

Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra Artium (M.A.) der Französischen Philologie
am Institut für Romanistik der Universität Potsdam

Filmtitelübersetzung

Eine Untersuchung französischer und deutscher Filmtitel
im interlingualen Transfer

Erstgutachterin: Prof. Dr. Sybille Große
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Eva Kimminich

eingereicht von:

Anne Brückner

eingereicht am:
14. September 2012

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0
Deutschland
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2014/7050/>
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-70506](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-70506)
<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-70506>

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	IV
Tabellenverzeichnis.....	IV
1. Einleitung	1
1.1 Motivation der Arbeit.....	1
1.2 Forschungsstand.....	2
1.3 Zielsetzungen und Korpus.....	3
1.4 Terminologie.....	5
1.4.1 Der Titel: Geschichte und Definition.....	5
1.4.2 Der Filmtitel: Definition und Abgrenzung	7
1.4.3 Weitere Begriffe und Abkürzungen.....	8
2. Der Titel als Metatext.....	10
2.1 Der Titel und sein Ko-Text.....	10
2.1.1 Die Textsorte "Titel".....	11
2.1.2 Der Filmtitel und sein Ko-Film.....	16
2.2 Funktionen von Filmtiteln	17
2.2.1 Appell- und Werbefunktion.....	19
2.2.2 Informationsfunktion.....	22
2.2.3 Weitere Funktionen.....	27
2.2.3.1 Metatextuelle Funktion.....	27
2.2.3.2 Identifikations- und Namensfunktion.....	28
2.2.3.3 Kontaktfunktion	29
2.2.3.4 Ausdrucksfunktion	30
2.2.3.5 Filmtitel als Interpretationssteuerung	31
3. Filmtiteltranslation.....	33
3.1 Grundlegendes zum Übersetzen.....	33
3.2 Übersetzungstheorien und -typologien.....	33
3.2.1 Die Skopostheorie von Katharina Reiß & Hans J. Vermeer.....	33
3.2.2 Funktionales Übersetzen nach Christiane Nord.....	37
3.2.3 Translationstypologie nach Erich Prunč.....	38

3.3 Abgrenzung: Übersetzung und Umtitelung	43
3.4 Filmtitel im interlingualen Transfer.....	46
3.4.1 Titelidentitäten.....	47
3.4.2 Titelanalogien.....	48
3.4.3 Titelvariationen.....	50
3.4.4 Titelinnovationen.....	54
3.4.5 Hybridformen.....	56
4. Auswertung des Korpus.....	59
4.1 Zur Vorgehensweise und den erfassten Daten.....	59
4.2 Auswertung der Translationsstrategien.....	60
4.2.1 1913 bis 2011	61
4.2.2 1913 bis 1932	62
4.2.3 1933 bis 1952	64
4.2.4 1953 bis 1972	65
4.2.5 1973 bis 1992	66
4.2.6 1993 bis 2011	67
4.3 Vergleichbare Studien zum englisch-deutschen Titeltransfer.....	68
4.3.1 Regina Bouchehri: englische Filmtitel im Deutschen und Französischen.....	68
4.3.2 Christoph Schubert: englische Filmtitel im Deutschen.....	70
4.4 Mehrfachbetitelungen innerhalb einer Sprache.....	71
4.4.1 Motive für Mehrfachbetitelungen.....	71
4.4.2 Differenzen zwischen Titeln für Deutschland und Österreich.....	73
4.4.3 Differenzen zwischen der ehemaligen DDR und BRD.....	75
5. Filmtitel in Recht und Wirtschaft.....	78
5.1 Filmtitel im Rechtswesen.....	78
5.1.1 Die juristischen Funktionen des Filmtitels	78
5.1.2 Die gesetzliche Basis des Werktitelschutzes.....	79
5.1.3 Die Schutzfähigkeit des Titels nach §§ 5 und 15 MarkenG.....	80
5.1.3.1 Unterscheidungskräftige Bezeichnungen.....	80
5.1.3.2 Die Benutzung des Titels.....	81
5.1.3.3 Rechtsverletzung.....	82
5.2 Zur wirtschaftlichen Bedeutung von Filmen und Titeln.....	82
5.2.1 Merchandising.....	82
5.2.2 Zahlen und Fakten	83
5.2.3 Statistische Bezüge zwischen Titeln und Besucherzahlen?.....	84

6. Zusammenfassung.....	86
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	V
Eidesstattliche Erklärung.....	X

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Übersicht der Verteilung der Translationstypen.....	61
Abbildung 2: Doppelbetitelung in Deutschland und Österreich.....	73
Abbildung 3: Verteilung der Translationstypen in Deutschland und Österreich.....	74
Abbildung 4: Doppelbetitelung in der BRD und DDR.....	75
Abbildung 5: Verteilung der Translationstypen in der BRD und DDR.....	76

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Verteilung der Translationstypen 1913 - 2011.....	61
Tabelle 2: Verteilung der Translationstypen 1913 - 1932.....	63
Tabelle 3: Verteilung der Translationstypen 1933 - 1952.....	64
Tabelle 4: Verteilung der Translationstypen 1953 - 1972.....	65
Tabelle 5: Verteilung der Translationstypen 1973 - 1992.....	66
Tabelle 6: Verteilung der Translationstypen 1993 - 2011.....	68
Tabelle 7: Translationstypen in Frankreich und Deutschland nach Bouchehri.....	69

1. Einleitung

1.1 Motivation der Arbeit

Filmtitel wie Frauen sollten leicht in Erinnerung zu behalten sein, ohne zu vertraut zu erscheinen. Sie sollten faszinierend sein, aber nie überdeutlich, warm aber doch erfrischend. Sie sollten Aktion suggerieren und nicht Passivität, und schließlich sollten sie einen Wink geben, ohne gleich alles zu verraten. Obwohl ich nicht behaupten kann, ein Experte für Frauen zu sein, fürchte ich doch, daß der perfekte Titel ebenso schwer zu finden sein dürfte, wie die perfekte Frau.¹

So formulierte Alfred Hitchcock seine Vorstellung eines idealen Filmtitels. Deutlich wird nicht nur, wie komplex die Findung eines Titels sein kann – es ist zu erahnen, dass dessen Translation eine mindestens ebenso große Herausforderung darstellt.

Beinahe jeder, der auf das Thema 'übersetzte Filmtitel' angesprochen wird, erinnert sich an Titel, die ihm unverständlich blieben, die er für unpassend hielt oder in Kenntnis des Originaltitels gänzlich anders übersetzt hätte. Über den Großteil der Filmtitel denken wir jedoch nicht weiter nach; sie erfüllen ihren Zweck und werden wie Vieles, was funktioniert, nicht hinterfragt.

Ich hingegen halte es für sehr aufschlussreich, die Praxis der Filmtitelübersetzung detailliert und nach wissenschaftlichen Maßstäben zu untersuchen. Drei Kernfragen liegen dieser Arbeit zugrunde: Was zeichnet die Textsorte 'Filmtitel' aus? Welche Übersetzungstechniken kommen beim Sprachenpaar Französisch und Deutsch zur Anwendung? Hat sich die Vorgehensweise bei der Filmtiteltranslation im Laufe des vergangenen Jahrhunderts verändert?

Die nun folgende Untersuchung wird Gérard Genettes Einschätzung bestätigen, der erkannte: „Der Titelapparat [...] ist nämlich meist nicht einfach ein Element, sondern eher ein recht komplexes Ganzes – dessen Komplexität nicht unbedingt auf seiner Länge beruht.“²

¹ Spoto 1984: 474.

² Genette 1992: 58.

1.2 Forschungsstand

Die allgemeine Titelforschung³ ist keine junge Wissenschaft mehr. Einzelne Beobachtungen reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück, doch erst in den 1970er und 80er Jahren etablierte sich die Titelforschung als Teildisziplin der Linguistik und Literaturwissenschaft. Basiswerke sind *La marque du titre* (Leo H. Hoek, 1981), *Der literarische Titel* (Arnold Rothe, 1986) und *Seuils* (Gérard Genette, 1987). Alle drei Autoren legen ihr Hauptaugenmerk auf literarische Titel, bemühen sich aber in weiten Teilen um Allgemeingültigkeit, so dass ihre Texte auch den Fragestellungen der Filmtitelforschung dienlich sind.

In einzelnen Artikeln beschäftigen sich Peter Hellwig (*Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten*, 1984), Christiane Nord (*Der Titel – ein Mittel zum Text*, 1988) und Hans J. Wulff (*Semiotische Dimensionen des Titels*, 1979b) mit Titeln aus textlinguistischer Perspektive. Gunther Dietz untersuchte 1995 ausschließlich *Titel wissenschaftlicher Texte*. Auf die Titelübersetzung wurde wissenschaftstheoretisch bislang wenig eingegangen. Christiane Nord hat sich in ihrer *Einführung in das funktionale Übersetzen* (1993) am ausführlichsten mit den Funktionen und der Translation von Titeln auseinander gesetzt, klammert Filmtitel aufgrund ihrer Heterogenität aber explizit aus. Eine ausgesprochen hilfreiche Vorarbeit für die Analyse von Filmtitelübersetzungen leistete hingegen Erich Prunč, indem er seinen Entwurf einer Translationstypologie vorstellte (*Vom Translationsbiedermeier zur Cyber-Translation*, 2000). Seine Kategorisierung hat sich als sehr treffend für die vorliegenden Filmtitelpaare erwiesen.

Erstmals 1979 erschien die sehr umfangreiche Bibliographie von Hans J. Wulff, *Von der Bibliophilie zur Textgrammatik: Eine annotierte Bibliografie zum Fänomen des Titels* [sic], in der Filmtitel als Randgebiet behandelt werden. Von Henning von Kugelgen liegt eine *Bibliographie zum Filmtitel* vor, die er 1987 im Rahmen seiner Magisterarbeit zusammenstellte. Er versammelt zum Thema vorrangig Beiträge aus Tages- und Wochenzeitungen, die überwiegend missglückte Titelübersetzungen kommentieren.

Andreas Schreitmüller widmete sich 1994 in seiner Dissertation als erster ausführlich dem *Filmtitel* und seinen Funktionen. Er beleuchtet die interlinguale Dimension und diskutiert Übersetzungen, Umtitelungen und die Grenzen der Filmtitelübersetzung. Dafür untersucht er ein Korpus aus den englischen Original- und deutschen Neutiteln von Spielfilmen und

³ Als Synonym gilt der dem französischen Sprachraum entstammende Begriff 'Titrologie', den Genette Claude Duchet, einem der Begründer der Disziplin, zuschreibt. 'Titelforschung' ist Weinrichs Übersetzung ins Deutsche. Vgl. Weinrich 2001: 101 f.

Dokumentationen. Von Christoph Schubert liegt ein thematisch ähnlicher Aufsatz über *Die Appellwirkung englischer Filmtitel und ihrer deutschen Neutitel* (2004) vor, in welchem er verschiedene Techniken des interkulturellen Transfers untersucht. Ebenfalls ein englischsprachiges Korpus liegt der jüngsten Arbeit zum Thema zugrunde: aus dem Jahr 2008 stammt Regina Bouchehris *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Sie erarbeitet eine funktionale Analyse von Titeln und untersucht auf dieser Basis kultur- und übersetzungswissenschaftliche Aspekte des interkulturellen Transfers von Filmtiteln. Anhand der von Prunč erarbeiteten Translationskonventionen analysiert sie die Titelpaare ihres Korpus und wertet deren Häufigkeit statistisch aus. Allerdings liefert sie Durchschnittswerte und versäumt eine Präzisierung für begrenzte Zeiträume, die Entwicklungen aufzeigen würde. Zum Schluss schlägt Bouchehri eine vergleichbare Untersuchung deutscher und französischer Filme vor.

Diese Anregung und die bisherige Konzentration auf anglophone Titel stießen auf ein seit langem bestehendes persönliches Interesse an der audiovisuellen Übersetzung und wurden der Ausgangspunkt dieser Arbeit.

1.3 Zielsetzungen und Korpus

Die Linguistik der Filme, deren multimodale Vereinigung des auditiven und visuellen Kanals in der intellektuellen Bearbeitung nur verbal erfasst werden kann, übt einen besonderen Reiz auf mich aus und stellt die Spezialisierung meines philologischen Studiums dar. In einem parallel absolvierten Masterstudiengang an der Universidad de Cádiz beschäftigte ich mich vertiefend mit der audiovisuellen Übersetzung, untersuchte und praktizierte die interlinguale Herstellung von Untertiteln, Audiokommentaren, Synchronbüchern und Internetseiten. Ein Element blieb jedoch stets außer Acht: der interlinguale Transfer von Filmtiteln.

Die Charakteristika von Filmtiteln und die Schwierigkeiten, die ihre Übertragung in andere Sprach- und Kulturräume mitunter bereiten und häufig Grund für Diskussion und Kritik sind, sollen hier untersucht werden. Hierbei verfolge ich verschiedene Teilziele:

1. Zunächst sollen Filmtitel generell beschrieben werden. Es ist zu erarbeiten, was diese Textsorte auszeichnet und welche Funktionen Filmtitel zu erfüllen haben.

2. Ein weiteres Teilziel ist die Abgrenzung, unter welchen Kriterien sich die Relation eines Titelpaares als Übersetzung definieren lässt und wann von Umtitelung⁴ gesprochen wird.
3. Oftmals werden Umtitelungen als schlechte Übersetzungen bezeichnet. Diese Abwertung soll auf ihre Berechtigung überprüft und die Frage beantwortet werden, an welchen Maßstäben sich Titelübersetzer in der Praxis orientieren.
4. In dieser Arbeit wird das bislang nicht betrachtete Sprachenpaar Französisch und Deutsch untersucht. Es wird zu zeigen sein, inwiefern sich diese Resultate von denen der englisch-deutschen Titelbeziehungen abheben.
5. Anders als Bouchehri untergliedere ich die ausgewertete Zeitspanne von ca. 100 Jahren in fünf Perioden. Ich nehme an, dass die einzelnen Übersetzungsstrategien im Laufe der Zeit mit unterschiedlicher Präferenz angewandt wurden. Explizit vermute ich größere Treue zum Originaltitel zu Beginn des Jahrhunderts und dem Kommerz geschuldete freiere Titelbeziehungen in jüngerer Zeit.
6. Des Weiteren werden Mehrfachbetitelungen, die in der Forschung bislang völlig außer Acht gelassen wurden, betrachtet. Dafür vergleiche ich die Translationspraktiken von Deutschland und Österreich sowie der ehemaligen DDR und BRD. Auch hier vermute ich Differenzen und halte diatopische, ideologische oder andere Auffälligkeiten für möglich.
7. Abschließend wird die juristische Behandlung von Filmtiteln und ihr wirtschaftlicher Einfluss beleuchtet. Ziel des letzten Kapitels ist u.a. die Prüfung, welche Marktmacht Kinofilme und insbesondere ihre Titel tatsächlich ausüben.

Die Grundlage dieser Untersuchung bildet ein Korpus von ca. 3200 Originaltiteln französischsprachiger abendfüllender Spielfilme sowie deren Neutiteln im Deutschen. Der älteste Titel stammt aus dem Jahr 1913⁵, die jüngsten aus dem Jahr 2011, da bis zum Abschluss der Datenerhebung im Frühjahr 2012 kaum neuere Filme übersetzt waren. Ich untersuche ausschließlich Kinoproduktionen, da mit ihnen das Medium Film begann. Die Flut der TV- und Videoproduktionen seit den 60er bzw. 80er Jahren hätte den Rahmen dieser Arbeit

⁴ Unter einer Umtitelung ist ein Neutitel zu verstehen, der nicht zweifellos als Translat des Originaltitels zu erkennen ist. Genauere Abgrenzungen zwischen beiden Formen folgen im Kapitel 3.1.

⁵ Zuvor waren Filmrollen nur 15 - 30 m lang, was lediglich Kurzfilme von 3 - 15 Minuten ermöglichte. Vgl. Jacobsen 1993: 19.

gesprengt. Berücksichtigt wurden neben den Original- ggf. auch Arbeitstitel im Französischen sowie mehrere Neutitel im Deutschen.

Das Korpus wurde aus der Internet Movie Database (IMDb) zusammengestellt⁶ und mit Angaben aus verschiedenen Filmlexika⁷ verglichen und ergänzt. Die IMDb sammelt Daten aller Kino-, Video- und Fernsehfilme seit Beginn der Kinematographie. Der Vorteil dieser Online-Datenbank gegenüber jeder gedruckten Version ist eine stetige Aktualisierung sowie die Angabe aller bekannten Titel eines Filmwerks in allen Ländern, die diesen Film vermarkten. Trotz sorgfältiger Recherche und intensiver Bemühungen kann ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit des Korpus erheben. Es liegt der Arbeit auf CD-Rom bei.

