortwörtlich übersetzten Text liest, merkt man leicht, dass man es mit einer mehr oder weniger wortgetreuen Wiedergabe zu tun hat“ (L. Ndong, a.a.O., S. 54).

Von adaptierender Übersetzungsmethode wird gesprochen, wenn der Translator versucht, in der Zielsprache eine genaue Entsprechung für den kulturverankerten Ausdruck zu finden, deren Ziel es ist, im anvisierten Publikum die gleiche Wirkung zu erzielen, die das Ausgangskulturelle Phänomen beim Leser des Ausgangstextes ausgelöst hatte, wie T. Tomaszkiwicz (a.a.O., S. 225) mit diesem Zitat zutreffend unterstreicht: „[...] il s'agit de déclencher, dans la tête du récepteur, le même type d'associations qu'évoque l'original.“

Die Verallgemeinerung ist nach der österreichischen Übersetzerin und Autorin E. Markstein (1999, S. 291) der „Ersatz eines Artbegriffs durch einen Gattungsbegriff.“ Dies bedeutet mit anderen und präziseren Worten, dass die Kulturspezifika, die in der Ausgangskultur etwas ganz Besonderes bezeichnet, in der Zielkultur durch einen allgemeineren Begriff ersetzt wird. Die Auslassung gehört zu den einfachsten Übersetzungsstrategien, denn sie besteht darin, den kulturgebundenen Ausdruck in der Übersetzung ersatzlos wiederzugeben. Das Verfahren ist vor allem anwendbar, wenn dem Translator keine Lösungsoption einfällt oder die kontextuelle Umgebung vollkommen ausreicht, um das Ausgelassene ohne Sinnverlust begreiflich zu machen.

Was die Filmuntertitelung angeht, so lässt sich sehen, dass die gerade vorgestellten Methoden der Literaturübersetzung auch vom Untertitler eingesetzt werden, um kulturell geladene Ausgangstextstellen in den zielsprachlichen Film zu übertragen. Letztere werden nämlich entweder ausgelassen, entlehnt (mit oder ohne Erklärung), wortgetreu übersetzt, ersetzt bzw. adaptiert oder neutralisiert bzw. verallgemeinert. Das Besondere und gleichzeitig Schwierige für den Filmübersetzer beim Umgang mit Kulturspezifika bezieht sich darauf, dass er wegen technischer Umstände nur wenig Zeit und Platz zur Verfügung hat, wie L. Marleau (1982, S. 275) darauf hinweist:

Les inscriptions surajoutées qui occupent la partie inférieure de l'image partagent le temps de perception entre le contenu de cette image et la lecture/compréhension du sous-titre [...]. La traduction est également soumise aux contraintes d'un espace limité. Les dimensions de l'image sur la pellicule ne sont pas énormes, quoique le gigantisme de l'écran nous laisse illusoirement penser que l'espace réservé aux sous-titres est illimité⁴.

Insofern „hat der Translator eines Films im Gegensatz zum Übersetzer eines literarischen Werkes nicht die Möglichkeit, dem Publikum für das Verständnis notwendige Zusatzinformationen in einer Fußnote oder im Anhang zu geben. Ebenso wenig kann der Zuschauer im Moment der Rezeption ein Lexikon konsultieren, jemand anders fragen o.ä.“ (S. Döring, 2006, S. 10). Die räumlichen und zeitlichen Restriktionen erschweren folglich in erheblichem Maße die Arbeit des Untertitlers beim Umgang mit Kulturspezifika. Erfahrungsgemäß können diese mithilfe der Strategie der Auslassung, der Entlehnung mit oder ohne Erklärung, des Ersatzes und des Neutralisierens (der Kulturspezifika) mehr oder weniger übersetzbar

⁴ Zusätzliche Beschriftungen im unteren Bildbereich teilen die Zeit der Aufmerksamkeit bzw. Wahrnehmung zwischen dem Bildinhalt und dem Lesen/Verstehen des Untertitels [...]. Der Übersetzungstext unterliegt auch den Beschränkungen eines begrenzten Raums. Die Größe des Bildes auf dem Film ist nicht enorm, auch wenn der Gigantismus des Bildschirms uns illusorisch glauben lässt, dass der Platz für die Untertitel unbegrenzt ist (Von mir übersetzt).