1.4 Terminologie

1.4.1 Der Titel: Geschichte und Definition

Ein Blick zurück in die Vergangenheit ergibt, dass die handschriftlich überlieferte Literatur der Antike noch keine Titel im heutigen Sinn besaß. (Schrift-)Stücke wurden zwar benannt, doch sind die wenigsten Titel eindeutig bezeugt. Schriftrollen war in der Regel ein Zettel angehängt, der *titulus*, mit einer kurzen Angabe des Inhalts, damit einzelne Rollen schnell auffindbar waren. Üblich war auch die Erwähnung des Text-Themas als Incipit am Textanfang⁸, als Explicit-Formel am Ende⁹ sowie dessen Weitergabe unter Gelehrten.¹⁰

Herodot, Begründer der Geschichtsschreibung, erwähnt im 5. Jh. v. Chr. verschiedene Tragödien-Titel. Allein aufgrund der Mengen an Tragödien und anderen Werken ist eine summarische Bezeichnung gar nicht vorstellbar. Es ist zudem belegt, dass im Theater die Namen der Dichter und die Titel der aufgeführten Werke in Archiven verzeichnet wurden.¹¹

Die Handschriften der frühen deutschen Dichtung waren hingegen tatsächlich überwiegend titellos. Erst Abschreiber und Herausgeber fügten ihnen Bezeichnungen hinzu. Die ersten

⁶ Die Informationen der IMDb stammen aus verschiedenen Quellen, wie den Abspanndaten auf der Leinwand, Presseinformationen und Interviews. Diese werden aus der Filmindustrie und von Nutzern eingereicht und von einer Redaktion überprüft, dennoch sind gelegentliche Fehler und Lücken unvermeidlich. Vgl. Internet Movie Database 2012.

⁷ Das *Lexikon des internationalen Films* und *TV-Spielfilm. Das große Filmlexikon*.

⁸ z.B.: „Ich singe vom Krieg, der auf Thessaliens Ebene ausgetragen wurde [...]“ Lucanus 2009: Vers 1.

⁹ z.B. „hie hât daz mære ein ende: daz ist der Nibelunge liet.“ Hennig 1977: 375.

¹⁰ Vgl. Genette 1987: 62; vgl. Burdorf; Fasbender; Moennighoff 2007: 771.

¹¹ Vgl. Schröder 1999: 10 ff.

Bücher begannen mit dem Text direkt auf der ersten Seite – der Titel und der Name des Druckers waren am Ende des Bandes vermerkt. Im Zuge des Buchdrucks in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. wurden Bücher mit Titelblättern versehen, auf denen neben dem eigentlichen Titel noch viele weitere, im heutigen Verständnis nebensächliche, Angaben notiert waren. Mit dem Buchdruck und der damit einhergehenden Kommerzialisierung entdeckte man bald das Potential des Titels als kauffördernden Werbeträger.¹² Neben der Werbung war die Information über den Inhalt des Buches ein entscheidender Beweggrund für die Wahl der Titel: sie sollten „nichts anderes seyn [sic] als kurze, deutliche, und ganz der Wahrheit gemäße Anzeigen, von dem, wozu sich der Verfasser und Buchhändler verpflichten, dem Käufer leisten zu wollen“.¹³

Wie soeben dargestellt, stammt der Titel vom lateinischen *titulus* (Aufschrift, Inschrift, Buchtitel) ab. Er wird im Literatur-Lexikon als Name „eines Werkes der Literatur, der Musik, der visuellen Künste und der Plastik“¹⁴ beschrieben.¹⁵

Dass die Definitionen in Lexika relativ global und unpräzise bleiben, liegt in ihrer Natur. Daher sollte die fachkundige Meinung jener Titelwissenschaftler hinzugezogen werden, die sich ausgiebig mit dieser Textsorte befasst haben. Der Niederländer Leo H. Hoek hat Titel als erster ausführlich und mit wissenschaftlichem Interesse untersucht. Er charakterisiert sie als die Menge sprachlicher Zeichen, die am Beginn eines Textes stehen können, um diesen zu bezeichnen, seinen globalen Inhalt anzugeben und das angestrebte Publikum anzulocken.¹⁶ Diese Definition ist sehr treffend, denn sie fasst die drei wichtigsten Funktionen von Titeln zusammen und beschreibt sie damit am umfassendsten. Sie wird in den folgenden Ausführungen noch zur Sprache kommen.

Weitere Definitionen und Beschreibungen konzentrierten sich dagegen immer nur auf eine Facette: Mit den komplizierten Worten Peter Hellwigs stellen Titel „eine Explizierung der Kohärenzdimension des Ko-Textes in mehr oder weniger kondensierter Form“¹⁷ dar.

¹² Vgl. Genette 1987: 63; vgl. Burdorf; Fasbender; Moennighoff ³2007: 771.

¹³ Wulff 1979a: 9.

¹⁴ Burdorf; Fasbender; Moennighoff ³2007: 771.

¹⁵ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass als Titel außerdem die Auszeichnung einer Person (Doktor-), der Sieg in einem Wettbewerb (Weltmeister-) und ein Rechtsgrund bezeichnet werden.

¹⁶ Vgl. Hoek 1981: 17.

¹⁷ Hellwig 1984: 17.

Der Literaturwissenschaftler Arnold Rothe hebt die für sein Metier bedeutende Kontaktfunktion hervor: „Der Titel schlägt [...] die erste Brücke zum Leser, er macht auf den Text aufmerksam und informiert über ihn, er hat also eine eminent kommunikative Aufgabe.“¹⁸

Die Definition des Film- und Fernsehwissenschaftlers Hans J. Wulff ist eine der wenigen, die den Titel in seinem multimedialen Kontext versteht:

Eine sprachliche Wendung steht also als Titel in einer Bezeichnungsrelation zu einem Text. Es scheint so zu sein, daß der bezeichnende Text ('Titel' oder 'Titeltext') grundsätzlich verbalen Art sein muß, wohingegen der bezeichnete Text auch einem anderen Medium entstammen kann – so daß man auch von Bilder- und Fototiteln, von Titeln von Musikstücken, Filmtiteln usw. sprechen kann.¹⁹

Nach dieser Aufstellung lässt sich resümieren, dass Hoeks und Wulffs Definitionen den Bedürfnissen des Filmtitrologen am besten gerecht werden, da hier sowohl die wichtigen Funktionen als auch die Intermedialität eine Rolle spielen. Wie sich Filmtitel im Besonderen definieren lassen, wird Thema des folgenden Kapitels sein.

1.4.2 Der Filmtitel: Definition und Abgrenzung

Filmtitel existieren seit den Anfängen des Kinofilms in den späten 1890er Jahren. Bereits Thomas Alva Edison, einer der Pioniere der Kinematographie, blendete zu Beginn seiner Vorführungen u.a. den Namen des Films ein.²⁰

Der Filmtitel bezeichnet in der Filmologie zwei Konzepte, die vorab unterschieden werden müssen. Als Titel gelten zum einen die diversen Textelemente eines Filmwerks: der Vor- und Abspann sowie mögliche Zwischen- und Untertitel. Zum anderen ist der Filmtitel, der Tradition des Buchtitels folgend, der Name des gesamten Filmwerks und wird daher auch Werktitel genannt. Allein mit diesem zweiten Titelkonzept beschäftigt sich diese Arbeit.

Wird eine Titeldefinition gesucht, ist Alfred Hitchcocks zugleich schwärmerischer und resignierender Kommentar, der diese Arbeit eröffnet hat, zu unpräzise. Da er die berufliche Sichtweise des Filmemachers mit den Ansprüchen eines Cineasten verbindet, gelingt ihm aber eine sehr genaue Beschreibung sämtlicher Anforderungen an einen Filmtitel.

Nützlicher sind die Definitionen der Titrologen. In seiner Titel-Definition sprach Hoek von Texten. Die Tatsache, dass er diese allgemeine Bezeichnung mit Bedacht wählte, ist bei

¹⁸ Rothe 1986: 27.

¹⁹ Wulff 1979b: 166 f.

²⁰ Vgl. Stenzer 2010: 419.

der Beschäftigung mit Filmtiteln hilfreich. Ergänzend sei der sehr weite Textbegriff vom Linguisten und Semiotiker Götz Wienold hinzugefügt: „Text bezieht sich also nicht auf sprachliche Texte allein; auch Photographien, Filme, Theateraufführungen, Hinweiszeichen usw. sollen alle unter den Bereich 'Texte' fallen.“²¹ Auch Wulffs vorsichtige Titeldefinition schloss Filmtitel bereits ein. Ersetze ich mit Wienolds Legitimation bei Hoek den Begriff 'Text' durch 'Film' und modifiziere die Definition ein wenig, so gelange ich zu einer sehr präzisen Definition eines Filmtitels, die seine grundlegenden Funktionen nennt und wie folgt lauten kann:

Ein Filmtitel ist eine Folge sprachlicher Zeichen, die in enger Beziehung zu einem Filmwerk steht, um dieses zu bezeichnen, seinen globalen Inhalt anzugeben und ein Publikum anzulocken.

Darüber hinaus empfiehlt es sich, die Titelarten zu unterscheiden, die einem Film im Laufe der Zeit verliehen werden können und die in dieser Arbeit zur Sprache kommen: bevor das Filmwerk unter seinem *Originaltitel* veröffentlicht wird, können ihm schon während der Produktion *Arbeitstitel* verliehen werden. Sobald der Originaltitel beim Transfer in eine andere Sprache übersetzt wird, erhält das Filmwerk seinen *Neutitel*. Ein vorangestellter Pfeil (→) wird die Neutitel innerhalb dieser Arbeit markieren. Wird der Film später von anderen Verleihern bzw. in anderen Formaten veröffentlicht, erhält er aus Rechts- oder Vermarktungsgründen weitere *Alternativtitel*.

1.4.3 Weitere Begriffe und Abkürzungen

Der betitelte Text wird seit Hoek *Ko-Text* genannt. Ich möchte den Begriff zum *Ko-Film* erweitern, da ich mich hier nahezu ausschließlich mit betitelten Filmwerken befasse und größere Präzision für angemessen halte. Geht es um den Film als künstlerisches oder kommerzielles Werk, so ist auch von *(Kino-)Produktionen*, *Filmwerken* oder schlicht *(Spiel-)Filmen* die Rede. Da die durch interlingualen Transfer entstandenen Titel nicht immer Übersetzungen sind, werden sie hier vorwiegend Neutitel genannt. Es wird sich zeigen, dass in den Fällen, in denen nicht von *Übersetzung* gesprochen werden kann, auch *Umtitelung* ein passender Ausdruck ist. Mir ist bewusst, dass Rezipienten und beruflich mit Filmen und Titeln befasste Personengruppen weiblichen und männlichen Geschlechts sind. Da ich hier ausschließlich unspezifische Personengruppen meine, verwende ich das generische Maskulinum.

²¹ Wienold 1972: 146.

Neutitel, die nicht aus Deutschland stammen oder nicht in deutscher Sprache verfasst wurden, sind mit Kürzeln in eckigen Klammern versehen, die über ihre Herkunft informieren – sie entsprechen den üblichen Länderkennungen. In den wenigen Fällen, in denen kein Herkunftsland angegeben ist, markiert die Abkürzung 'engl.' Titel englischsprachiger Länder. Ebenfalls in eckigen Klammern sind, wenn es für das Verständnis relevant ist, die Abkürzungen 'AT' für den Arbeitstitel und 'OT' für den französischen Originaltitel angegeben.

Die im 4. Kapitel erwähnten Abkürzungen der französischen Filmförderungseinrichtungen CNC und SOFICA stehen für das 'Centre national du cinéma et de l'image animée' bzw. die 'Société pour le financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle'.

2. Der Titel als Metatext

2.1 Der Titel und sein Ko-Text

Titel nehmen aus verschiedenen Gründen eine Sonderstellung gegenüber anderen Textsorten ein. Dies ist schon optisch offensichtlich: in ihrer bezeichnenden Funktion stehen sie immer *vor* anderen Texten: auf Buchdeckeln und Deckblättern, in Inhaltsverzeichnissen, über Kapiteln. Oft werden sie zusätzlich mit graphischen Mitteln hervorgehoben.

Die Ansichten über das Maß der Autonomie von Titeln gegenüber ihren Ko-Texten differieren in der wissenschaftlichen Literatur und sollen hier skizziert werden. In Wulffs Verständnis sind Titel eine wenig autonome Größe und stellen lediglich eine enge Beziehung zwischen zwei Texten her: der eine (Titel-)Text bezeichnet den anderen (Ko-)Text. Wulff versteht Titel nur als 'Titel von etwas'.²²

Die Sonderstellung von Titeln gegenüber anderen Texten erklärt ihre Funktion als Metatexte. „Die Relation Metatext zu Objekttext liegt vor, wenn ersterer über letzteren handelt. Titel sind Metatexte, da sie auf einen Ko-Text Bezug nehmen und ihn nach Art und Inhalt charakterisieren.“²³ Der metatextuellen Eigenschaft der Titel wird im Kapitel 2.2.3.1 ausführlich nachgegangen.

Genettes zählt Titel zu den Paratexten. Diese begleiten den Ko-Text in Form von verbalen und nonverbalen Produktionen und sind ein Oberbegriff für den Autorennamen, das Vorwort, ein Motto, Illustrationen und eben den Titel. Paratexte dienen zwar der Präsentation von Texten, werden ihnen aber meist nicht zugerechnet. Genette bezeichnet sie als 'Schwelle', als eine unbestimmte Zone zwischen innen und außen.²⁴

Hoek geht davon aus, dass der Titel durchaus autonom existiert, ohne jedoch vom Ko-Text unabhängig zu sein. Er unterscheidet dabei Nachrichtenschlagzeilen als spezielle Titelsorte – diese können trotz aller Knappheit so informativ sein, dass sie als eigenständige Nachrichten gelten können und damit tendenziell autonome Titel sind – von literarischen Titeln. Jene sind häufig mehrdeutig und sinnentfremdet, so dass sie ohne Kenntnis des Werkes mitunter nicht zu verstehen sind, und existieren in größerer Abhängigkeit zu ihrem Ko-Text.²⁵

²² Vgl. Wulff 1979b: 167.

²³ Hellwig 1984: 16.

²⁴ Vgl. Genette 1992: 9 f.

²⁵ Vgl. Hoek 1981: 149 f.

Zwischen diesen beiden Polen des Informierens und Interessierens bewegen sich die meisten Filmtitel, wie noch zu zeigen sein wird. Diese relative Unabhängigkeit der Titel äußert sich darin, dass Titel durchaus selbständige Texte mit spezifischen Aussagen neben dem Ko-Text sein können; sie erfüllen ihre Titelfunktionen²⁶ jedoch nur bedingt ohne den Ko-Text.

Die Sonderstellung von Titeln durch die relative Unabhängigkeit lässt sich wie folgt zusammenfassen: sie existieren so weit unabhängig, dass sie auch ohne Kenntnis des Ko-Textes übersetzt und analysiert werden können. Zugleich sind sie nur kurze Phrasen, die wenig aussagen, wenn sie nicht in Relation mit ihrem Ko-Text rezipiert werden.

2.1.1 Die Textsorte 'Titel'

Dass Titel trotz der erläuterten Einschränkungen vollwertige Texte sind, steht spätestens seit Christiane Nords Klassifikation²⁷ anhand der sieben Textualitätskriterien von de Beaugrande und Dressler²⁸ fest und braucht an dieser Stelle nicht mehr hinterfragt zu werden. Nord deutet in ihrer Einführung in das funktionale Übersetzen auch an, dass Filmtitel eine Sondersorte unter den Titeln und ein höchst reizvolles Thema darstellen. Darüber hinaus geht sie aber nicht weiter auf Filmtitel ein.²⁹ Deshalb sollen nun die Textualitätsmerkmale konkret auf Filmtitel bezogen und diese spezielle Textsorte auf diesem Wege ausführlich charakterisiert werden.

De Beaugrande und Dressler nennen zwei hauptsächliche, denn textzentrierte Kriterien: Kohäsion und Kohärenz. *Kohäsion* bezeichnet in der Linguistik die grammatischen und lexikalischen Verbindungen zwischen Sätzen und deren Elementen. Für Kohäsionsmerkmale wie Rekurrenz oder Paraphrase sind Titel, die in der Regel keine vollständigen Sätze bilden, zu kurz. Doch schon die syntaktischen Beziehungen zwischen den Textelementen erzeugen Kohäsion. Sie sind in vielen Filmtiteln, die aus mehr als einem Wort bestehen, klar erkennbar. Eine Titeln eigene Kohäsionsbeziehung entsteht durch die Nennung von Namen der Autoren oder Regisseure im Titel, z.B. *Napoléon vu par Abel Gance*.

²⁶ Vgl. Kapitel 2.2.

²⁷ Vgl. Nord 1988: 519 ff; vgl. Nord 1993: 31 ff.

²⁸ Vgl. de Beaugrande; Dressler 1981.

²⁹ Vgl. Nord 1993: 49.

Dagegen existiert keine Kohäsion zwischen Titeln und ihren Ko-Texten, da die Stufe zwischen der metatextuellen Ebene des Titels und dem Text zu groß ist. Bei Filmen wird dieser Abstand zusätzlich vergrößert, da ihre Titel verbal funktionieren, sie selbst hingegen audiovisuell, verbal und nonverbal.

Kohärenz bezeichnet in der Sprachwissenschaft die inhaltlichen Zusammenhänge einzelner Textelemente. Sie entsteht durch die Kohäsion der Texteinheiten und durch Ergänzungen mit dem Weltwissen der Rezipienten. Nur wer weiß, wie Filmtitel in seiner Kultur üblicherweise gestaltet sind und wie sie funktionieren, kann bestimmte Wortfolgen in bestimmten Situationen als Filmtitel identifizieren.

Eine Kohärenzbeziehung zwischen dem Titel und dem Ko-Text ist im Gegensatz zur Kohäsion nicht zu leugnen: Durch die Wahrnehmung des Titels wird der Rezipient ermutigt, einen Zusammenhang zwischen diesem und dem Ko-Text herzustellen. Ein Titel ist als Stellvertreter eines bestimmten Films überhaupt nur zu erkennen, wenn inhaltliche Bezüge vorhanden sind. Hoek bestätigt die Kohärenzbeziehung mit Einschränkung des kohäsiven Bezugs: der Titel hinge thematisch vom Ko-Text ab, sei aber autonom hinsichtlich der syntaktischen Umsetzung dieses Themas.³⁰ Auch Hellwig erklärt, „daß die wichtigste kohärenzschaffende Instanz das Thema ist [...] und daß der Zusammenhang von Titeln und Texten vor allem darin besteht, daß Titel Themen verbalisieren.“³¹ Es gibt zwar auch rein metatextuelle Titel ohne jeden inhaltlichen Zusammenhang zum Ko-Text, wie 'Gesammelte Erzählungen' oder Nummerierungen, das kommt bei Filmtiteln jedoch nur in experimentellen Ausnahmefällen vor.

Neben den beiden am Text selbst orientierten Kriterien unterscheiden de Beaugrande und Dressler fünf weitere, auf das Umfeld und die Rezipienten bezogene Textualitätsmerkmale: Die *Situationalität* bezieht sich auf die verschiedenen Situationen, in die Texte eingebettet sind. Der Titeltext wird in einer anderen Situation wahrgenommen als sein Ko-Text: nämlich in der Regel *vor* diesem. Mehr noch als der allgemeine Titel vom allgemeinen Text unterscheidet sich der Filmtitel vom Film: das potentielle Publikum liest ihn unabhängig vom Kinobesuch auf Plakaten, in Trailern, in Rezensionen, in den Kinocharts, erfährt ihn

³⁰ Vgl. Hoek 1981: 150.

³¹ Hellwig 1984: 14.

im Gespräch. Er ist im Vorspann zu lesen – graphisch meist markant. Die zweite Besonderheit deuten die vorigen Sätze bereits an: Titel werden im Gegensatz zum Ko-Film *gelesen*. Als bezeichnende Texte sind Titel grundsätzlich verbaler Art, während der bezeichnete Ko-Text einem anderen Medium entstammen kann.³² Es ist daher offensichtlich, dass literarische Titel wegen des gleichen Mediums enger mit ihrem Ko-Text verbunden sind als Filmtitel mit ihren Ko-Filmen.

Zudem werden täglich zahlreiche Titel wahrgenommen, ohne dass darauf die Rezeption ihrer Ko-Texte folgt. Ein Film kann auch ohne Einblendung seines Titels aufgeführt werden. Dennoch können beide Texte weitgehend ihre Funktionen erfüllen.

Verschieden sind auch die Produktionsanlässe für Filme und Titel. Der Film ist, wie viele andere Texte, eine Reaktion auf ein Ereignis oder die Ausformulierung einer Idee. Er folgt damit anderen Motiven als sein Titel, der nur formuliert wird, um auf den Film zu referieren.³³

In unterschiedlichen Situationen erhält ein Film zudem verschiedene Titel. Er kann unter einem provisorischen Arbeitstitel produziert werden, erhält dann für die Erstvorführung seinen offiziellen Originaltitel. Für spätere Aufführungen unter neuen Verleihern, in verschiedenen Sprachen, auf anderen Medien werden erneut alternative Titel benötigt. Dabei verändern sich nicht nur die Zeichensysteme, sondern oft auch die Informationen, die die Titel vermitteln. Als Beispiel, bevor die nun schon mehrfach angesprochenen Funktionen im Kapitel 2.2 ausführlich behandelt werden, sei ein Film von Michel Blanc aufgeführt, der mit dem Arbeits- und Originaltitel sowie den Neutiteln für andere Sprachräume unter vielen grundlegend verschiedenen Bezeichnungen existiert:

- Embrassez qui vous voudrez [OT] / Voyez comme on danse [AT]
- Küss mich, wenn du willst
- Summer Things [GB]
- Baciare chi vi pare [I]
- Besen a quien quieren [ES]
- Amor Sem Tréguas [PT]

Die *Intentionalität* eines Textes gibt Anhaltspunkte für die Absichten, die sein Autor hegt. Titel und Ko-Text folgen, wie anhand der andersgearteten Produktionsanlässe zu sehen, grundsätzlich unterschiedlichen Intentionen. Der Titelauteur will mit dem Titel den zugehö-

³² Bilder, Musikstücke, Filme – alle besitzen verbale Titel. Vgl. Wulff 1979b: 167.

³³ Vgl. Rothe 1986: 29.

rigen Film benennen, auf ihn aufmerksam machen und in gewissem Maße über ihn informieren, während der Autor des Films gemeinhin eine Geschichte erzählen möchte. Das vorangehende Beispiel für die unterschiedlich formulierten Titel in den einzelnen Sprachen verdeutlicht, wie weit die Intentionen von Titeln, die auf denselben Film referieren, inhaltlich auseinander gehen können. Verschiedene Titelaufsteller halten nicht die gleichen Aspekte des Films für hervorhebenswert, benennen ihre Filmversion anders und bieten ihrem Publikum damit unterschiedliche Informationen an. Damit werden die Autoren bzw. Übersetzer bei der Titelvergabe zu den ersten Interpreten der Ko-Filme, was von keinem Rezipienten umgangen werden kann.³⁴

Die Bereitschaft, einen Text als sinnvoll zu erachten, wird nach de Beaugrande und Dressler *Akzeptabilität* genannt. In der Regel werden Titel problemlos akzeptiert, da das Publikum über ein entsprechendes Weltwissen verfügt und Titel als solche sowie die ihnen zugeordneten Funktionen erkennt. Besonders Titel mit sprachlichen Anomalien, wie z.B. Ellipsen, sind auf diese Akzeptabilität angewiesen. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht auch Titel mit beabsichtigten orthographischen Fehlern, wie *Polisse* → *Polizei*. Die Irritation ist vom Texter gewollt, denn der Titel verweist auf die jungen Protagonisten des Films, und wurde vom Übersetzer beibehalten. Zugleich fördert die Abweichung von der Regel die Merkbarkeit des Titels.

Im Gegensatz zur Akzeptanz von Titeln als Texte ist die Akzeptanz von Titeln als Sätze fraglich. Solange 'Satz' im Sinne von 'Verbalsatz' definiert wird, fallen alle Titel, die kein Prädikat enthalten, durch dieses Raster. Obwohl Titel, wie übrigens auch Schlagzeilen, als Sätze im herkömmlichen Sinn nicht akzeptabel sind, werden sie dennoch als selbstverständlich hingenommen. Der Grund dafür liegt in ihrer typischen Kommunikationssituation: sie müssen kurz sein, einprägsam und ansprechend. Damit wird der formale Maßstab an einen Satz durch einen kommunikativen ersetzt: wenn Sätze lediglich einen bestimmten Kommunikationszweck erfüllen sollen, dann können ihnen auch Schlagzeilen und Titel zugerechnet werden.³⁵

³⁴ Vgl. Rothe 1986: 156.

³⁵ Vgl. Sandig 1971: 14; 36 f.

Ein weiteres Textkriterium ist die *Informativität*. Jeder Titel informiert zunächst darüber, dass es einen Ko-Text gibt und darüber hinaus oft auch über einen bestimmten Aspekt dieses Textes. Der Filmtitel muss mit seinen Informationen jedoch behutsam umgehen: er soll genügend Anhaltspunkte zum Film liefern, um für ihn zu interessieren und um ihn von anderen Filmen abzugrenzen. Zugleich darf er nicht zu viel vom Inhalt, gar die Pointe, vorwegnehmen, damit die Rezeption des Films nicht überflüssig wird. Üblicherweise verhindert die titeltypische Kürze ein Zuviel an Informationen. Schreitmüller kann dennoch das fatale Beispiel eines portugiesischen Neutitels zu Hitchcocks *Psycho* anführen: Die Vorwegnahme der schockierenden Erkenntnis am dramatischen Höhepunkt des Films durch den Titel → *O homem que era mãe* (dt. Der Mann der Mutter war) führte zu einer komplett veränderten Rezeption.³⁶

Intertextualität ist ein letztes Kriterium, das die Charakterisierung von Filmtiteln abschließen soll. Die Beziehungen von Texten untereinander äußern sich auf formaler Ebene in den Konventionen von Textsortenmerkmalen und inhaltlich in direkten oder indirekten Anspielungen auf andere Texte. Titelaufgaben agieren auf beiden Ebenen.

Die Textsorte 'Titel' zeichnet sich durch Kürze³⁷, Elliptik, Nominalität und die gehäufte Verwendung von Reizwörtern aus. Typische nonverbale Merkmale sind eine vom Ko-Text abweichende Titelschrift, eine besondere Positionierung wie die Zentrierung über dem Text oder die auffällige graphische Gestaltung auf einem Filmplakat bzw. im Vorspann.³⁸ Trotz der relativ starken Einschränkung in ihrer Länge bieten Titel genügend Spielraum für Varianten.

Bei Filmtiteln wird außerdem die semantische Sogwirkung anderer bekannter Texte genutzt. Neben der offensichtlichen Beziehung zwischen dem Titel(text) und seinem Ko-Film lassen sich Bezüge zu anderen Filmtiteln [1] oder literarischen Titeln [2] ('Intertitularität'³⁹) beobachten sowie Verweise auf andere Ko-Texte, z.B. Bibelstellen [3].

→ Stirb nicht zu langsam [1]

³⁶ Vgl. Schreitmüller 1994: 62.

³⁷ Laut Weinrich bestehen Titel von Romanen durchschnittlich aus zwei bis vier Wörtern. Bereits Titel mit sechs Wörtern erscheinen ihm im heutigen Sprach- und Literaturverkehr zu lang und unflexibel. Vgl. Weinrich 2001: 103 f. Nach Schuberts Berechnung sind deutsche Filmtitel mit durchschnittlich 18,8 Zeichen länger als englische, mit 15,4 Zeichen. Vgl. Schubert 2004: 246.

³⁸ Vgl. Nord 1988: 525.

³⁹ Hoek spricht von 'Intertitularität', wenn Titel auf die Titel anderer Ko-Texte verweisen. Vgl. Hoek 1981: 183.

Le roman de Werther [2]

→ Thérèse Raquin – Du sollst nicht ehebrechen [3]

Bis hierher lässt sich zusammenfassen, dass Filmtitel alle von de Beaugrande und Dressler bestimmten Textualitätskriterien erfüllen und als selbständige Texte neben anderen existieren können. Hätten sie diesen Textstatus nicht, könnten Filmtitel ohne Kenntnis ihrer Ko-Filme nicht untersucht werden, wie das hier getan wird, oder funktionsgerecht übersetzt, wie es in der Praxis geschieht. Allerdings benötigt jeder Titel seinen Ko-Text, um alle seine Funktionen zu erfüllen.

2.1.2 Der Filmtitel und sein Ko-Film

Über die in die Textualitätsprüfung eingebetteten Spezifika hinaus weisen Filmtitel weitere besondere Eigenschaften auf. Noch einmal sei an Genette und seine Zuordnung von Titeln zu den Paratexten erinnert – auch Filmtitel reihen sich im Umfeld eines Films in eine Gruppe von verbalen und nonverbalen Paratexten ein. Angeregt durch Andrzej Gwóźdź⁴⁰ lässt sich eine Reihe von modernen filmischen Paratexten aufzählen: Romanvorlagen, Bücher zum Film, der Vorspann, als Begleitmaterial von DVDs mitgelieferte Trailer, gestrichene Szenen und Audiokommentare, Making-of-Dokumentationen und Interviews, Director's-Cut-Versionen, Computerspiele u.v.m. Beim Filmtitel ist Genettes Schwellenfunktion⁴¹ literarischer Titel, die den Eintritt in die fiktive Welt leitet, wegen des Codewechsels allerdings weniger ausgeprägt und die Distanz zwischen Titel und Ko-Film größer. Hier darf nicht erwartet werden, dass der Titel automatisch der Anzeige der Fiktionalität des Ko-Films dient. *Rien à déclarer* → *Nichts zu ver-zollen* könnte mit der gleichen Berechtigung eine Reportage über die Arbeit von Zollbeamten benennen, wie die entsprechende Komödie von Dany Boon. Daran wird deutlich, dass auch der Ko-Text ein Schlüssel zum Titelverständnis ist.

Verbale Filmtitel zeichnen sich durch eine größere textuelle Unabhängigkeit von ihren audiovisuellen Ko-Filmen aus. Titel und Film werden auch in der Praxis getrennt: für die Formulierung des Titels haben Drehbuchautoren nur ein begrenztes Mitspracherecht. Später, im interlingualen Transfer, werden Synchronbücher von Übersetzern und Synchronre-

⁴⁰ Vgl. Gwóźdź 2009.

⁴¹ Vgl. Genette 1992: 10.

gisseuren in andere Sprachen übertragen, während die Neutitel häufig vom Verleiher bestimmt werden. Es ist tatsächlich üblich, Filmtitel zu übersetzen, ohne den jeweiligen Film gesehen zu haben. Das Betiteln von Filmwerken stellt wegen des Codewechsels vom verbal und nonverbal gestalteten Film zum rein verbalen Titel eine Sonderform des Titelgebens dar. Die Multimedialität führt zu einer besonderen Herausforderung für die Formulierung von Filmtiteln, da anders als bei rein verbalen Texten eine einfache Zusammenfassung des audiovisuell projizierten Inhalts zu einem verbalen Titel unmöglich ist.⁴² In den folgenden Kapiteln wird sich herausstellen, dass der Originaltitel nicht allzu oft als Ausgangstext für den Neutitel dient. Titel und ihre Ko-Filme sind dennoch auf typische Art miteinander verbunden: das Filmgenre kann die Titelform bestimmen, der Titel steuert die Filmrezeption und mancher Titel wird erst nach der Rezeption des Films verständlich.⁴³

2.2 Funktionen von Filmtiteln

Wenn die Intention des Senders so im Text versprachlicht wird, daß durch die betreffenden 'Intentionssignale' beim Empfänger eine entsprechende Erwartungshaltung ausgelöst wird und dieser den Text in der intendierten Funktion rezipiert, haben wir den Idealfall einer gelungenen Kommunikationssituation vor uns: Die Funktion des Textes (auf der Empfängerseite) entspricht der Intention (auf der Senderseite).⁴⁴

Christiane Nord spricht hier zwei Perspektiven bei der Betrachtung der Titelfunktionen an, die zunächst mit ihren jeweiligen Ansprüchen an die Aufgaben von Titeln unterschieden werden sollen:

Das Publikum erwartet von Filmtiteln eigentlich nur zwei Funktionen: sie sollen etwas über den Film erzählen und auf ihn neugierig machen. Damit befinden sie sich wie alle nicht-wissenschaftlichen Titel⁴⁵ in der paradoxen Situation, dass von ihnen Informationen erwartet werden, aber auf keinen Fall zu viel. Sie sollen zeigen und zugleich verbergen.⁴⁶

Die Titeltexter und -übersetzer verfolgen eigene Absichten und formulieren einen Titel oft dergestalt, dass der Ko-Film den größtmöglichen Erfolg erzielt; die Bereitstellung von

⁴² Vgl. Schreitmüller 1994: 68 ff.

⁴³ Vgl. Bouchehri 2008: 20.

⁴⁴ Nord 1993: 11.

⁴⁵ Titel wissenschaftlicher Texte unterscheiden sich grundlegend von literarischen und Filmtiteln. Wissenschaftliche Titel sollen einzig die Informationsfunktion erfüllen: Rezipienten sollen im Titel schnell alle Schlüsselbegriffe des Ko-Textes finden, damit sie über die Relevanz der entsprechenden Lektüre für ihre Fragestellung befinden können. Wissenschaftliche Titel sind daher oft so lang wie möglich. Vgl. Weinrich 2001: 108.

⁴⁶ Vgl. Hoek 1981: 176.

Informationen ist für sie eher nebenrangig.⁴⁷ Auf welche Titelfunktionen sie setzen, ist später zu sehen. Damit rücken Titel funktional in die Nähe von Werbetexten.⁴⁸

Über die Wichtigkeit der Informations- und der Werbefunktion herrscht sowohl unter den Kinogängern als auch in der Fachwelt Einigkeit. Exemplarisch sei noch einmal an Hoeks Definition erinnert, die die wichtigsten Titelfunktionen nennt: den Text benennen, seinen allgemeinen Inhalt angeben und das Publikum anlocken.⁴⁹ Das heißt jedoch nicht, dass jeder Titel tatsächlich alle drei Funktionen in vollem Umfang erfüllt. Zudem existiert eine Reihe weiterer Funktionen, die erst dem Analysten ins Auge fallen: Nord sieht in der distinktiven (Identifikations- und Namensfunktion), der phatischen (Kontaktfunktion) und der metatextuellen Funktion drei Grundaufgaben, die allen Titeln gemeinsam sind. Als 'Luxusfunktionen' klassifiziert sie jene, die nicht jeder Titel erfüllt: die Ausdrucks-, die Darstellungs- (Informations-) und die Appellfunktion.⁵⁰ Bezeichnend ist die Tatsache, dass damit bereits zwei Standardwerke zum Titel Uneinigkeit über die Basisfunktionen beweisen: die Inhaltsangabe betrachtet Nord nur als Nebenfunktion und das Werben verteilt sie auf die phatische und die Appellfunktion. Darüber hinaus scheint die Kreativität bei der Formulierung und Unterteilung von Titelfunktionen in der Literatur grenzenlos: Schreitmüller sieht Titel u.a. auch als Interpretationshilfen und Indizien für den Sprachwandel.⁵¹ Hoek erkennt u.a. *justificative*, *contractuelle* und *persuasive* Funktionen.⁵² Rothe weist Titeln eine Referenzfunktion zu, die Faktoren der metatextuellen und Informationsfunktion von Nord vereint.⁵³ Weinrich individualisiert zusätzlich eine memorielle, eine intertextuelle und eine Mitteilungsfunktion, sieht aber selbst ein, dass der Versuch, eine klassifizierende Typologie auf ein umfangreiches Korpus anzuwenden, nur ausufern kann.⁵⁴ Viele der soeben aufgezählten Funktionen sind sehr spezifisch, nur unterschiedlich benannt oder überlappen einander. Sie können und sollten nicht strikt voneinander getrennt werden.⁵⁵

Da die wesentlichen Bezugsgrößen eines Filmtitels das anvisierte Publikum und der betitelte Film sind, sind zwei Funktionen allen Filmtiteln gemein: das Werben und das Infor-

⁴⁷ Vgl. Schreitmüller 1994: 71 f.