und rezipierbar gemacht werden. Vor der Wiedergabe kulturverankerter Phänomene muss sich der Translator entscheiden, welches unter den vier Übersetzungsverfahren am geeignetsten ist. Diese Entscheidung hängt sowohl vom kulturgebundenen Phänomen als auch vom linguistischen und kontextuellen Bezugsrahmen ab, in dem es verankert ist. Außerdem übernimmt die Kulturkompetenz des Untertitlers dabei eine ausschlaggebende Rolle. Der Ansicht von S. Nagel (a.a.O., S. 73) zufolge „[ist] bei Kulturspezifika der Untertitler noch mehr als sonst auf ein profundes Wissen über Ausgangs- und Zielkultur angewiesen, um adäquate Übersetzungsentscheidungen zu treffen.“ Die Kernfrage, wie sich die Verwendung der gerade dargestellten Übersetzungsmethoden in der konkreten Arbeitspraxis des Übersetzers realisiert, soll im nächsten und letzten Teil des Artikels anhand von Beispielen aus der senegalesischen Literatur- und Filmproduktion in deutscher Sprache beantwortet werden.

3. Analyse der Übersetzung kultureller Phänomene anhand von Beispielen im Text und Film

Eingangs ist wichtig zu präzisieren, dass das Aufmerksamkeitsinteresse schwerpunktmäßig auf jene Wörter bzw. Ausdrücke gelegt wird, die normalerweise keine Übersetzungsproblematik bilden sollten, weil sie generell in jedem Sprachfeld, in unserem Fall der deutschen Sprache, derselben Bedeutung bzw. einem genauen Äquivalent entgegenkommen. Angesichts ihrer kulturellen Nebenbedeutung, die im zielkulturellen Kontext oft unbekannt ist, stellt sich jedoch deren Übersetzung als ein komplexes Unternehmen heraus, wie es sich an der folgenden Analyse verdeutlichen lässt. Bei der theoretischen Diskussion über die gängigsten Übersetzungsstrategien zur Wiedergabe kulturspezifischer Phänomene in Literatur und Film, wurde bei der adaptierenden Methode festgestellt, dass dabei versucht wird, den kulturellen Ausdruck an den zielsprachlichen Kontext anzupassen. Dies wird im Folgenden am Beispiel von dem Begriff „car rapide“ verdeutlicht, der im folgenden Verbaltext des Filmstücks *Hyènes* von dem senegalesischen Regisseur Djibril Diop Mambéty erschienen ist:

Filmdialog: Bi nga xame ni Colobane ngay dem
mëno wona yéeg **car rapide** bu xaar Yalla.
Untertitel: Sie hätten von Xaar Yalla
den **Bus** nehmen können. (18')

Der „car rapide“ ist ein kleiner, farbiger und überalterter Bus aus den 80er Jahren. Oft sind die Türen und Sitzbänke in katastrophalem Zustand, die Seitenspiegel nicht komplett, die Lichter defekt. Bilder von großen Marabuts, Musik-, Fußball-, Ringkampfstars bedecken die Scheiben und sollen gleichzeitig vor Verkehrsunfällen bewahren und Reisegäste anlocken. Vom Namen her kann man auf den Gedanken kommen, dass „cars rapides“ ganz schnelle Vehikel sind. Das ist aber gar nicht der Fall. Diese Minibusse sind nicht nur langsam, sondern halten auch überall je nach dem Ausstiegswunsch der Passagiere und der Laune des Fahrers. Eine andere Besonderheit des bekanntesten Transportmittels im senegalesischen öffentlichen Verkehrssystem ist, dass es keine festen Abfahrtszeiten gibt. Die Abfahrt findet erst dann statt, wenn jeder der vierzehn offiziellen Sitzplätze sicher einmal besetzt ist. Das heißt, die schon eingestiegenen Fahrgäste müssen in der Regel lange warten, bis der Motor des Autos endlich gestartet wird. Bezahlt – eine Fahrt kostet zwischen 10 und 30 Eurocent – wird bei dem auf dem Trittbrett stehenden Kassierer, dem sogenannten *Apprenti*. Das Geld wird einzeln zu ihm gereicht oder gesammelt. Während der Fahrt brüllt der *Apprenti* in dem Verkehrslärm das Fahrtziel – wie beispielsweise Dakar, Dakar, Dakar, Dakar ... – hinaus, um neue Passagiere für den Kleinbus zu gewinnen. Die Tatsache, dass die Colobaner⁵