⁴⁸ Vgl. Smith 2006: 238.

⁴⁹ Vgl. Hoek 1981: 17.

⁵⁰ Vgl. Nord 1988: 523 f.

⁵¹ Vgl. Schreitmüller 1994: 152, 161 ff.

⁵² Vgl. Hoek 1981: 275 ff.

⁵³ Vgl. Rothe 1986: 169.

⁵⁴ Vgl. Weinrich 2001: 106 ff.

⁵⁵ Vgl. Schubert 2004: 245.

mieren. Sie werden hier ausführlich anhand von Beispielen aus dem Korpus erörtert. Zudem sollen fünf weitere Funktionen aus dem skizzierten Spektrum erläutert werden, die für viele Filmtitel nicht weniger wichtig sind, aber nicht immer im Vordergrund stehen. Zu ihnen gehören auch die von Nord beschriebenen Grundfunktionen. Jenseits der beiden Hauptfunktionen wird hier aber keine Hierarchie aufgestellt, da jede Funktion im Einzelfall ihre Berechtigung und ihre Stellung in einem jeweils titeleigenen Funktionsgefüge hat. Nord gelangt nach Auswertung ihres Korpus von Buchtiteln zu einer Hierarchie, die der Darstellungsfunktion den ersten Platz vor der Appell- und der Ausdrucksfunktion einräumt.⁵⁶ Auch Hoek hat sich an einer Hierarchie für die 15 von ihm identifizierten Funktionen versucht, die ohne erklärende Beispiele allerdings wenig nachvollziehbar bleibt.⁵⁷ Filmtitel sind einfach zu vielfältig – sie erfüllen in der Regel mehrere Funktionen. Welche jeweils vorrangig ist und welche nicht bedient wird, variiert von Titel zu Titel und folgt nicht zuletzt einer subjektiven Bewertung. Eine Funktionshierarchie lässt sich für Einzeltitel aufstellen, nicht aber für die Funktionen selbst.

2.2.1 Appell- und Werbefunktion

Die appellierende Wirkung mancher Titel ist auf den ersten Blick fraglich, man denke an die rein informativen Überschriften vieler wissenschaftlicher Arbeiten.⁵⁸ In der Tat ist die Appellfunktion diskutabel und daher für Titel im Allgemeinen fakultativ.⁵⁹

Sie tritt dann jedoch offen in den Vordergrund, wenn hinter der Titelformulierung monetäre Interessen stehen. Filmtitel unterliegen dem hohen Anspruch, ein potentielles Publikum mit wenigen Worten dazu zu verführen, Zeit und Geld in einen Kinobesuch zu investieren, dessen individueller Nutzen sich erst im Nachhinein herausstellen wird. Sicher holt mancher weitere Informationen zum Film ein, doch auch über diesen Arbeitsaufwand entscheidet zunächst der Titel.

Da bei Filmtiteln kein offener Appell im Sinne von „Sieh dir diesen Film an!“ ausgesprochen wird, muss die appellierende Wirkung indirekt erzielt werden.⁶⁰ Die Wahrnehmungspsychologie hat in diesem Zusammenhang bewiesen, dass man sich besser an etwas Auffäl-

⁵⁶ Vgl. Nord 1993: 187.

⁵⁷ Vgl. Hoek 1981: 278 f.

⁵⁸ Der Titel eines wissenschaftlichen Textes entsteht in der Regel durch starke Kondensation des Inhalts des Ko-Textes. Die präzise Information steht hier im Vordergrund. Für einen wissenschaftlichen Text muss erst geworben werden, wenn ein Verleger gesucht wird.

⁵⁹ Vgl. Genette 1987: 73 f; vgl. Nord 1993: 86.

⁶⁰ Vgl. Nord 1993: 143.

liges und Ungewöhnliches erinnert als an Bekanntes und Übliches.⁶¹ Die nötige Aufmerksamkeit wird in Filmtiteln z.B. durch Offenheit, Assoziationen, Irritationen sowie poetische und rhetorische Attraktionsmechanismen erzeugt.⁶²

Offenheit entsteht, wenn Titel wie aus dem Zusammenhang gerissen und unvollständig wirken. Der Leser fühlt sich ermutigt, die fehlenden Wörter oder Satzteile zu ergänzen, um dem elliptischen Titel einen Sinn zu verleihen. Entsprechende Leerstellen können durch (gedachte) drei Pünktchen, Fragen oder Antworten auf nicht gestellte Fragen signalisiert werden.⁶³

Il était une fois un flic
→ Warum nicht?
À cause, à cause d'une femme

Die Appellfunktion beruht in hohem Maße auf den Prinzipien der Intertextualität: Die lexikalischen Elemente des Titels wecken Assoziationen, so dass oft nur ein Begriff genügt, um dem Leser über Wortfelder ganze Gedankenwelten zu eröffnen.

→ Die Abenteuer der drei Musketiere
La femme de chambre du Titanic

Wie bereits beschrieben können Titel auch in Verbindung zu anderen Titeln treten. Damit soll dem Publikum suggeriert werden, dass der neue Film die Erwartungen in ähnlicher Weise erfüllt wie der angesprochene Vorgänger, dass er eine Fortsetzung ist, oder den Vorgängertitel einfach nur pointiert aufgreift.⁶⁴

→ Liebe in Zeiten der Arbeitslosigkeit
→ Bell mir das Lied vom Tod

Allerdings sind Assoziationen stark kulturspezifisch. Was beim Leser des Originaltitels Assoziationen hervorruft, muss nicht ebenso auf den Leser des Neutitels in einem anderen Sprach- und Kulturraum wirken. Klassische Assoziationswecker sind Realien, d.h. Elemente des Alltags, der Geschichte und des kulturellen Umfelds, die Identitätsträger einer Kultur sind und genau einer Region zugeordnet werden können und keine Entsprechung in anderen Sprachen haben.⁶⁵ Namen von Personen und Orten, Titel, Feiertage oder Grußfloskeln

⁶¹ Vgl. Moser 2002: 127.

⁶² Vgl. Schreitmüller 1994: 93 ff; vgl. Bouchehri 2008:35 f; vgl. Hellwig 1984: 10.

⁶³ Vgl. Wulff 1979b: 185.

⁶⁴ Vgl. Schreitmüller 1994: 192 f.

⁶⁵ Vgl. Markstein 2006: 288 f.

verleihen Texten auf lexikalischer Ebene Lokalkolorit. Damit der zielsprachliche Leser Bezüge auf Realien in einem Titel versteht und zuordnen kann, bedarf es häufig einer Transformation [1] oder Ergänzung [2]. Oft wird jedoch ein gänzlich neuer Titel gewählt [3].

Les dames du Bois de Boulogne → Ladies of the Park [USA] [1]

Landru → Landru der Frauenmörder von Paris [2]

Faubourg 36 → Paris, Paris – Monsieur Pigoil auf dem Weg zum Glück [3]

Dass sich hinter dem Originaltitel [3] ein Pariser Vorort im Jahr 1936 und eine nach diesem benannte Revue eines kleinen Musiktheaters verbirgt, hätte vermutlich kaum ein Kinogänger in Deutschland erkannt. Die völlige Titelinnovation, die eher auf Paris verweist, bietet dem zielsprachlichen Leser dafür neue Assoziationsmöglichkeiten.

Auch Irritationen sollen Leser auf ein Filmwerk aufmerksam machen und die Einprägsamkeit des Titels fördern. Dazu zählen sämtliche Abweichungen von den Regeln der Orthographie [4], die Verwendung von unbekanntem Begriffen oder Symbolen [5] sowie eine für Titel weniger gebräuchliche Interpunktion, oft verbunden mit Reizwörtern oder Interjektionen [6]. Ebenfalls irritierend wirken grobe Normverstöße, wie Vulgarismen, selbst wenn diese nur angedeutet werden [7].

→ T4xi [D] / → Taxxi [I] [4]

Ca\$h [5]

→ Hurra, die 7. Kompanie ist wieder da! [6]

→ I'm Not a F**ing Princess [7]

Titeltexter machen sich ebenfalls semantische Ungereimtheiten zunutze, um beim potentiellen Publikum zuerst ein Aufmerken und dann Interesse für den Film zu erzeugen. Allerdings können sie sich nicht darauf verlassen, dass sich das Publikum angesichts der dem Medium typischen Fiktionalität von verschobenen Realitäten irritieren lässt.⁶⁶

→ Duett zu dritt

La maison assassinée

→ Barfuß auf Nacktschnecken

Sämtliche phonetische, lexikalische und prosodische Besonderheiten wie Reime [8] und Assonanzen, Alliterationen [9], Rhythmen [10] und Symmetrien [11], Wortspiele, korrekte

⁶⁶ Vgl. Schreitmüller 1994: 173.

[12] oder abgewandelte Redewendungen und Sprichwörter [13], Zitate [14], Reizwörter⁶⁷, Exotismen [15], Polysemien, Dichotomien etc., die den Titel wohlklingend bzw. einprägsam machen, dienen der Appellfunktion. Bouchehri ordnet diese Mittel wie Rothe der poetischen Funktion zu.⁶⁸

- Aber mein Hans, der kann's [8]
- Sonne, Sex und Schneegestöber [9]
- Birkenau und Rosenfeld [10]
- Trop tôt, trop tard [11]
- Il est plus facile pour un chameau... [12]
- Une hirondelle a fait le printemps [13]
- J'accuse! [14]
- Sturm auf Marakesch [15]

2.2.2 Informationsfunktion

Ein weiteres Ziel des Titels ist die erste kurze Information über den Inhalt des zugehörigen Textes⁶⁹. Damit wird zugleich indirekt für den Ko-Text geworben. Klassisch in Titeln sind Informationen über die diversen Inhaltsfaktoren. Das schließt Personen, Handlungsorte und -zeiten, Objekte, Ereignisse, Handlungen, das Thema, Niveau und die Perspektive des Films ein.⁷⁰ Die Information über den Inhalt des Ko-Textes wird zwar als zentrale Funktion eines jeden Titels erwartet, Bouchehri bemängelt jedoch, dass dem nicht immer entsprochen wird.⁷¹ Besonders deutlich wird diese Diskrepanz des Informationsgehalts bei den mitunter stark voneinander abweichenden verschiedensprachlichen Neutiteln; neben dem bereits genannten Film von M. Blanc finden sind weitere Beispiele im dritten Kapitel.

Während bei literarischen Titeln Offenheit und Mehrdeutigkeiten beabsichtigt sind, die Informationsfunktion also in den Hintergrund tritt, erfüllen Titel kommerzieller Filme

⁶⁷ Typische Reizwörter in Filmtiteln sind 'Liebe', 'Tod', 'Abenteuer' und 'Sex'. Interessanterweise befinden sie sich unter den Begriffen, die besonders häufig in deutschen Neutiteln auftauchen. Schreitmüller nennt u.a. 'Mann', 'Liebe', 'Nacht', 'Mädchen', 'Frau', 'wild', 'Gold', 'Blut', 'Tod', 'Abenteuer', 'Junge', 'Herz', 'nackt', 'sterben', 'Sex'. Vgl. Schreitmüller 1994: 330. Diese Reizwörter decken sich nahezu mit denen, die die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft ermittelt hat. Zu den häufigsten zählen 'Liebe', 'Mann', 'Frau', 'Nacht', 'Leben', 'Tod'. Vgl. Spiegel-Online 2004.

⁶⁸ Vgl. Bouchehri 2008: 32 f; vgl. Rothe 1986: 49 ff.

⁶⁹ Die Informationsfunktion wird von verschiedenen Autoren unterschiedlich benannt: Mitteilungsfunktion in Weinrich 2001: 104 f; Darstellungs- / referentielle Funktion in Nord 1993: 10.

⁷⁰ Vgl. Schreitmüller 1994: 105 ff; vgl. Wulff 1979b: 176.

⁷¹ Filmtitel können z.B. aus Ziffern bestehen, die nur benennen, aber nicht genauer über den Inhalt informieren. Vgl. Bouchehri 2008: 26.

diese Funktion zuverlässiger.⁷² Filme sind durch die Nutzung des auditiven und visuellen Kanals viel eindeutiger und verlangen ihrem Publikum weniger Phantasie ab.

Die Nennung von an der Handlung beteiligten Figuren ist in Filmtiteln nicht selten. Die Handlungsträger sind schließlich die besten Repräsentanten für ihre Geschichte. Mit ihnen kann sich das Publikum identifizieren und so leichter Zugang zur Handlung gewinnen. Namen prominenter Figuren können bereits Einiges über die Epoche und Handlung des Filmwerks verraten.

→ Roland
Bernadette

Bewährt hat sich dieses Verfahren vor allem in Reihen. Verbindet der Zuschauer erst einmal eine Figur mit einem Film, wird diese bevorzugt herangezogen, um das Publikum auch auf die Fortsetzung neugierig zu machen. Hier verbindet sich die Informations- direkt mit der Werbefunktion.

→ Asterix und Kleopatra
→ Asterix erobert Rom
→ Asterix – Sieg über Caesar

Titel können sogar Raum für detaillierte Personenbeschreibungen bieten:

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...
→ Gainsbourg – Der Mann, der die Frauen liebte

Die Nennung des Handlungsorts soll dazu dienen, das Publikum gedanklich vorab auf die Reise zu schicken, ähnlich wie prominente Personennamen. Mit Orten lassen sich Genres verbinden [1], sie deuten auf Epochen hin [2] oder vermitteln ein exotisches Flair [3].

→ Die Schatzinsel [1]
Si Versailles m'était conté [2]
Nocturne indien [3]

Seltener wird die Zeit der Handlung im Titel thematisiert.

Un homme et une femme, 20 ans déjà.

⁷² Vgl. Bouchehri 2008: 26 f.

Sehr oft hingegen werden Objekte oder das allgemeine Thema des Films zum Titelinhalt gemacht. Solche Titel wirken durch ihre Kürze und Präzision häufig nüchtern und sachlich. Legt man die Frage „Worum geht es in dem Film?“ als wichtigste für eine Inhaltsangabe zugrunde, so kommen solche Titel dem Informationsanspruch vorbildlich nach.

La valise

→ Von Menschen und Göttern

Ereignisse und Handlungen können Titel vor Dramatik sprühen lassen [4] oder Ruhe und Ausgeglichenheit vermitteln [5]. In jedem Fall sollen sie das Interesse des Publikums wecken, dem Ereignis auf den Grund zu gehen.

→ In flagranti – Wohin mit der Geliebten? [4]

Le voyage du ballon rouge [5]

Das Niveau eines Films wird deutlich, sobald ein Titel übertrieben wirkt. In der Regel kann ein sinkender Gehalt erwartet werden je reißerischer der Titel mit Reizwörtern, Kraftausdrücken und umgangssprachlichen Wendungen formuliert wurde.

→ Armee Sex Report

Belles, blondes et bronzées

→ Überdreht und durchgeknallt

Der Informationsgehalt des Titels kann sich außerdem auf die Struktur des Films beziehen und seine Erzählform, sein Genre oder die Zugehörigkeit zu Reihen signalisieren.⁷³ Bouchehri bezeichnet die Titel, die Auskunft über die Form des zugehörigen Textes geben, als rhematische Titel und grenzt diese von den thematischen ab, die über den Inhalt informieren.⁷⁴ Diese Unterscheidung ist in der Realität jedoch problematisch, da kaum rein rhematische Titel zu finden sind. Das Thema oder wenigstens einer der oben genannten inhaltlichen Aspekte bleiben selten unerwähnt.

Die Erzählform des Films lässt sich aus Charakterisierungen wie 'Märchen', 'Geschichte' oder 'Roman' ableiten.

Histoire de Paul

Le roman d'un tricheur

⁷³ Vgl. Schreitmüller 1994: 131 ff; vgl. Wulff 1979b: 176.

⁷⁴ Vgl. Bouchehri 2008: 27.

Seltener lässt ein Titel Schlüsse über die Struktur des Films zu, zum Beispiel ob es sich um einen Episodenfilm handelt.

→ Galante Liebesgeschichten

Das Genre des Films, wie Krimi [6], Horror [7], Historienfilm [8] etc. wird im Titel selten explizit genannt, oft aber durch die Erwähnung prototypischer Elemente der Handlung markiert.

→ Den Mörder trifft man am Buffet [6]

→ Lady Dracula [7]

Le roi danse [8]

Durch Nummerierungen, Anspielungen und Zusätze verraten Titel ihre Zugehörigkeit zu Reihen. In → *L'Auberge espagnole – Wiedersehen in St. Petersburg* lässt das 'Wiedersehen' ein filmisch zuvor erfolgtes Zusammentreffen der Protagonisten erahnen.