⁵ Die Colobaner sind die Einwohner von Colobane. Colobane, ein Stadtviertel von Dakar und der Geburtsort von Djibril Diop Mambéty, war der privilegierte Drehort für die Filme des senegalesischen Regisseurs. In *Contras' City*, *Badou Boy*, *Touki Bouki* wurden mehrere Sequenzen in diesem Städtchen gedreht. In *Hyènes* gilt Colobane als der Handlungsort. Dies lässt sich aus dem verbalen Audiokanal – beispielsweise in der vierzehnten Sequenz, wo der Bürgermeister Draman Drameh die Tugenden und Werte der Stadt Colobane in Erinnerung bringt – und aus dem nonverbalen visuellen Kanal – wie in der achtzehnten Filmminute, in der der Ortsname Colobane auf dem Straßenschild großgeschrieben ist – deutlich erkennen. Wichtig

trotz ihrer drückenden Armut die Dienste des „*car rapide*“ in Anspruch nehmen können, ist darauf zurückzuführen, dass der Filmproduzent Mambéty ein realitätstreues Bild von dem „*car rapide*“, zumindest was die Fahrpreise anbelangt, im Film gibt. Mit den billigsten Tarifen für kurze Strecken innerhalb der Großstädte wird das Fortbewegungsmittel vor allem von der unteren Gesellschaftsschicht genommen.

Mit der Ersatzstrategie oder Adaptation hat der Untertitler „*car rapide*“ durch „Bus“ übertragen. Dabei scheint es ihm vorrangig zu sein, die funktionale Dimension des senegalesischen Verkehrsmittels in der Filmübersetzung hervorzuheben. Eine ähnliche Übersetzungsoption findet man in der deutschen Übersetzung des Werkes *Une si longue lettre* („Ein so langer Brief“) von Mariama Bâ durch die Wiedergabe der Kulturspezifik mit „Minibus“ (vgl. M. Bâ, 2002, S. 102), der von der Größe her noch besser passt als „Bus“ für den Adaptationsversuch. Was die Filmuntertitelung angeht, so lässt sich in rezeptionsästhetischer Hinsicht betrachten, dass sich der Translator für „Bus“ entschieden hat, weil beide Fahrzeuge in ihren jeweiligen Kulturkreisen dieselbe Funktion haben. Der (inner)deutsche Bus hat zwei Gemeinsamkeiten mit dem *car rapide*. Der Bus und das *car rapide* sind öffentliche Verkehrsmittel. Außerdem bieten sie im Hinblick auf das Preis-Leistungs-Verhältnis billige Fahrpreise an, die jeder sozialen Schicht zugänglich sind. Wenn davon ausgegangen wird, dass aus untertitelungsspezifischen Gründen die Ideallösung, nämlich die Übernahme des Begriffs *car rapide* aus dem Originaldialog in Kombination mit Detailinformationen in einer Fußnote oder im Anhang, nicht im Rahmen des Möglichen stand, erweist sich die adaptierende Methode des Übersetzers als eine vertretbare Entscheidung. Dennoch besteht die Gefahr, dass – weil auf der Bildebene kein *car rapide*, sondern ein Zug zu sehen ist – das Zuschauerpublikum bei der Betrachtung der Filmsequenz in dem kulturell geprägten Vehikel des senegalesischen Verkehrsdienstes den ihm bekannten Autobus sieht. Eine mögliche Fehlinterpretation dieser Art ist dem Leser des ins Deutsche übersetzten Romans von Mariama Bâ verschont, durch die nachstehende Anmerkung der Translatorin bekommt er ein relativ klares Bild von der Besonderheit des *car rapide*: „Ein *car rapide* ist ein bunter und sehr alter Kleinbus. Neben den Ndiaga Ndiaye und den Sammeltaxis ist das *car rapide* das beliebteste öffentliche Transportmittel in den Großstädten Senegals“ (ebd.).

Im Anschluss an die Auseinandersetzung mit „*car rapide*“ wird der Fokus der Analyse auf das kulturspezifische Wort „Frère“ (Bruder) gelegt, das dem 1979 erschienenen Roman *La grève des Bâttu* („Der Streik der Bettler“) der senegalesischen Schriftstellerin Aminata Sow Fall entnommen wurde. Auf Befehl von Mour Ndiaye, der Hauptfigur des Romans, begibt sich Sally, das Hausmädchen, auf die Suche nach einer Bettlerin, der sie ein wichtiges Almosen von ihrem Chef überreichen muss. Nachdem sie das ganze Viertel abgesucht hat, ohne einem einzigen Bettler zu begegnen, geht sie auf den Markt. Auch hier lassen sich die Bettler nicht sehen. Sally richtet dann ihre Aufmerksamkeit auf den bunten Krimskrams, der ihr vom Verkaufsstand eines Händlers entgegenfunkelt. Sie ersteht ein Paar Ohrringe, vergoldete Armreife und ein Fläschchen Make-up. Als ihr der Händler das Päckchen mit der Ware reicht, spürt sie das Gewicht der Kolanüsse und sagt:

Originaltext: **Frère**, sais-tu où s'installent les mendiants ? (S. 71)

Übersetzung: **Bruder**, weißt du, wo sich die Bettler jetzt efinden? (S. 91)

In der senegalesischen Alltagskultur kommt es häufig vor, dass Wörter wie „Bruder“ oder „Schwester“ verwendet werden, um jemanden anzureden, der aber zur ansprechenden Person kein Familienverhältnis hat. Die Bruder- bzw. Schwester-Anrede als Ausdruck von Freundlichkeit, Zärtlichkeit, aber auch von Respekt darf nicht mit dem Gebrauch von Bruder oder Schwester zur Bezeichnung eines Familienmitglieds verwechselt werden. Dazu äußert sich die deutsche Autorin N. Nayan (2007, S. 33; Hervorhebg. i. Original) folgendermaßen:

ist aber zu präzisieren, dass viele Handlungseinheiten des Films in anderen Städtchen von Dakar wie Rufisque, Gorée, Yoff gefilmt worden sind.

'Bruder' kann hier [im Senegal] einfach bedeuten, jemand aus derselben Generation, der einem nahesteht. Vielleicht sind sie zusammen aufgewachsen oder haben zusammen in derselben Equipe Fußball gespielt, oder sie sind einfach sehr gut befreundet [...] Wenn jemand nun betonen will, dass er jemandem wirklich und tatsächlich verwandtschaftlich besonders nahesteht, fügt er zu "Das ist mein Bruder", noch "Même père, même mère (Wir haben denselben Vater und dieselbe Mutter)!" hinzu. Das heißt dann also, es ist wirklich sein Bruder.

Bei der Wiedergabe des Wortes „frère“ hat die Translatorin die Ausgangstexttreue in den Vordergrund gestellt, wobei sie „frère“ durch sein bestmögliches deutsches Äquivalent „Bruder“ ersetzt hat. Ein ähnliches wortgetreues Übersetzungsverfahren wurde bei der deutschen Untertitelung des Films *Niiwam* des senegalesischen Regisseurs Clarence Delgado gemacht, wie das folgende Beispiel darlegt:

Filmdialog: Eh **mon frère**, votre journal!
 Untertitel: Hey **mein Bruder**, Ihre Zeitung ! (38')

Aus der Perspektive des Zielpublikums kann man sich aber fragen, ob das ausgangskulturelle Phänomen auf diese Weise sinngemäß wahrgenommen werden kann, denn eine derartige Anredeformel ist im deutschsprachigen Kulturgebiet ungebräuchlich. Bei der ersten verbalen Kontaktaufnahme mit einer fremden Person, beispielsweise auf der Straße, ist die Sie-Form die am häufigsten verwendete Anredeformel. Die Begriffe „Bruder“ oder „Schwester“ finden nur im innerfamiliären Bereich Anwendung. Bezüglich der Romanübersetzung lässt sich festhalten, dass die Translatorin auf ausführliche Erklärungen der Kulturspezifika in einer Fußnote oder Anmerkung verzichtet hat, denn sie ist anscheinend davon ausgegangen, dass die Berücksichtigung des kontextuellen Bezugsnetzes, in dem das Wort „frère“ ausgesprochen wurde, den Zieldextempfänger verstehen lässt, dass eine unbekannte Person mit „Bruder“ oder „Schwester“ anzusprechen keine Verwandtschaftsbeziehung ausdrückt, es handelt sich schlicht um eine kulturelle Realität im Senegal. Erwähnenswert ist, dass die Vermittlung und Rezeption dieses kulturellen Wissens dem Filmadressaten viel leichter fallen als dem Zieldextempfänger. Der Kamerablick in halbtotale Entfernung zeigt ihm ganz deutlich, dass sich die dargestellten Figuren – eine junge Frau, die einem Mann seine Zeitung zurückgibt, die er durch sein großes Eilen, in den abfahrbereiten Bus einzusteigen, sicherlich vergessen hätte –, die sich mit „Bruder“ und „Schwester“ ansprechen, nicht einmal kennen, sondern aus reinem Zufall an der Bushaltestelle getroffen haben, wie der folgende Bildausschnitt darauf hinweist:



Quelle: *Niiwam* (38te Minute)

Hier sei noch relevant hervorzuheben, dass es im Senegal vor allem aus finanziellen Gründen vorkommt, dass einer sich eine Tageszeitung leistet und sie anderen – die Freunde oder auch unbekannte Personen sein können, wie es der Fall in dieser zitierten Filmsequenz ist –, zum Überfliegen der Schlagzeilen oder sogar zum kompletten Lesen zur Verfügung stellt. Die vorletzt zur Diskussion zu stellende Kulturspezifik bezieht sich auf das Wolof-Wort⁶ „ndiambâne“ („Baobab-Fruchtsaft“) in Ken Buguls Roman *Le baobab fou* („Die Nacht des Baobab“), das ins Deutsche verallgemeinernd bzw. neutralisierend mit „Fruchtsaft“ wiedergegeben worden ist:

Originaltext: « Va chercher un peu d'eau », dit Fodé. « Et demande aussi à ta mère du sucre pour que nous puissions préparer un **ndiambâne**. »

Übersetzung: „Hol ein bißchen Wasser“, sagte Fode. „Und wenn du die Mutter zum Zucker fragen kannst, dann machen wir uns daraus einen **Fruchtsaft**.“ (S. 5)

Wie eben gesagt handelt es sich bei der Übersetzung des fett markierten Wortes um eine Verallgemeinerung bzw. Neutralisierung der Kulturspezifik, eine übersetzerische Prozedur, die auch vom Translator des Filmwerks *Madame brouette* des senegalesischen Regisseurs Moussa Sène Absa bei der Übertragung desselben Begriffs ins Deutsche verwendet wurde, wie das Folgende dokumentiert:

Filmdialog: Ah **ndiambâne** bi nex na !

Untertitel: Ah der **Fruchtsaft** ist sehr lecker! (25')

Laut dem Germanisten und Übersetzungswissenschaftler aus dem Senegal L. Ndong (a.a.O., S. 57)

liegt die kulturelle Besonderheit des ndiambâne in der Tatsache, dass sich die Kinder meistens ein Vergnügen damit machen, die Früchte eigenhändig vom Baobabbaum zu pflücken, bevor sie selber daraus den Saft machen, anstatt diesen fertig gemacht zu kaufen. Der ndiambâne bezeichnet insofern eine kinderspezifische, oft selbst gemachte, Fruchtsaftsorte.

Somit wäre das Verständnis der Kulturspezifik im Text beeinträchtigt, wenn der kontextuelle Bezugsrahmen, in dem sie gebraucht wurde, nicht ganz explizit gemacht hätte, dass in diesem konkreten Übersetzungsfall nicht von irgendwelchem Fruchtsaft, sondern spezifisch von dem Saft aus der Baobab-Frucht die Rede ist. Im Roman *Le baobab fou* („Die Nacht des Baobab“) wurde die Affenbrotbaumfrucht, auf der Basis derer der sogenannte „ndiambâne“ verbreitet bzw. zubereitet wird, von der Hauptfigur Kodu erwähnt. Auf die dunkle Farbe der zu pflückenden und zu verarbeitenden Affenbrotbaumfrucht hinweisend sagt sie zu ihrem Bruder folgendermaßen: „Du darfst die Früchte vom Baobab erst pflücken, wenn sie diese dunkle Farbe haben“ (K. Bugul, a.a.O., S. 5).

⁶ Trotz der strengen Akkulturationspolitik während der französischen Kolonialherrschaft im Senegal bleibt das Wolof die Kommunikationssprache der überwiegenden Bevölkerungsmehrheit. Dazu bemerken D. Gahlen und B. Geisel (1999, S. 62) Folgendes: „Die Wolof bilden mit einem Bevölkerungsanteil von 36% nicht nur die quantitativ stärkste ethnische Gruppe in Senegal, sondern sie sind auch sozial und sprachlich dominant. [...] Das Wolof hat sich im Laufe der Jahre insbesondere in Städten als Verkehrssprache zwischen den Ethnien in Senegal etabliert. Außerhalb Senegals nur noch in Gambia verbreitet, innerhalb Senegals von über 80% gesprochen, gilt das Wolof als die langue sénégalaise.“ In der senegalesischen Literatur- und Filmwelt genießt auch das Wolof einen ähnlichen privilegierten Status. In der Literatur wird zwar das Französische als Schriftsprache benutzt, aber viele Autoren wie Sembène Ousmane, Aminata Sow Fall, Ken Bugul etc. greifen auf das Wolof – das übrigens ihre Muttersprache ist – zurück, das sie dann Wort für Wort oder unverändert in den auf Französisch verfassten Text übertragen, wie man es am Beispiel des Wolof-Wortes „ndiambane“ sehen kann. Bei den Filmen ist es ganz anders. Hier fungiert das Wolof oft als Hauptdrehsprache. Diese Sprachwahl lässt sich mit zwei Argumenten begründen. Zum einen geht es den Regisseuren mit der Verwendung des Wolof um eine ideologische Dekolonisierung der Sprach- und Kinolandschaft in Afrika bzw. im Senegal. Diesbezüglich vertritt der avantgardistische Cineast Sembène Ousmane, dass „die Afrikaner eher bei sich [sind], sich besser ausdrücken [können], wenn sie ihre Sprache sprechen, mit ihren Gesten und Redeweisen, und nicht mit solchen, die wie geliehene Kleider wirken“ (zitiert nach M. Loimeier, 2012, S. 40). Zum anderen ist die Wahl des Wolof von der Absicht getrieben, ein breites Publikum im primären Zielpublikum bzw. in der senegalesischen Bevölkerung zu erreichen.