Krzysztof Kieslowski nutzte in den Titeln seiner Drei-Farben-Trilogie den bekannten Dreiklang der französischen Nationalflagge *bleu – blanc – rouge*. Der jeweils erste Titelteil '*trois couleurs*:' kündigt mittels des Doppelpunktes die Aufzählung von drei Farben an. Da in jedem Titel aber nur ein Farbadjektiv folgt, kann der Zuschauer dank seines Wissens über die Trikolore erahnen, dass es sich um eine Trilogie handelt.

Trois couleurs: Bleu

Trois couleurs: Blanc

Trois couleurs: Rouge

Interessant ist der international unterschiedliche Umgang mit fortlaufenden Reihen. In verschiedenen Sprachräumen versucht man, sich mit den Neutiteln auf verschiedenen Wegen von den jeweiligen Originaltiteln abzuheben. Da sich die Titelübersetzer maßgeblich an den Erwartungen ihres Zielpublikums orientieren, kann aus den folgenden Beispielen geschlossen werden, dass das deutsche Publikum auf optische Auffälligkeiten reagiert, das italienische ähnlich wie das französische Kontinuität bei einmal gewählten markanten Zeichenfolgen erwartet und portugiesische Kinogänger dramatische Zusätze schätzen.

Taxi / Taxi 2 / Taxi 3 / Taxi 4

→ Taxi / → Taxi Taxi / → Taxi 3 / → T4xi [D]

→ Taxxi / → Taxxi 2 / → Taxxi 3 / → Ttaxxi 4 [I]

→ Táxi – Uma Viagem Alucinante / → Táxi – Brigada Anti-Gang / → Táxi – Inferno no Asfalto [PT]

Schließlich können Titel auch über externe Faktoren wie den Zweck, die Zielgruppe, die Epoche, Mitwirkende und Urheber eines Filmwerks informieren.⁷⁵ Die Nennung des Zwecks des Ko-Textes ist eigentlich eine typische Eigenschaft für Titel von Sach- und Fachtexten. Beispielhaft für den pragmatischen Stellenwert des Titels nennt Hellwig den 'Antrag auf Lohnsteuerjahresausgleich' und die 'Gebrauchsanweisung'.⁷⁶ Bei unterhaltenden Texten wie Filmen wird die Erwähnung des Zwecks eher aus parodistischen Motiven eingesetzt.

Comment se faire réformer

→ Männer und Frauen – Die Gebrauchsanweisung

Eine Zielgruppe, die relativ klar aus Filmtiteln abzulesen ist, sind Kinder. Titel für Kinderfilme zeichnen sich durch kurze und parataktische Strukturen aus. Auf semantischer Ebene verzichten sie in der Regel auf Mehrdeutigkeiten. Typisch ist auch die Nennung des Protagonisten, was den Kindern die Identifikation mit dem Helden erleichtern soll.

Kirikou et la sorcière

Bim, le petit âne

Lässt sich die Entstehungszeit des Films aus dem Titel ablesen, geschieht das meist unfreiwillig. Indizien werden erst im Nachhinein deutlich, wenn bestimmte Lexeme wegen politischer Inkorrektheit oder technischen Fortschritts aus dem Sprachgebrauch verschwunden sind und daher rückwirkend mit einer bestimmten Zeit verbunden werden.

→ Falscher Glanz und Stiefelwichse [1932]

→ Ein Fräulein vom Amt [1944]

Mitwirkende und Urheber werden im Titel genannt, wenn man sich ihre Zugkraft zunutze machen möchte. Von Mitwirkenden können sowohl die Darsteller- als auch ihre Rollennamen genannt werden. Bekannt für die virtuose Verwendung von Namen sind die Filme mit Louis de Funès. In den deutschen Neutiteln taucht der Vorname des Hauptdarstellers auf [9], die Berufsbezeichnung des Protagonisten [10], der Rollename einer Nebenfigur, abgeleitet vom Originaltitel [11] und sogar ein Name, der nichts mit diesem Film zu tun hat, aber dank eines vorangegangenen Streifens mit de Funès verbunden wird [12]:

→ Louis, der Geizkragen [9]

→ Der Gendarm von St. Tropez [10]

⁷⁵ Vgl. Schreitmüller 1994: 139 ff; vgl. Wulff 1979b: 177.

⁷⁶ Vgl. Hellwig 1984: 5.

- Oscar, der Korinthenkacker [11]
- Balduin, der Schrecken von St. Tropez [12]

Gelegentlich greifen Titelgeber auch auf den Autor der literarischen Vorlage oder den Regisseur zurück:

- Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot
- Fred Vargas – Fliche weit und schnell

2.2.3 Weitere Funktionen

2.2.3.1 Metatextuelle Funktion

Eine der grundlegenden Funktionen aller Titel besteht darin, „auf das Vorhandensein eines Textes hinzuweisen, 'Text über einen Text' zu sein“⁷⁷. Ein Titel ist ein Metatext zu einem Ko-Text, wenn er auf ihn Bezug nimmt und ihn formal und inhaltlich charakterisiert. Das trifft auf die meisten literarischen und Filmtitel zu, nicht jedoch auf Schlagzeilen. Sie stehen auf einer Ebene wie ihre Ko-Texte und referieren auf ein Drittes⁷⁸ – nur in stark geraffter Form.⁷⁹ Die metatextuelle Funktion entsteht, sobald der Leser durch den Titel zu einer Reflexion über den Ko-Text angeregt wird.⁸⁰

Ein Titel wird als solcher durch die besondere Kommunikationssituation, in der er steht, und durch seine typischen sprachlichen Merkmale erkannt.⁸¹ Sobald man sich auf einen Film bezieht, wird sein Titel benutzt. Es wäre sehr aufwändig, immer erst die Handlung zu referieren, wenn man seinem Gegenüber verständlich machen will, von welchem Film man sprechen möchte. Der Titel erleichtert somit die Kommunikation über das zugehörige Werk. Ganz deutlich wird die metatextuelle Funktion in Titeln, die ihren Ko-Text nach dem Muster 'Form + Präposition oder Genitivartikel + Inhalt' klassifizieren:

- L'histoire du garçon qui voulait qu'on l'embrasse
- Die Abenteuer des kleinen Rémi

Doch auch implizit wird dank individueller Titelerfahrung erkannt, dass weder ein grammatischer Fehler noch ein nicht nachvollziehbarer Gedankensprung vorliegt, wenn von *Der*

⁷⁷ Nord 1990: 138.

⁷⁸ Bei Zeitknappheit besteht die Zeitungslektüre oft nur aus dem Überfliegen der Schlagzeilen. Selbst wenn auf die Details der Artikel verzichtet wird, werden die wichtigsten Informationen erfasst.

⁷⁹ Vgl. Hellwig 1984: 16.

⁸⁰ Vgl. Weinrich 2001: 106.

⁸¹ Vgl. Kapitel 2.1.1; vgl. Nord 1988: 525.

Killer und das Mädchen die Rede ist. Sowohl die besondere Typographie als auch der Kontext weisen darauf hin, dass von einem Metatext die Rede ist.

2.2.3.2 Identifikations- und Namensfunktion

Mit Sicherheit ist auch die Namensfunktion mehr als eine marginale, wie Schreitmüller⁸² sie klassifiziert. Das 'Titulieren' ist von grundsätzlicher Bedeutung, da es der Unterscheidbarkeit, der Auffindbarkeit und der rechtlichen Abgrenzung von Texten dient. Auch Nord nennt diese distinktive Funktion als eine der drei Grundfunktionen von Titeln.⁸³ Sie versteht darunter jedoch nicht nur das Benennen und Identifizieren, sondern auch das Beschreiben des Ko-Textes.⁸⁴

Die Individualisierung ist die Voraussetzung für eine Identifizierung des Ko-Textes. Titel als 'werkidentifizierende Unterscheidungsmittel' verleihen einem Filmwerk im Rechtswesen den Status eines Einzelwerks und damit Schutzrecht.⁸⁵

Auch in Bibliographien, Katalogen und Datenbanken wird die Identifikationsfunktion genutzt. Dank des Wissens über den Zusammenhang zwischen Titeln und Texten kann man in sehr geraffter Form eine Vielzahl von Texten stellvertretend durch ihre Titel sammeln, ordnen, klassifizieren und kommunizieren.

Da Titel benennen, wird 'Name' häufig als Synonym für 'Titel' verwendet. Diese als logisch erscheinende Praxis hat jedoch einige Kontroversen verursacht, die hier skizziert werden sollen. Beide Begriffe ähneln einander sehr, können aber auch unterschieden werden.

Gegen eine Titel-Namen-Identität führt Hellwig die häufige Setzung von Titeln in Anführungsstrichen oder vergleichbaren Hervorhebungen an, sobald sie in Texten genannt werden. Mit Eigennamen verfährt man nicht so. Hellwig hält Titel für verkürzte Zitate im Sinne von 'der Ko-Text mit dem Titel „x“' und verweist auf die Anfänge der Titelgebung, als der Bezug auf Texte noch über das Zitieren ihrer Anfangsworte geschah.⁸⁶ Wulff schränkt ein, dass Titel zwar als Namen funktionieren, deshalb aber noch nicht als Eigennamen gelten können, da der Zweck eines Namens die Identifikation und nicht die Charakte-

⁸² Vgl. Schreitmüller 1994: 146.

⁸³ Vgl. Nord 1993: 87 ff.

⁸⁴ Nord betrachtet „die distinktive Funktion als eine für Titel spezifische Subfunktion der Darstellungsfunktion [= Informationsfunktion]“. Nord 1993: 88.

⁸⁵ Vgl. Heim 2003: 31 und Kapitel 5.1.1.

⁸⁶ Vgl. Hellwig 1984: 6 ff.

risierung sei.⁸⁷ Titel sind, im Gegensatz zu Namen, beliebig und können jederzeit geändert werden, was die Neutitel nach dem Transfer ihrer Filme in andere Sprachräume beweisen. Personen- und Ortsnamen werden dagegen selten übersetzt.⁸⁸

Ich schließe mich der verbreiteten Meinung⁸⁹ an, die Titeln ihre Namensfunktion mit der Einschränkung zuspricht, dass Titel zwar identifizieren, aber nicht unbedingt charakterisieren. „Zwischen Titel und Text erwartet man eben einen aussagekräftigen Zusammenhang, zwischen Namen und Namensträger hingegen keineswegs“⁹⁰, erklärt Rothe. Titel sind heute auch keineswegs mehr verkürzte Zitate, sondern werden künstlich und mit viel Aufwand formuliert. Seit ihren Anfängen dienen Titel der Benennung von Texten. Genette hält die Namenhaftigkeit sogar für die wichtigste Funktion von Titeln – auf alle anderen könne seiner Meinung nach verzichtet werden.⁹¹

So offensichtlich die Namensfunktion erscheint, auch sie wird nicht immer erfüllt. Wenn mehrere Werke denselben Titel tragen und ohne spezifischen Kontext Mehrdeutigkeit herrscht, dann erfüllt der Titel seinen Zweck als identifizierender Name nur bedingt. Verfilmungen literarischer Klassiker behalten in der Regel den Titel der Romanvorlage bei und sind ohne individualisierende Ergänzungen nicht voneinander zu unterscheiden. Titel, die nur aus Ziffern bestehen (allerdings im Korpus nicht vorkommen) erfüllen zwar die Identifikationsfunktion, dafür geht ihr Informationsgehalt aber gegen Null.

2.2.3.3 Kontaktfunktion

Titel von Spielfilmen, belletristischen Texten oder auch Zeitungsartikeln dienen der ersten Kontaktknüpfung mit dem potentiellen Publikum. Die Kontaktfunktion⁹² überschneidet sich mit der Appellfunktion, beispielsweise wenn Reizwörter eine Rolle bei der Kontaktstiftung spielen, und kann als Unterfunktion dieser verstanden werden.⁹³

Während Nord dem Titel allein die Aufgabe der Kontaktstiftung zuspricht und dem Kontext den Kontakterhalt und dessen Beendigung überlässt⁹⁴, sehen Bouchehri und Rothe

⁸⁷ Vgl. Wulff 1979b: 160.

⁸⁸ Titel, die nur aus Eigennamen bestehen, sind meist nicht übersetzbar und werden beim Sprachtransfer oft 1:1 übernommen.

⁸⁹ Vgl. Weinrich 2001: 106; vgl. Hoek 1981: 279; vgl. Rothe 1986: 13 f.

⁹⁰ Rothe 1986: 13 f.

⁹¹ Vgl. Genette 1987: 73.

⁹² Sie wird auch als phatische oder Mittlerfunktion bezeichnet. Vgl. Rothe 1986: 86; vgl. Nord 1993: 10.

⁹³ Vgl. Bouchehri 2008: 34; vgl. Rothe 1986: 86 ff.

⁹⁴ Vgl. Nord 1988: 524.

den Titel fähig, alle drei Phasen zu bedienen.⁹⁵ Die Erfahrung zeigt, dass Filmtitel tatsächlich in allen Phasen eine Rolle spielen.

In der Regel ist der Titel die erste Komponente, die der Rezipient von einem Film erfährt. Dies geschieht über einen Trailer, das Filmplakat, die DVD-Hülle, Mund-zu-Mund Propaganda etc. Kann der Film nicht sofort gesehen werden, muss die Kontaktfunktion länger und stärker wirken. Dafür muss ein Titel ansprechend und einprägsam sein sowie den gängigen Titelmustern entsprechen.⁹⁶

Der Kontakt bleibt erhalten, sobald sich ein Titel einprägt. Ausgehend von Bildern, gesprochenen Passagen oder eben dem Titel kann man sich auch später noch an einen Film erinnern. Mitunter ist der Titel das einzige wörtliche Zitat, das sich einprägt. Dafür sind wieder Prägnanz und Normgerechtigkeit erforderlich.⁹⁷ In literarischen Texten übernehmen häufig Kapitelüberschriften die Aufgabe des Kontakterhalts – dagegen erhalten nur sehr wenige Filme Zwischentitel. Durch ihren rein verbalen Code wirken sie in der Multimodalität (auditiv und visuell) eines Spielfilms störend und werden daher selten als Stilmittel eingesetzt. Kapitelüberschriften sind am ehesten mit den Titeln von Serienfolgen im Fernsehen vergleichbar.⁹⁸

Die Kontaktbeendigung vollzieht der Titel dann, wenn er kein Interesse am Ko-Text erzeugt.⁹⁹ Dafür können bestimmte Schlüsselwörter verantwortlich sein sowie negative Assoziationen mit Genres, Inhalten oder Akteuren, die er hervorruft. Auch die bereits vorhandene Kenntnis des Filmwerks wird durch die Wahrnehmung des Titels in Erinnerung gerufen. Die z.T. als Titel verwendeten Explicit-Formeln der antiken Schriftrollen erinnern durch ihren Wortlaut noch einmal an das Auseinanderrollen, markierten jedoch das Ende der Lektüre.¹⁰⁰ Ähnlich kann in Filmen die Schlussequenz an den Titel erinnern und ihn unter Umständen erst erklären.

2.2.3.4 Ausdrucksfunktion

Die Ausdrucksfunktion¹⁰¹ ist ein Beispiel für eine diskutabile und von nur wenigen Filmtiteln ausgeübte Funktion. Manche Titel drücken die Haltung des Sprechers zum Gesproche-

⁹⁵ Vgl. Bouchehri 2008: 30 ff; vgl. Rothe 1986: 86 ff.

⁹⁶ Vgl. Nord 1993: 103.

⁹⁷ Vgl. Rothe 1986: 98 ff; vgl. Bouchehri 2008: 31 f.

⁹⁸ Vgl. Nord 1993: 102.

⁹⁹ Vgl. Bouchehri 2008: 32.

¹⁰⁰ Vgl. Rothe 1986: 103.

¹⁰¹ Sie wird auch als emotive Funktion bezeichnet. Vgl. Nord 1993: 10.

nen aus. Bei Filmtiteln stellt sich allerdings die Frage, wer dieser wertende Sprecher ist. Der Autor des Titels? Der Regisseur? Eine Figur? Zieht man nur den Autor in Betracht, so ist schon seine Identität schwer zu bestimmen. Als Titeltexter kommen der Autor der Romanvorlage, der Regisseur, Produzenten, Mitarbeiter des Verleihers, eine mit der Titelfindung beauftragte Agentur, Drehbuchautoren etc. in Frage.¹⁰² Neben dem Autor – und in der Praxis wahrscheinlicher – sind sprechende Figuren des Films denkbar. Da bei Filmtiteln der jeweilige Sprecher ohne Kenntnis des Filmwerks jedoch nicht identifiziert werden kann, kommt der gewünschte enge Bezug zum Ko-Text nur bedingt zustande und die Ausdrucksfunktion spielt oft nur eine untergeordnete Rolle.

Indikatoren für eine wertende Stellungnahme sind die Verwendung der 1. und 2. Person, Possessivpronomen, Imperative, gefühlsbeladene Adjektive, Komparations- und Diminutivformen sowie sprechende Namen.¹⁰³

- Meine Nerven, deine Nerven
- Die schönste Geschichte der Welt
- Das tollste vom Tollen

2.2.3.5 Filmtitel als Interpretationssteuerung

In der Literaturwissenschaft ist seit langem bekannt, dass der Titel die Interpretation des Ko-Textes beeinflussen kann.¹⁰⁴ Dazu bemerkt Umberto Eco:

[...] ein Roman ist eine Maschine zur Erzeugung von Interpretationen. Doch eins der Haupthindernisse bei der Verwirklichung dieses noblen Vorsatzes ist gerade der Umstand, daß ein Roman einen Titel braucht. Ein Titel ist leider bereits ein Schlüssel zu einem Sinn.¹⁰⁵

Eco erläutert weiter, dass sein Arbeitstitel für den *Namen der Rose* eigentlich *Die Abtei des Verbrechens* lautete. Diesen Titel konnte er jedoch nicht beibehalten, weil er damit viele Liebhaber von Kriminalromanen zum Kauf animiert, diese dann aber enttäuscht hätte. Sein zweiter Titelwunsch war *Adson von Melk*, was der Verleger ablehnte. Schließlich wählte er den *Namen der Rose*, was so viele Interpretationen zulässt, dass der Titel eigentlich nichts mehr aussagt.¹⁰⁶ Eco kommt zum Fazit seiner Überlegungen: „Ein Titel soll die Ideen verwirren, nicht ordnen.“¹⁰⁷

¹⁰² Vgl. Bouchehri 2008: 30.

¹⁰³ Vgl. Bouchehri 2008: 29; vgl. Nord 1993: 132 f.

¹⁰⁴ Vgl. Hellwig 1984: 6; vgl. Genette 1992: 10.

¹⁰⁵ Eco 1987: 9 f.

¹⁰⁶ Vgl. Eco 1987: 10 f.

¹⁰⁷ Eco 1987: 11.

Auch Filmtitel können dazu genutzt werden, die Zuschauer das Filmwerk in einem ganz bestimmten Licht sehen zu lassen. Während des Spanischen Bürgerkriegs und der folgenden Franco-Diktatur nahmen die staatlichen Zensurbehörden zahlreiche ausländische Filme entweder ganz vom Spielplan, strichen Szenen oder vergaben Titel im Sinne der Führung. Das französische Drama *Nous sommes tous des assassins* wurde zwar aufgeführt, doch wurde der Originaltitel, voll resignierender Selbsterkenntnis, durch den Neutitel → *Pena de Morte* ersetzt. Dem Publikum sollte deutlich vor Augen geführt werden, welche Strafe Aufrührer im Allgemeinen und Mörder im Besonderen erwartet.¹⁰⁸

Im abgeschlossenen Kapitel wurden Filmtitel ausführlich charakterisiert. Ein Merkmal, das Titel von allen anderen Textsorten unterscheidet, ist ihr enger Bezug zum Ko-Text. Über eine etwas weniger enge Bindung verfügen Filmtitel und ihre Ko-Filme – der Codewechsel vom audiovisuellen zum verbalen vergrößert die Distanz. Weiterhin wurden die für Filmtitel bedeutendsten Funktionen detailliert beschrieben und mit Beispielen erläutert. Es wurde deutlich, dass Einzeltitel verschiedene Funktionen besitzen, diese jedoch keine allgemeingültige Hierarchie darstellen. Auf dieses Wissen über die Funktionen aufbauend soll im folgenden Kapitel das eigentliche Thema dieser Arbeit, die Übersetzung von Filmtiteln, behandelt werden.

¹⁰⁸ Vgl. Rudolph 1999: 88, 90.

3. Filmtiteltranslation

3.1 Grundlegendes zum Übersetzen

Übersetzung ist nicht gleich Übersetzung. Texte können und müssen für verschiedene Adressaten mit unterschiedlichen Zielen auf verschiedene Art übersetzt werden. Dies zeigt das Beispiel der Bibel. Seit Martin Luthers Übersetzung ist sie in unzähligen Ausgaben erschienen: als kirchenamtliche Einheitsübersetzung für den Gottesdienst und Religionsunterricht, als Interlinearübersetzung für die philologische Auseinandersetzung mit dem hebräischen Text, für Kinder gekürzt, vereinfacht, bebildert und interaktiv, als *Gute Nacht Bibel* in modernem Deutsch für den Alltagsgebrauch, als *BasisBibel* zum Lesen am Bildschirm und mit vielen multimedialen Hintergrundinformationen versehen u.v.m.¹⁰⁹

Auch das Übersetzen von Titeln folgt stets bestimmten Vorgaben und Zwecken. Um ihnen gerecht zu werden, kann sich der Translator an verschiedenen übersetzungstheoretischen Grundlagen und translationsstrategischen Verfahren orientieren. Im folgenden Kapitel werden drei von ihnen vorgestellt. Sie werden jeweils erläutert, voneinander abgegrenzt und auf ihre konkrete Anwendbarkeit auf das Übersetzen von Filmtiteln überprüft. Ziel ist die Auswahl einer geeigneten Übersetzungstypologie, mit der das vorliegende Korpus wissenschaftlich begründet strukturiert, analysiert und beschrieben werden kann.

3.2 Übersetzungstheorien und -typologien

3.2.1 Die Skopostheorie von Katharina Reiß & Hans J. Vermeer

In den späten 1970er Jahren entwickeln Reiß und Vermeer eine Übersetzungstheorie, die Translation als zielgerichtete Handlung beschreibt und deren Zweck als das oberste Kriterium für ihr Gelingen ansieht.¹¹⁰ Die Autoren betrachten Texte als Informationsangebot der Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot der Ausgangskultur und -sprache.¹¹¹

¹⁰⁹ Vgl. Buchhandlung Heesen 2012. Vgl. auch Christiane Nords Rechtfertigung der eigenen Bibelübersetzung und die Gegenüberstellung anderer Versionen in Nord 2004: 186 f.

¹¹⁰ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 95 ff.

¹¹¹ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 19.

Damit ist nicht mehr die Äquivalenz¹¹² zwischen Ausgangs- und Zieltext vorrangig, sondern Adäquatheit in einer bestimmten Kommunikationssituation. Für Übersetzungen bedeutet dies, dass Abweichungen legitim sind, solange sie kulturell zu begründen sind. „Es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.“¹¹³ Das Translat muss das Original folglich weder formal noch inhaltlich imitieren. Beide Texte müssen nicht denselben Zweck verfolgen, da das Skopos in Ausgangs- und Zielkultur unterschiedlich sein kann.

„Die Dominante aller Translation ist der Zweck“¹¹⁴, allerdings sieht sich der Translator in der Praxis mit mehr als nur einem Zweck konfrontiert. Verschiedene Zwecke, die z.B. die unterschiedlichen Zielgruppen der Bibel vorgeben oder die diversen Funktionen der Filmtitel, erfordern verschiedene Übersetzungsstrategien. Reiß und Vermeer unterscheiden fünf Strategien, die auch beim Übersetzen von Filmtiteln zur Anwendung kommen könnten:

Die *Wort-für-Wort-Übersetzung*, auch Interlinearübersetzung, kommt seit den frühen Bibelübersetzungen und bei der Erforschung unbekannter Sprachen zum Einsatz. Da sie streng die originale Wortfolge abbildet, führt die Wort-für-Wort-Übersetzung auf Text- und Satzebene kaum zu verständlichen Texten in der Zielsprache. Den entstehenden Wortfolgen mangelt es dem Original gegenüber an Äquivalenz, da sie in der Zielsprache nicht ebenso funktionieren, wie in der Ausgangssprache.¹¹⁵ Kurze Filmtitel jedoch, die keine vollständigen Sätze bilden, können im Sprachenpaar Französisch und Deutsch häufig problemlos und durchaus mit Funktionskonstanz Wort-für-Wort übersetzt werden:

Le septième ciel → Der siebente Himmel

Das Verfahren stößt an seine Grenzen, sobald die Titel komplexer werden, die Syntax abweicht, Redewendungen übersetzt werden sollen oder kulturbedingte Konnotationen eine Rolle spielen.

¹¹² Der aus der Mathematik übernommene Begriff bedeutet, dass zwischen den Elementen zweier Mengen eine umkehrbar eindeutige Zuordnung möglich sein muss. Für die Translation kann er eigentlich nur übernommen werden, wenn man davon ausgeht, dass es auch hier 1:1-Entsprechungen innerhalb eines Sprachenpaars gibt. Da dies nicht der Fall ist, ist der Äquivalenz-Anspruch bei einer Übersetzung unmöglich erreichbar. Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 128.

¹¹³ Reiß; Vermeer ²1991: 100.

¹¹⁴ Reiß; Vermeer ²1991: 134.

¹¹⁵ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 134.

Eine *wörtliche Übersetzung* unterliegt weniger formalen Zwängen. Dafür verlangen Reiß und Vermeer Adäquatheit. Der Zieltext soll lexikalische, syntaktische und stilistische Elemente des Originals bezüglich der ursprünglichen Zielsetzung angemessen wiedergeben.¹¹⁶ Beim Übersetzen von Filmtiteln lässt sich der wörtliche Transfer meist unproblematisch vollziehen und vielfach beobachten. Die 'angemessene Wiedergabe' ist dabei eine sehr allgemeine Formulierung und lässt einen großzügigen Gestaltungsspielraum zu:

L'homme en colère → Der wütende Mann
→ Ein Mann in Wut

Bei der *philologischen Übersetzung* wird die syntaktische, semantische und pragmatische Dimension des Ausgangstextes im Zieltext nachgebildet. Auf diesem Weg kann der ziel-sprachliche Leser zwar nachvollziehen, wie der Autor des Ausgangstextes mit seinem Leser kommuniziert hat, der Zieltext wird auf ihn aber fremd und sperrig wirken. Der neue Text funktioniert in der Zielsprache nicht mehr richtig.¹¹⁷

Aus diesem Grund ist die philologische Übersetzung in den meisten Fällen für den Transfer von Filmtiteln unangebracht. Titel sollen ansprechen und Interesse erzeugen. Dafür müssen sie in erster Linie den Erwartungen ihres Zielpublikums gerecht werden. Es gibt wenige Ausnahmen, in denen gerade die Fremdartigkeit Interesse erzeugen und die Sperrigkeit neugierig machen soll. Häufig beruhen derartige Irritationen eher auf lexikalischen Elementen [1] als auf syntaktischen Gefügen [2].

Bienvenue chez les Ch'tis → Willkommen bei den Sch'tis [1]
J'entends plus la guitare → Ich hör' nicht mehr die Gitarre [2]

Im ersten Beispiel fällt dem deutschen Leser der Begriff 'Sch'tis' auf. Aus dem Kontext kann er zwar schließen, dass ein Volk, eine Ethnie oder eine sonstige Menschengruppe gemeint sein muss. Doch der ethnologische Fundus weist keinen entsprechenden Eintrag auf. Den Franzosen hingegen sind die Ch'tis im hohen Norden durchaus ein Begriff.

Beispiel [2] soll die gesprochene Sprache wiedergeben. Im Französischen erfüllt die Verkürzung der zweiteiligen Verneinung diesen Zweck. Da das nicht direkt auf die deutsche Negation anzuwenden ist, wurde hier das Verb abgekürzt. Mit der in dieser Konstruktion unüblichen Stellung des Objekts am Satzende wurde die Struktur des Originaltitels aufgenommen.

¹¹⁶ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 134.

¹¹⁷ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 135.

Die *kommunikative Übersetzung* gilt heute als idealtypische Translationsform. Reiß und Vermeer beschreiben sie als „Information über ein Informationsangebot mit 'Imitation' des Informationsangebotes aus einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache“¹¹⁸. Ein nach kommunikativen Kriterien übersetzter Text soll dem Original syntaktisch, semantisch und pragmatisch gleichwertig sein; er soll sich wie das Original lesen und nicht als Übersetzung erkennbar sein.¹¹⁹

Hier kommt den Titeln wieder ihre Kürze und ihr Status als Metatext zugute. Je kürzer ein Text ist, desto unabhängiger kann er bestehen. Der Titel ist semantisch nur lose und syntaktisch überhaupt nicht an den Ko-Film gebunden. Im unten stehenden Beispiel formulieren beide Übersetzungen den Inhalt des Originaltitels in im Deutschen gebräuchlichen Wendungen. Beide weichen syntaktisch und der zweite auch semantisch völlig vom Ausgangstext ab, vermitteln aber dennoch zuverlässig dieselbe Information:

...Sans laisser d'adresse → Adresse unbekannt
→ Unbekannt verzogen

Als *sprachschöpferische Übersetzungen* beschreiben die Autoren jene Zieltexte, für die der Übersetzer erst neue Sprachzeichen entwickeln muss. Als Grund führen sie Begriffe, Vorstellungen und Gegenstände der Ausgangskultur an, die in der Zielkultur noch nicht gebräuchlich sind.¹²⁰

Beim Titelübersetzen aus dem Französischen gibt es nur wenige sprachschöpferische Übersetzungen, da sich die französische und die deutsche Kultur seit Jahrhunderten austauschen. Im Zeitalter der Kinofilme gibt es nicht mehr viele Konzepte, die uns fremd sind. Wenn nicht gänzlich umgetitelt wird, dann werden beispielsweise Namen von Regionen eher umschrieben:

Vendetta en Camargue → Steppenrache

Anekdotisch ist folgende Namensfindung und Übersetzung überliefert: die in Belgien erdachten Comicfiguren 'Schlumpfe' sollen ihren französischen Namen 'Schtroumpf' einer simplen Witzelei verdanken. Die sprachschöpferische Übersetzung ins Deutsche sollte dem Original ähneln, doch als 'Strümpfe' wollte man die blauen Zwerge dem Publikum nicht

¹¹⁸ Reiß; Vermeer ²1991: 135.

¹¹⁹ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 135.

¹²⁰ Vgl. Reiß; Vermeer ²1991: 136.

vorstellen. Ein minimaler Austausch von Konsonanten soll so zum neuen deutschen Wort 'Schlumpf' geführt haben:¹²¹

La flûte à six schtroumpfs → Die Schlümpfe und die Zauberflöte

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Skopostheorie für diese Arbeit lediglich die 'historische' Erkenntnis liefert, dass der Translationszweck die dominierende(n) Titelfunktion(en) bestimmt. Um die Übersetzungsrelationen von Titelpaaren zu beschreiben, sind diese fünf Kategorien nur begrenzt geeignet: philologische und sprachschöpferische Übersetzungen kommen bei Filmtiteln kaum zur Anwendung, während Titelpaare wie *Paris* → *Die Kinder von Montmartre* oder nicht übersetzte Titel wie *L'atalante* → *Atalante* gar nicht erfasst werden können.

3.2.2 Funktionales Übersetzen nach Christiane Nord

Die Skopostheorie wurde von Christiane Nord aufgegriffen und weiterentwickelt zum Konzept des funktionalen Übersetzens. Die „Erfordernisse der professionellen Praxis“¹²² bleiben das grundlegende Kriterium, bei Nord rückt jedoch der Ausgangstext stärker ins Blickfeld. Der Zweck der Translation soll nicht nur über den Übersetzungsauftrag und die Übersetzungssituation festgelegt werden, sondern eher über die vom Sender des Ausgangstextes beabsichtigten kommunikativen Funktionen. Zusätzlich zum Skopos arbeitet Nord daher mit den Begriffen 'Funktionsgerechtigkeit' und 'Loyalität'. Loyalität fordert sie gegenüber dem Sender, aber auch gegenüber den Empfängern. Sie erklärt, dass Veränderungen der Funktionen in der Zielsprache üblich und nicht zwangsläufig mangelhaft seien. Funktionskonstanz sei nicht unbedingt das Ziel einer Übersetzung und auch nicht immer möglich. Funktionsgerechtigkeit könne hingegen erreicht werden, wenn der Translator die Autorintentionen bzw. den Ausgangstext mit seinen Funktionen darauf überprüft, ob und wie sie in der Zielkultur realisierbar sind. Realisierbare Funktionen sind beim Übersetzen zu respektieren und nicht realisierbare durch vergleichbare zu ersetzen.¹²³

Diese Forderung soll ein Beispiel verdeutlichen: der Originaltitel *L'école de la chair* macht sich mittels des erotisch konnotierten Reizwortes 'chair' vorrangig die Appellfunktion zunutze. In der Zielkultur ist die wörtliche Übersetzung dieses Begriffs in der entsprechenden

¹²¹ Vgl. Wikipedia 2012.

¹²² Nord 1993: 8.

¹²³ Vgl. Nord 1993: 8 – 26.

Phrase jedoch mit keinem entsprechenden Reiz verbunden. Vermutlich würde 'Die Fleischschule' sogar eine gänzlich andere Konnotation, z.B. 'Fleischerschule', hervorrufen. Hat sich der Translator aber Funktionsgerechtigkeit zum Ziel gesetzt und damit ebenso großen Wert auf die Appellfunktion gelegt, wie der Texter des Originaltitels, muss er ein vergleichbares Reizwort der Zielkultur finden und bildet den Neutitel → *Schule des Begehrens*.

Veronica Smith zieht die Verbindung zwischen appellativen Filmtiteln und Werbetexten und fordert von den Translatoren,

mit Hilfe [...] [ihrer] Kenntnisse der *Zielkultur* herauszufinden, ob die im Original angelegten konnotativen Bezüge auch auf diese Kultur übertragbar sind. Sollte dies nicht der Fall sein, so fällt es in den Aufgabenbereich des Übersetzers, sprachliche Mittel für die neue Adressatengruppe zu finden, die der Werbeabsicht möglichst nahekommen.¹²⁴

Besser als die aus der Skopostheorie abgeleiteten Übersetzungsstrategien bildet Christiane Nord's Konzept vom funktionalen Übersetzen eine mögliche Grundlage für die Translation von Filmtiteln. Allerdings muss dafür Funktionsgerechtigkeit als ein Kriterium angenommen werden. Eine funktionsgerechte und loyale Übersetzung käme zustande, wenn der Translator zuerst die Zielsituation analysiert: die Zielkultur und ihre Erwartungen an Filmtitel ergeben ein Funktionsprofil für den Neutitel. Eine Analyse der Funktionselemente des Originaltitels führt zu der Entscheidung, welche Funktionen für die Zielkultur bewahrt werden können und sollen. Schließlich werden die übersetzungsrelevanten Elemente entsprechend den zielkulturellen Normen übertragen.¹²⁵ Ob bei den Titelpaaren im vorliegenden Korpus die funktionale Übersetzung tatsächlich anvisiert wurde, ist zu prüfen.