Mit dem Film *Madame brouette* verhält es sich jedoch ganz anders. In der dreißigsten Filmminute bestellt ein Darsteller bei der Kneipenwirtin nach dem Mittagsessen einen Baobab-Fruchtsaft für den Nachttisch. Durch die verallgemeinernde Übersetzung des Wolof-Wortes „ndiambâne“ mit Fruchtsaft und die Tatsache, dass im Bildbereich lediglich eine Gruppe von Männern sichtbar ist, die sich an einem mit Gläsern gefüllten Tisch sitzt, führen dazu, dass der anvisierte Zuschauer die Spezifität des „ndiambâne“ in der Ausgangskultur nicht richtig nachvollziehen kann. Hierfür ist die folgende Bildabbildung aussagekräftig:



Quelle: *Madame brouette* (25te Minute)

Bei genauerer Betrachtung der Sequenz lässt sich feststellen, dass hier der Raumfaktor kein Hindernis für die Übersetzung der Kulturspezifik ist, denn erfahrungsgemäß beträgt die maximale Zeichenzahl für 35 mm-Filme 42 und für 16 mm-Filme 32. Aus diesem Grund könnte der Untertitel wohl diesen Raum benutzen, um die Kulturspezifik sinngetreu und in verständlicher Weise zu übertragen. Hierbei wäre es angebrachter, dass sie entweder mit „Baobab-Fruchtsaft“ oder mit „Affenbrotbaum-Fruchtsaft“ wiedergegeben worden.

Abschließend wird sich die Analyse mit zwei Beispielen (das eine aus einem Film, das zweite aus einem Text) beschäftigt, für deren Übersetzung der Translator auf die Methode der Auslassung zurückgegriffen hat. Das erste Beispiel betrifft *taaw bu goor* (der erstgeborene Sohn) in einer Passage aus dem 1973 gedrehten Langspielfilm *Touki Bouki* des senegalesischen Filmemachers Djibril Diop Mambéty. In der afrikanischen Familie genießt der erstgeborene Sohn *taaw bu goor* eine Vorreiterrolle. Als erste Identifikationsfigur für die Geschwister muss er eine vorbildhafte Lebensführung zeigen. In der Schule zum Beispiel wird von ihm erwartet, dass er die besten Noten mit nach Hause bringt. Mit Erreichen der Volljährigkeit muss er eine Arbeit finden, um der Familie finanziell unter die Arme zu greifen, insbesondere wenn sie hilfsbedürftig ist. Wenn der Familienvater stirbt oder krank ist, übernimmt das erstgeborene Kind ersatzweise die Verantwortung für das Familienoberhaupt. Diese Vorbildfunktion des ältesten Sohnes im afrikanischen bzw. senegalesischen Familienleben wird in *Touki Bouki* (08:20) wie folgt filmisch gestaltet:

Filmdialog: Ah, sama **taaw bu goor** bobu du def lolu.

Koku fofu mu nekk njàng rekk lafay def.

Untertitel: Er ist studieren gegangen.

Trotz seines jungen Alters hat Antas Bruder ein starkes Verantwortungsgefühl. Mit dem Ziel, in Frankreich zu studieren und nach erfolgreichem Uni-Abschluss eine gute Stelle in der Heimat zu übernehmen, um die finanziellen Bedürfnisse der Familie zu befriedigen, verlässt er das Elternhaus. Der Aufenthalt in Frankreich ändert nichts an seiner Persönlichkeit und Zielstrebigkeit. Wie die Mutter in der vorerwähnten Aussage darauf hinweist, konzentriert sich der älteste Sohn nur auf das Studium und nimmt von den

afrikanischen Migranten Abstand, die sich nur für weiße Frauen und einfach zu verdienendes Geld interessieren.