3.2.3 Translationstypologie nach Erich Prunč

Vom Übersetzungswissenschaftler Erich Prunč aus Graz stammt schließlich eine Typologie von Übersetzungstechniken, mit der die Beziehungen von Filmtitelpaaren optimal beschrieben werden können. Er definiert Translation als „konventionalisierte, interlinguale, transkulturelle Interaktion“¹²⁶. Damit grenzt er sich, wie auch Reiß, Vermeer und Nord, deutlich von der präskriptiven äquivalenzorientierten Übersetzungswissenschaft ab, die nur solche Texte als Übersetzungen anerkennt, die den Äquivalenzkriterien entsprechen. Prunč formuliert einen offenen und deskriptiven Translationsbegriff, wenn er erklärt: „Was eine qualitative adäquate Translation in einer konkreten kommunikativen Situation ist, ist nicht *a priori*

¹²⁴ Smith 2006: 239.

¹²⁵ Vgl. Nord 1993: 45.

¹²⁶ Prunč 2000: 10.

bestimmbar, vielmehr Ausdruck des gesellschaftlichen Konsenses über mögliche Zielvorgaben und Qualitätskriterien von Translation.¹²⁷ Gerade weil er sich an den Konventionen und am gesellschaftlichen Konsens orientiert, gelingt ihm der Entwurf einer Reihe von Skopostypen, die den Gesamtbereich der Translation, so wie er sich beim interlingualen Transfer von Filmtiteln zeigt, abbilden. Sortiert von größtmöglicher Nähe bis maximaler Distanz zwischen Ausgangs- und Zieltext unterscheidet Prunč zwischen Null- und Pseudotranslation¹²⁸, homologer, analoger, dialogischer, trialogischer und diaskopischer Translation. Er versteht seine Typologie als Kontinuum möglicher Realisierungsformen von Translation mit unscharfen Übergangsbereichen und denkbaren Mischformen.¹²⁹

Die erste Technik ist die *Nulltranslation*. Den Verzicht auf Übersetzung als eine Form von Translation zu nennen, erscheint zunächst widersinnig, trägt jedoch der Realität Rechnung. Der Erhalt des fremdsprachigen Originaltitels in der Zielsprache ist tatsächlich kein außergewöhnliches Phänomen. Dass trotz des Sprachraumwechsels kein Sprachwechsel vollzogen wird, lässt sich mit einem Translationsverbot (z.B. diktatorischer Regime), einer Translationsverweigerung (z.B. aus Widerstand des Translators gegen unzumutbare Arbeitsbedingungen) oder einem Translationsverzicht (als verantwortungsbewusste Entscheidung des Translators) begründen.

Bei unübersetzten Filmtiteln des Sprachenpaars Französisch und Deutsch ist von einem schlichten Translationsverzicht auszugehen: Übersetzung werden aus diversen Gründen als nicht sinnvoll oder nötig erachtet. Von einer ebenso unveränderten Übernahme der mit dem Titel verbundenen Konnotationen in den neuen Kulturraum kann hingegen nicht ausgegangen werden.¹³⁰

L'amour fou → Amour fou [D]

Mit *homologer Translation* beschreibt Prunč den Skopostyp der wörtlichen Übersetzung, bei der wie bei der Interlinear- und Wort-für-Wort-Übersetzung von Reiß & Vermeer ein Codewechsel ohne strukturelle Veränderung stattfindet. Ein Wort bildet genau eine Übersetzungseinheit:

¹²⁷ Prunč 2000: 11.

¹²⁸ Lediglich dieser Typus, bei dem ein Originaltext als Translation ausgegeben wird, obwohl keine anderssprachige Textvorlage vorhanden ist, ist für Filmtitel irrelevant. Vgl. Prunč 2000: 22.

¹²⁹ Vgl. Prunč 2000: 20.

¹³⁰ Vgl. Prunč 2000: 20 ff.

Le miracle des loups → Das Mirakel der Wölfe

Prunč betont, dass homologe Translation nur gefahrlos, d.h. ohne Funktionswechsel, eingesetzt werden kann, wenn zwischen den jeweiligen Sprachstrukturen und Kulturen kein relevanter Unterschied besteht. Eine wörtliche Übersetzung führt ansonsten leicht zum Funktionswechsel und suggeriert dabei nur eine große Treue zum Original. Unreflektierte homologe Übersetzungen können auch schlicht das Produkt translatorischer Inkompetenz sein.¹³¹

Die *analoge Translation* bezeichnet eine sinngetreue Nachbildung des Ausgangstextes in der Zielsprache. Sie basiert auf der Annahme, dass es jenseits der Oberflächenstruktur eines Textes und einer Sprache eine Tiefenstruktur gibt, in der jedes sprachliche Element eine Bedeutung hat, die allgemeingültig und übereinzelsprachlich ist. Ausgehend von diesem *tertium comparationis* lässt sich in jeder Zielsprache ein funktionsäquivalentes sprachliches Element finden:

Le vent d'est → Ostwind

Da hier jeweils eine Wortgruppe oder ein Satz eine Übersetzungseinheit bilden, sind Eingriffe in die Satz- und Textstruktur möglich. Von der homologen Translation unterscheidet sich die analoge am deutlichsten im Umgang mit Metaphern und Redewendungen: während beim homologen Übersetzen ausgangssprachliche Strukturen nachgebildet werden, berücksichtigt man bei analoger Translation vor allem ihre Bedeutung. Nach Prunčs Einschätzung „repräsentiert die analoge Translation jenen Translationstypus, der in den vorherrschenden europäischen Translationsnormen eindeutig forciert wird. [...] Allerdings [...] nur [...], weil das (mittel)europäische kulturelle Umfeld weitgehend homogenisiert ist.“¹³²

Homologe und analoge Translation sind die zwei Übersetzungsmethoden, bei denen nichts hinzugefügt oder weggelassen wird, selbst dann nicht, wenn es dadurch zu einem Funktionswechsel kommen kann.¹³³

Die *dialogische Translation* ist vergleichbar mit Nordts Konzept vom funktionalen Übersetzen. Der Text als Ganzheit, hier also der Titel mit seinem Ko-Film, bildet eine Übersetzungsein-

¹³¹ Vgl. Prunč 2000: 24 ff.

¹³² Prunč 2000: 36.

¹³³ Vgl. Prunč 2000: 32 ff.

heit. Ziel der Translation ist Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext. Dafür wird vom Translator eine Interpretation des Ausgangstextes erwartet und dessen Einpassung in den kulturellen Wissenshorizont der Zieltextempfänger. Die dialogische Translation verlangt Loyalität zu Sender, Empfänger und Auftraggeber, gibt dem Translator auf formaler Ebene jedoch viele Freiheiten:

Le prince charmant → Der galante Prinz

Im Gegensatz zu den beiden vorigen Skopostypen tritt bei der dialogischen Translation der Übersetzer deutlich in den Vordergrund. Prunč wirft zu Recht die Frage nach dessen Neutralität auf, da die vom Translator erwartete Interpretation den Originaltitel semantisch einengen kann. Die Gefahr einer ideologischen Manipulation ist unter dem Vorwand der Einbettung in den zielkulturellen Kontext durchaus gegeben. Daher erachtet er eine dialogische Translation im Rahmen unserer Translationsnormen und -konventionen lediglich bei Gebrauchstexten für zulässig.¹³⁴ Wir finden sie jedoch auch, und nicht einmal selten, bei den Titelübersetzungen. Im Kontinuum von Prunčs Übersetzungstechniken befindet sich die dialogische Übersetzung an der Schwelle von der Übersetzung zur Umtitelung.

Im Rahmen der *trialogischen Translation* tritt der Übersetzer noch deutlicher als drittes Glied mit eigenen Absichten zwischen den Sender des Ausgangstextes und den Empfänger des Zieltextes. Er gestaltet sogar die kommunikativen Funktionen des Zieltextes nach seinen Bedürfnissen und Interessen. Die Grenzen zur dialogischen Translation sind fließend. Beispielfür den trialogischen Typ nennt Prunč die feministische Translation, die fraueneinbindende Eingriffe in den Zieltext vornimmt und z.B. einer *history* eine *herstory* beistellt.¹³⁵

Bei der Filmtiteltranslation werden trialogische Eingriffe besonders deutlich, wenn ein und derselbe Film im Laufe der Zeit unter verschiedenen Titeln erscheint. Die Translatoren ergänzten im folgenden Beispiel einen Originaltitel durch verschiedene Zusätze, um den Film jeweils neu erscheinen zu lassen. Durch diese Umtitelungen veränderten sich jedes Mal auch die Titelfunktionen im Vergleich zum Ausgangstext:

Oscar → Oscar [Nulltransl.]
→ Louis und Oscar [trialogische Transl.]
→ Oscar, der Korinthenkacker [Hybrid aus Nulltransl. + trialogischer Transl.]
→ Louis der Traumtänzer [diaskopische Transl.]

¹³⁴ Vgl. Prunč 2000: 37 ff.

¹³⁵ Vgl. Prunč 2000: 48 ff.

Die im letzten Beispiel schon demonstrierte *diaskopische Translation* folgt dem Motto 'Alles ist möglich'. Struktur und Funktion des Ausgangstextes sind in keiner Weise bindend – alles wird den Kriterien einer frei definierbaren Zielfunktion untergeordnet. Als Translationseinheit kann dabei jedes beliebige Element des Ausgangstextes dienen: ein Textentwurf (z.B. ein Arbeitstitel), ein inhaltlicher (z.B. ein Detail des Ko-Films) oder formaler Aspekt des Ausgangstextes (z.B. die syntaktische Struktur des Originaltitels). Ausgangs- und Zieltext können aus diesem Grund völlig verschiedene Funktionen erfüllen, Formen haben und Adressaten ansprechen.¹³⁶ So erhielt dieser Spielfilm in fünf Kulturen fünf grundsätzlich verschiedene Titel:

Sait-on jamais... → Spuren in die Vergangenheit
→ No Sun in Venice [USA]
→ Un colpo da due miliardi [I]
→ Uma Aventura em Veneza [PT]

Im diaskopischen Typ sieht Prunč die Zukunft der Translation, die er „Cyber-translation“¹³⁷ nennt. In der globalen Kommunikation würden „maßgeschneiderte, an Ausgangstexte locker angebundene Translate von der Ausnahme zum Regelfall.“¹³⁸ Bei den Translatoren von Filmtiteln wird dieses dynamische Übersetzungsmodell von Beginn an praktiziert, wie das Korpus belegt.

Prunčs Entwurf einer Translationstypologie eignet sich mit der eingangs genannten Einschränkung sehr gut für die Untersuchung von Titeln: sie ist praxisnah entwickelt und sehr engmaschig strukturiert, so dass sich mit ihr besser als mit den bisher bekannten und genannten Konzepten sämtliche auftretenden Übersetzungsbeziehungen von Filmtiteln beschreiben lassen. Daher wird diese Klassifikation die Basis der in dieser Arbeit zu vollziehenden Analyse sein.

¹³⁶ Vgl. Prunč 2000: 53 ff.

¹³⁷ Prunč 2000: 55.

¹³⁸ Prunč 2000: 56.

3.3 Abgrenzung: Übersetzung und Umtitelung

Wenn interlinguale Umtitelungen wie von Prunč unter den Oberbegriff 'Translation' gestellt werden, heißt das dann automatisch, dass sie in jedem Fall Übersetzungen sind? Bei Titelpaaren wie dem folgenden Beispiel [4] verneint das selbst der linguistisch ungebildete Kinogänger. Ein Fall wie Nr. [2] wird dagegen sehr wohl als Übersetzung angesehen. Beim Titelpaar [3] fällt die Entscheidung jedoch nicht leicht: inhaltlich sind Bezüge zu erkennen, doch weder Lexik noch Syntax stimmen überein. Wie werden darüber hinaus Titelpaare behandelt, die Zusätze erhalten wie das Beispiel [5], die Reduktionen und andere Eingriffe in die Originalstruktur erfahren oder die nicht übersetzt werden [1]?

L'amour fou → Amour fou [D] [1]

Le miracle des loups → Das Mirakel der Wölfe [2]

Sans toit ni loi → Vogelfrei [3]

Oscar → Louis der Traumtänzer [4]

Agent trouble → Agent Trouble – Mord aus Versehen [5]

Worin die Grenzen dieser fünf Titelrelationen liegen, unter welchen Bedingungen Neutitel als Übersetzungen gelten und wann von Umtitelungen gesprochen werden sollte, soll nun anhand von Schreitmüllers Minimalanforderungen an Übersetzungen¹³⁹ geklärt werden.

Eine Übersetzung verlangt zunächst einen *Ausgangstext*. Obwohl dieser im Originaltitel immer vorliegt, kann der Neutitel auch auf der Basis eines Arbeitstitels oder eines inhaltlichen Aspektes des Ko-Films formuliert werden.¹⁴⁰ Zur Rolle des Originaltitels befragte Schreitmüller mit der Neutitelfindung befasste Personen. Sie gaben an, dass sie den Originaltitel als Anregung nutzten, er sie aber zu nichts verpflichte; wenn möglich, werde ein vergleichbarer Titel gewählt (12 Antworten); seltener wurde genannt, der deutsche Titel müsse den Sinn des Originals wiedergeben (4 x); in keinem Fall blieb der Originaltitel aber gänzlich unberücksichtigt.¹⁴¹ Je mehr der Neutitel semantisch vom Originaltitel abweicht, desto eher stellt er eine Umtitelung dar.

¹³⁹ Vgl. Schreitmüller 1994: 280 ff.

¹⁴⁰ Vgl. Schreitmüller 1994: 343 f.

¹⁴¹ Vgl. Schreitmüller 1994: 352.

Erforderlich ist zudem ein *Übersetzer*¹⁴². Für die Formulierung von Filmtiteln können diverse Personen oder Personengruppen verantwortlich sein: Regisseure, Synchronregisseure, Produzenten, Textautoren, Marketingberater, Geschäftsleitungen, Werbeagenturen, Presseabteilungen, Muttergesellschaften u.a.m.¹⁴³ Es fällt auf, dass in der Regel gar kein ausgebildeter Übersetzer oder Übersetzungswissenschaftler beteiligt ist.¹⁴⁴

Dieser Übersetzer verfolgt bestimmte *Ziele*. Ob es sich dabei um die Vorgaben eines Auftraggebers handelt oder der Translationszweck selbst erschlossen werden muss, ist unerheblich.¹⁴⁵ Schreitmüller befragte auch mehrere Übersetzer nach ihren Intentionen bei der Neutitelfindung. Diese nannten als häufige Ziele, einen möglichst attraktiven Neutitel zu finden (11 Antworten), die Nähe zum Originaltitel zu bewahren (6 x) und einen originellen Neutitel zu finden (4 x). Keiner der Befragten gab an, mit dem Neutitel möglichst genau über den Film informieren zu wollen.¹⁴⁶ In der Praxis werden Neutitel folglich in einem Kontinuum aus Attraktivität, Treue, Originalität und Information formuliert. Dabei geht die Tendenz zugunsten der Appellfunktion eindeutig zum attraktiven Neutitel und die eigentlich ebenso wichtige Informationsfunktion wird geradezu systematisch vernachlässigt.

Zwingend für eine Übersetzungsrelation ist weiterhin ein *Zieltext*. Dieser unterliegt folgenden Mindestkriterien:

- a) er ist das Ergebnis eines Übersetzungsvorganges,
- b) er ist in einer anderen Sprache als der Ausgangstext abgefasst,
- c) er ist nicht identisch mit dem Ausgangstext.¹⁴⁷

Die Anforderungen an eine Übersetzung sind nach Schreitmüller:

- mindestens ein Element des Originaltitels ist kontextfrei übersetzt (Überlappung),

¹⁴² Im Sinne der Klarheit der folgenden Ausführungen werden hier vorrangig die Bezeichnungen 'Übersetzer' und 'Übersetzung' verwendet. Dass auch Fachfremde Titel formulieren und statt 'reinen' Übersetzungen auch Umtitelungen entstehen, möge bitte im Hinterkopf behalten werden.

¹⁴³ Vgl. Schreitmüller 1994: 287 f.

¹⁴⁴ Diese Abwesenheit ausgebildeter Translatoren bei der Übertragung von Texten in einen anderen Sprach- und Kulturraum bemängelt auch Christiane Nord bei der Vielzahl von Bibelübersetzungen vor ihrer eigenen im Jahr 1999. Vgl. Nord 2004: 183.

¹⁴⁵ Vgl. Nord 1993: 15.

¹⁴⁶ Vgl. Schreitmüller 1994: 351.

¹⁴⁷ Vgl. Schreitmüller 1994: 289.