Um den technischen Regeln der Untertitelung gerecht zu werden, sah sich die Untertitler von *Touki Bouki* dazu verpflichtet, ausgangssprachliche Aussagen, die er für irrelevant hielt, zu selektieren und ersatzlos zu streichen. Bei diesem Selektions- und Tilgungsprozess wurde die Kulturspezifik *taaw bu goor* ersatzlos gestrichen, weil anscheinend die Wiedergabe der Kulturspezifik im Hinblick auf das Zielpublikum keine große Bedeutung hat. Im deutschsprachigen Kulturgebiet ist die Vorreiterrolle des ältesten Kindes nicht unbekannt, aber sie ist nicht (mehr) genau so wichtig bzw. so streng wie im Senegal. Aber da die Aufgabe des Filmübersetzers darin besteht, den zielsprachlichen Zuschauer in die Lage zu versetzen, Kontakt mit einer fremden Kultur aufzunehmen, sollte der Untertitler von *Touki Bouki* der Ausgangskultur den Vorrang geben und den wichtigen Aspekt im senegalesischen Familienleben in der Übersetzung verbalisieren. Bei dem zweiten Beispiel aus Birago Diops Märchensammlung *Les Nouveaux Contes d'Ahmadou Komba* („Geistertöchter. Die Geschichten des Amadou Koumba“) ist ein wichtiges Teil der Kulturspezifik in der übersetzten Vorlage ausgelassen worden, weil der Übersetzer dessen Wert in der Ausgangskultur aller Wahrscheinlichkeit nach unterschätzt oder nicht verstanden hat. Hier unten das Beispiel:

Originaltext: Au moment où Serigne-le-Marabout allait l'ensevelir dans le linceul **blanc**, long de sept coudées, Awa s'avança: [...]. (S. 35)

Übersetzung: In dem Augenblick, als Serigne, der Marabut, daranging, ihn in das sieben Ellen lange Leichentuch einzuwickeln, trat Awa vor [...]. (S. 165)

Die Auslassung des fett geschriebenen Satzteils lässt sich in erster Linie mit einem Mangel an ausreichenden Ausgangskulturkenntnissen des Übersetzers begründen. Im Hinblick auf die Bestattungskulturen und –rituale des islamischen Glaubens muss das sieben Meter lange Leichentuch nicht nur neu, sondern auch von weißer Farbe sein. Das weiße Leichentuch verdeutlicht, dass alle Menschen vor dem allmächtigen Gott gleich sind. Durch die einheitliche Kleidung in einem weißen Leinentuch kann weder Wohlstand noch ein besonders hoher Stand präsentiert werden. In dieser Hinsicht sollte in der Übersetzung der obigen Passage auf der Erwähnung der weißen Farbe der Totenbekleidung bestanden werden, damit ein wichtiger Aspekt des muslimischen Glaubens dem deutschsprachigen Zielpublikum weitergegeben wird.

Schlussbemerkungen

Eine gelungene Fremdkulturvermittlung auf dem literarischen und filmischen Gebiet kann trotz der großen geographischen, sprachlichen und kulturräumlichen Distanz realisiert werden, wenn der Translator eine spezifische und profunde Kulturkompetenz besitzt. Diese versetzt ihn in die Lage, nicht nur den ausgangssprachlichen und oft kulturell geladenen Text oder Film optimal zu verstehen, sondern auch vor allem beim Umgang mit den Kulturspezifika ganz genau zu wissen, welches unter den gebräuchlichsten Übersetzungsverfahren (Auslassung, wortgetreue Übersetzung, Adaptation oder Verallgemeinerung) am geeignetsten und somit einzusetzen ist. Zu diesem Forschungsergebnis ist die vorliegende Studie über die Übersetzung kulturell geprägter Phänomene in der afrikanischen bzw. senegalesischen Literatur- und Filmproduktion mit deutscher Übersetzung gekommen. Trotz vereinzelter Unzulänglichkeiten⁷, die besonders in der Filmuntertitelung feststellbar sind, wie zum Beispiel die Auslassung wichtiger Elemente des ausgangssprachlichen Filmstoffs, die von der notwendigen Verkürzung der Originaldialoge bedingt ist, oder die Unmöglichkeit, zusätzliche Kommentare zur Verständniserleichterung kulturverankerter Phänomene aufgrund der Raum- und Zeiteinschränkungen zu geben, hat die Analyse der in diesem Artikel ausgewählten Kulturspezifika herausgestellt, dass die deutschen Film- und Literaturübersetzer im Großen

⁷ Erwähnenswert ist, dass diese und ähnliche Unzulänglichkeiten jedem Übersetzungsunterfangen innewohnen, wie der prominente deutsche Denker, Philosoph und Autor J. W. von Goethe schon im Jahre 1827 mit folgenden Worten feststellte: „[d]enn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr“ (zitiert nach S. Mayanja, 1999, S. 2).

und Ganzen ihre Aufgabe als Kulturvermittler am Effizientesten ausgefüllt haben. Tatsächlich haben sie durch ihre Arbeit einem breiten deutschsprachigen Publikum die Möglichkeit eröffnet, von zu Hause und in der eigenen Sprache eine Menge von Informationen über das afrikanische bzw. senegalesische Kulturgut, das die originalen Filme und Texte mittransportieren, zu rezipieren.

Film- und Literaturverzeichnis

Bibliographie

BA Mariama, 2002, *Ein so langer Brief. Ein afrikanisches Frauenschicksal*, übersetzt von Irmgard Rathke, Berlin, Ullstein Heine List GmbH & Co. KG.

BA Mariama, 1979, *Une si longue lettre*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal.

BUHR Vanadis, 2003, *Untertitel – Handwerk und Kunst*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

DIOP Birago, 1958, *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine.

DIOP Birago, 1998, *Geistertöchter. Die Geschichten des Amadou Koumba*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag.

DÖRING Sigrun, 2006, *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*, Berlin, Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur.

FALL Aminata Sow, 1979, *La grève des Bàttu ou les déchets humains*, Kanada, Le Serpent à plumes.

FALL Aminata Sow, 1991, *Der Streik der Bettler oder der menschliche Abfall* (übersetzt von Gutberlet, Caroline), Frankfurt am Main, Lembeck.

GAHLEN Dorothee & GEISEL Birgit, 1999, *Französische Sprachpolitik und Sprachbewußtsein in Senegal*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmH.

KEN Bugul, 1984, *Le baobab fou*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal.

KEN Bugul, 1985, *Die Nacht des Baobab*, übersetzt von Inge M. Artl., Zürich, Unionsverlag.

LEVY Jiří, 1969, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag.

LOIMEIER Manfred, 2012, *Szene Afrika. Kunst und Kultur Afrikas südlich der Sahara*, Frankfurt am Main, Brandes & Apsel Verlag GmbH.

LÜSEBRINK Hans-Jürgen, 2012, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion. Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler.

MARKSTEIN Elisabeth, 1999, „Realia“. In: Mary Snell-Hornby (Hg.). *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, S. 288-291.

MARLEAU Lucien, 1982, „Les sous-titres ... Un mal nécessaire“. In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: translators' Journal*, 27(3), S. 271-285.

MAYANJA Shaba, 1999, *Pthwoh! Geschichte, bleibe ein Zwerg, während ich wachse! Untersuchungen zum Problem der Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche*, Hannover, Revonnah Verlag.

NAGEL Silke, 2009, „Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SCHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH“. In: Peter A. Schmitt (Hg.), *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaft, S. 21-144.

- NAYAN Nina, 2007, *Im Senegal. Die afrikanische Variante des Glücks*, Schweinfurt, Wiesenburg-Verlag.
- SCHLEIERMACHER Friedrich, 1963, „Methoden des Übersetzens“. In: Hans Joachim Störig (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag, S. 38-70.
- NDONG Louis, 2014, *Kulturtransfer in der Übersetzung von Literatur und Film. Sembène Ousmanes Nouvelle Niiwam und deren Verfilmung Niiwam. Der lange Weg*, Göttingen, Cuvillier Verlag.
- REIß Katharina, 1971, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Max Hueber Verlag.
- SNELL-HORNBY Mary, 2002, „Übersetzen als interdisziplinäres Handeln“. In: Renn, J. (Hrsg.): *Übersetzen als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Frankfurt, S. 144-160.
- TENE Alexandre Ndeffo, 2004, *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung. Romane afrikanischer Schriftsteller in französischer Sprache und die Problematik ihrer Übersetzung ins Deutsche*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- TOMASZKIEWICZ Teresa, 2001, „Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques“. In: Yves Gambier & Henrik Gottlieb (Hgg.). *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*, Amsterdam, John Benjamins B.V., S. 237-247.

Filmographie

- Hyènes* (Sénégal 1992), Djibril Diop Mambéty, 113 Min., MKL DISTRIBUTION.
- Hyènes – Der Besuch der alten Dame* (Switzerland 2006), Djibril Diop Mambéty, 113 Min., trigon-film.
- Madame Brouette* (Sénégal 2004), Moussa Sène Absa, 104 Min., Les Productions de La Lanterne.
- Niiwam* (Sénégal 1988), Clarence Delgado, 70 Min., Copright Emanuel films.
- Touki Bouki* (Sénégal 1973), Djibril Diop Mambéty, 95 Min., World Cinama Foundation.
- Touki Bouki – Die Reise der Hyäne – Le voyage de la hyène* (Switzerland 2006), Djibril Diop Mambéty, 95 Min., trigon-film.