- Original- und Neutitelelemente teilen sich mindestens ein Wortfeld (Ähnlichkeit),
- die Rezipienten des Originaltitels könnten den Neutitel erraten (Vorhersagbarkeit),
- Rückübersetzbarkeit des Neutitels in das Original,
- Wiedererkennbarkeit der Translatrelation zwischen Original- und Neutitel,
- Original- und Neutitel beziehen sich auf denselben Aspekt des Ko-Films (Fokusübereinstimmung).¹⁴⁸

Vor allem die Anforderungen an den Zieltext sind es, denen mancher Filmtitel nicht gerecht wird: das Kriterium a) 'Ergebnis eines Übersetzungsvorganges' muss beim eingangs genannten Beispiel [4] infrage gestellt werden: der Neutitel erfüllt keine der Anforderungen an eine Übersetzung. Beispiel [3] hingegen lässt zumindest eine Fokusübereinstimmung erkennen. Der Sprachwechsel b) findet, wie das Titelpaar [1] zeigt, nicht immer statt. Beispiel [5] kombiniert den unübersetzten Originaltitel mit einem neuen Element. Das letzte Kriterium c) 'nicht identisch mit dem Ausgangstext' kann auch vom Beispiel [1] widerlegt werden. Die Beispiele belegen einerseits, dass Neutitel nicht zwangsläufig Zieltexte sind, sie zeigen aber auch, dass die Zieltextfrage nicht immer eindeutig beantwortet werden kann.

Als weiteres Kriterium muss seitens der Rezipienten *Akzeptanz* für eine Übersetzung bestehen. Diese orientiert sich an den jeweils herrschenden Vorstellungen von Übersetzungen.¹⁴⁹ Zwischen Original- und Neutiteln wird von der Allgemeinheit eine Übersetzungsrelation erwartet. Da Titel wegen ihrer Kürze leicht vergleichbar und Originaltitel einfach zu recherchieren sind, kann die Übersetzungslösung schnell überprüft werden. Ein Neutitel wird eher als Übersetzung akzeptiert, je näher er im Wortlaut dem Originaltitel ist.¹⁵⁰ Von den hier aufgeführten Beispielen wird die [2] mit Sicherheit als Übersetzung akzeptiert, die [4] sicher nicht; bei der [3] gehen die Meinungen vermutlich auseinander, die Ablehnung wird wohl überwiegen. Henning von Kügelgen illustriert den enormen Diskussionsbedarf zum Thema 'Akzeptanz' anschaulich, indem er in seiner Bibliographie zur Problematik der Filmtitelübersetzung zahlreiche Artikel mit Überschriften wie „Diagnose: Titelitis. Über den Unfug der Film-Umtitelungen“, „Wie deutsche Verleiher die Titel ausländischer Filme verfälschen“ oder „Umtitelungen stiften Verwirrung“ versammelt.¹⁵¹ Das Hauptproblem der

¹⁴⁸ Vgl. Schreitmüller 1994: 304 ff.

¹⁴⁹ Vgl. Prunč 2000: 11.

¹⁵⁰ Vgl. Schreitmüller 1994: 291 ff.

¹⁵¹ Vgl. von Kügelgen 2003.

Akzeptanz ist, dass weder die 'vorherrschenden Vorstellungen' noch die 'Allgemeinheit', der 'gesellschaftliche Konsens' und die 'Konventionen' festen Maßstäbe vorgeben. Akzeptanz ist graduell, kontextabhängig und subjektiv.

Ein gemeinsamer *Ko-Text* ist eine letzte und titelspezifische Anforderung für eine Übersetzungsrelation. Die Besonderheit bei Filmtiteln liegt in dem weniger engen semantischen Bezug zwischen Titel und Ko-Film als bei Titeln rein verbaler Ko-Texte. Meist ist er vorhanden, da Titel in der Regel auf Aspekte des Films verweisen.¹⁵² Nur selten ist kein Zusammenhang zwischen dem Titel und seinem Ko-Film zu erkennen, beispielsweise wenn ein Titel so allgemein formuliert ist, dass er verschiedenen Filmen zugeordnet werden könnte oder der Titeltexer die Rezipienten herausfordern möchte, die Verbindung selbst zu finden.

Die vorangegangenen Darlegungen sollten verdeutlicht haben, dass durchaus Unterschiede zwischen Übersetzungen und Umtitelungen existieren, eine klare Trennung aber nicht möglich ist. Die generellen Kriterien 'Ausgangstext', 'Ziele' und gemeinsamer 'Ko-Text' sind dabei unproblematisch. Das Kriterium der Publikumsakzeptanz ist jedoch sehr einflussreich und die Anforderungen an den Zieltext zu streng für viele Neutitel. Auch die Tatsache, dass kaum eigentliche Übersetzer am interlingualen Titeltransfer beteiligt sind, könnte dazu beitragen, dass die Zahl der Umtitelungen die der Übersetzungen so deutlich übersteigt, wie das 4. Kapitel aufzeigen wird.

Im Rahmen der nun folgenden Translationstypologie wird die Bandbreite der im Korpus beobachteten Titelrelationen detailliert vorgestellt und auf ihren Status als Übersetzung oder Umtitelung überprüft.

3.4 Filmtitel im interlingualen Transfer

Im Zuge einer interlingualen Übersetzung oder Umtitelung treffen stets drei Bezugsgrößen aufeinander: der Originaltitel, sein Ko-Film und die Rezipienten der Zielsprache mit ihrem kulturellen Hintergrund. Da Filmtitel sehr kurze Texte sind, kann der Übersetzer bei der

¹⁵² Vgl. Schreitmüller 1994: 298.

Formulierung des Neutitels nicht alle drei Größen gleichermaßen berücksichtigen, sondern muss oft einer den Vorrang einräumen. In der Regel dominieren die Erwartungen der Rezipienten, da von ihrer Gunst abhängt, ob der Film kommerziell erfolgreich wird. Nach Schreitmüllers Einschätzung sind die Bezüge zum Film und zum Originaltitel tendenziell von untergeordneter Bedeutung¹⁵³, allerdings ist nur sehr aufwändig zu überprüfen, wie eng der Bezug eines jeden Titels zum Filminhalt tatsächlich ist.

Im Einflussbereich von Originaltitel, Ko-Film und den Publikumserwartungen können deshalb verschiedene Wege zum Neutitel führen, die im vorherigen Kapitel bereits in Beispielen angedeutet wurden. Ausgehend von Prunčs Translationstypologie leitet Bouchehri fünf grundlegende Strategien für die Übertragung von Filmtiteln ab, die ich übernehme und auch auf mein Korpus anwenden werde. Dies begründe ich damit, dass diese Strategien das gesamte Spektrum der Beziehungen zwischen den untersuchten Titeln abbilden und ihre Relationen untereinander sehr gut beschreiben.

3.4.1 Titelidentitäten

Die Beibehaltung des Originaltitels für die zielsprachliche Version des Filmwerks entspricht Prunčs Nulltranslation. Vor allem bei englischen Titeln ist dieser Translationsverzicht gesellschaftlich allgemein akzeptiert. Die Gründe für die unveränderte Entlehnung des Originaltitels liegen zum einen im erleichterten Absatz von Merchandising-Produkten mit einem einheitlichen Logo und Schriftzug. Zum anderen soll eine Appellfunktion, die sich in der Ausgangskultur bewährt hat, in die Zielkultur übertragen werden – wenn auch mit anderen Mitteln. Fremdsprachliche Titel vermitteln oft ein exotisches Flair und wenn der Originaltitel in der Zielkultur die gewünschten Assoziationen erzeugt, kann er beibehalten werden. Allerdings ist zu beachten, dass der Originaltitel in der Ausgangssprache die verschiedenen Aspekte der Informationsfunktion voll entfalten kann – in der Zielkultur gehen aufgrund von Sprachproblemen häufig Informationen verloren, was durch die Attraktivität der Originalsprache kompensiert werden soll.¹⁵⁴

Beim Sprachenpaar Französisch und Deutsch lassen sich Titelidentitäten nur zu 1,6 Prozent, also sehr selten, beobachten. Ein Großteil des deutschen Publikums stößt bei französischen Titeln vermutlich auf Verständnisprobleme. Bei den wenigen dokumentierten Identitäten wird zur Verständniserleichterung mitunter auf Artikel und diakritische Zeichen

¹⁵³ Vgl. Schreitmüller 1994: 248.

¹⁵⁴ Vgl. Bouchehri 2008: 65 ff; vgl. Schreitmüller 1994: 326; vgl. Kurz 2006: 45 f.

zugunsten der im Deutschen üblichen Typologie verzichtet; Abkürzungen werden ausgeschrieben:

Hôtel du Nord → Hotel du Nord

Mr. Klein → Monsieur Klein

Bei Zufallsidentitäten fallen das Original und die Übersetzung zusammen und auch der Sinn stimmt grundlegend überein. Titel, die lediglich aus Zahlen, Eigennamen, geographischen Bezeichnungen, in beiden Sprachen genutzten Fremdwörtern oder bekannten Formulierungen bestehen, umgehen mögliche Verständnisschwierigkeiten. Bedeutungsveränderungen oder -nuancen und Funktionsverschiebungen sind jedoch üblich.¹⁵⁵

Ricky [F] / [D] / [AR]

Taxi [F] / [D] / [PT]

Bonsoir Paris [F] / [D]

Da die Titelidentitäten zu keinem neuen oder nur minimal vom Original abweichenden Zieltext führen, können sie weder als Übersetzung noch als Umtitelung aufgefasst werden und bilden als unübersetzte Titel eine eigene Kategorie.

3.4.2 Titelanalogien

Diese Rubrik fasst Prunčs homologe und analoge Translation zusammen. Die einfache Struktur und Kürze vieler Titel lassen homologe Übersetzungen zu. Analoge Übersetzungen unterscheiden sich von ihnen lediglich durch leichte Anpassungen im Rahmen der Wortbildungsregeln oder Ersetzungen durch Äquivalente. Titelanalogien entsprechen den üblichen Vorstellungen von Übersetzungen. Funktionsverschiebungen oder -verluste auch sind bei solchen einfachen Lehnübersetzungen möglich. Im untersuchten Korpus stellen Analogien mit mehr als einem Viertel (26,3 %) den zweithäufigsten Translationstyp dar.

Auch bei wörtlichen Übersetzungen können sprachliche Muster wie rhetorische Figuren, Wortspiele [1], Alliterationen [2], Polysemien, Reime [3] und Rhythmen, beim Transfer verloren gehen [a] oder entstehen [b]. Mit dem Verlust der poetischen Wirkung kann auch die Appellfunktion geschwächt werden.¹⁵⁶

Le thé au harem d'Archimède¹⁵⁷ → Tee im Harem des Archimedes [1a]

Chacun sa chance → Jedem seine Chance [2a]

¹⁵⁵ Vgl. Schreitmüller 1994: 328.

¹⁵⁶ Vgl. Bouchehri 2008: 69 f.

¹⁵⁷ Ausgesprochen ähnlich wie 'le théorème d'Archimède' und damit polyvalent.

Le jeu avec le feu → Das Spiel mit dem Feuer [3a]

Le dîner de cons → Dinner für Spinner [3b]

Eigennamen von Personen oder Orten bewegen sich im Grenzgebiet zwischen Titelidentitäten und -analogien. Übersetzungen liegen vor, wenn z.B. die Konjunktionen in Adelstiteln transferiert werden. Unsicherheit herrscht jedoch, wenn solche Indizien fehlen. Werden einzelsprachtypische diakritische Zeichen angepasst, kann das einer Übersetzung geschuldet sein, einer Vereinfachung im Interesse der Drucktechnik oder einer Anpassung an die Aussprache.

Cyrano de Bergerac → Cyrano von Bergerac

→ Cyrano de Bergerac [ES]

Jésus de Montréal → Jesús de Montreal [AR]

Unter die Kategorie der Titelanalogien fallen auch fremdsprachige Neutitel für den deutschen Markt. Seit den 80er Jahren, deutlich gehäuft jedoch in den letzten zehn Jahren, werden französische Produktionen unter englischsprachigen Neutiteln in Deutschland aufgeführt. Die Gründe dafür sind vielfältig und nicht immer leicht ersichtlich. In zunehmendem Maße werden kostspielige Kinofilme von internationalen Crews produziert und erhalten von vorn herein englische Original- oder Arbeitstitel. Häufiger scheinen sich die deutschen Titelgeber an den Neutiteln für den anglophonen Markt zu bedienen [4]. Alternativ kann ein englischer Titel für den deutschen Markt gewählt werden, der vom offiziellen englischsprachigen Neutitel abweicht, aber eine analoge Übersetzung des Originaltitels mit dem leichter verständlichen englischen Grundwortschatz darstellt [5].

Le transporteur → Transporter [USA]

→ The Transporter [D] [4]

Haute Tension → Switchblade Romance [engl.]

→ High Tension [D] [5]

Es ist zu vermuten, dass englischsprachige Neutitel ihren Ko-Filmen ein internationaleres Flair verleihen sollen, als es französischen oder deutschen Titeln zugetraut wird. Ein erstaunlicher Nebeneffekt ist, dass sich das Publikum unter einem anglophonen Titel eher einen US-amerikanischen als einen britischen Film vorstellt.

Wie an den Beispielen deutlich wurde, sind Titelanalogien klassische Übersetzungen, die alle Kriterien für einen Zieltext erfüllen: es findet ein Sprachwechsel statt, der Überset-

zungsvorgang ist klar nachzuvollziehen und der Bezug zum Originaltitel sehr deutlich erkennbar. Dennoch führen Titelanalogien nicht immer zu funktionsgerechten Neutiteln. Wechsel der poetischen, Appell- und Informationsfunktion wurden ersichtlich.

3.4.3 Titelvariationen

Titelvariationen umfassen dialogisch und trialogisch übersetzte Titel, bei denen syntaktische und semantische Eingriffe in den Originaltitel vorgenommen werden. Auch wenn diese mit beabsichtigter Funktionskonstanz begründet werden, verschieben sich im Zuge des interkulturellen Transfers oft auch die Funktionen.

Häufig werden Titelvariationen als 'falsche Übersetzungen' diskreditiert. Kulturelle Differenzen bestimmen jedoch die Märkte und in verschiedenen Kulturräumen herrschen unterschiedliche Vorstellungen davon, was einen werbewirksamen Titel ausmacht.¹⁵⁸ Angesichts der hohen Produktionskosten eines Films müssen Titel vorrangig die Werbefunktion erfüllen.¹⁵⁹ Als generelle Tendenzen lassen sich bei der Formulierung von Neutiteln daher eine Verstärkung von Aktivierungsstrategien, d.h. ein Streben nach mehr Aufmerksamkeit, und der Einsatz von Verständniserleichterungen mit dem Ziel der besseren Einprägsamkeit beobachten.¹⁶⁰ Im vorliegenden Korpus folgen die Variationen mit 20,7 Prozent dicht auf die Analogien.

Variationen können in drei Gruppen unterteilt werden: Abwandlungen, Reduktionen und Erweiterungen.

Abwandlungen¹⁶¹ unterliegen z.B. Eingriffen in der Interpunktion, Akzentsetzung, im Tempus, der Wortreihenfolge oder dem Numerus. Originaltitel und Translat sind inhaltlich nahezu identisch, doch die syntaktische Struktur wurde verändert [1]. Möglich sind auch Veränderungen des Originaltitels, um dem zielkulturellen Rezipienten das Verständnis zu erleichtern [2]. Ziel solcher Abwandlungen ist eine Erhöhung der Attraktivität für das Zielpublikum durch die Anpassung der Appellfunktion an die Erwartungen der Zielkultur. Durch Abwandlungen kann eine Dramatisierung erzeugt werden [3]. Kulturspezifika wer-

¹⁵⁸ Vgl. Moser 2002: 75.

¹⁵⁹ Vgl. Bouchehri 2008: 71 ff.

¹⁶⁰ Vgl. Schreitmüller 1994: 321; vgl. Schubert 2004: 254.

¹⁶¹ Vgl. Bouchehri 2008: 73 ff.

den durch Generalisierung aufgelöst [4] oder allgemeine Konzepte genauer bestimmt, wenn sie in der Zielsprache als bekannt vorausgesetzt werden können [5]:

Je vais bien, ne t'en fais pas → Keine Sorge mir geht's gut [1]
99 francs → 39,90 [2]
Les aventures d'Arsène Lupin → Arsène Lupin, der Millionendieb [3]
Escale à Orly → Zwischenlandung in Paris [4]
La graine et le mulet → Couscous mit Fisch [5]

Im letzten Beispiel wurde davon ausgegangen, dass die deutschen Rezipienten 'Couscous' kennen, die 'Meerbarbe' hingegen nicht. Das allgemeine 'graine' wurde daher spezifiziert, um den Bezug zur nordafrikanischen Esskultur deutlicher herauszustellen, während 'mulet' zu 'Fisch' vereinfacht wurde.

Eine weitere Option sind Reduktionen. Hier wird der übersetzte Titel durch das Entfernen von Informationen verkürzt. Die Vereinfachung komplizierter Gefüge oder unklarer Kulturspezifika soll die Verständlichkeit und Einprägsamkeit erhöhen. Eine simple Sonderform ist die Weglassung von Artikeln.¹⁶²

L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune → Das bedeutendste Ereignis
Crustacés & coquillages → Meeresfrüchte

Erweiterungen von Originaltiteln im Rahmen der Titelvariationen dienen dazu, in der Zielsprache Informationen hinzuzufügen. Beispielsweise werden unklare Polysemien aufgeklärt [6] und Kulturspezifika oder Eigennamen ausgeschmückt oder präzisiert [7]. Auf diese Weise wird der Erhalt der Informationsfunktion im Neutitel gewährleistet. Dabei sollten die Ergänzungen nicht zu viel vorwegnehmen oder eine Rätselhaftigkeit aufheben [8]. Erweiterungen dienen oft der Verstärkung von Emotionen [9]. Einfache Erweiterungen erfolgen durch den Zusatz eines Artikels oder schlicht durch Verdopplung [10].¹⁶³

Belle maman → Meine schöne Schwiegermutter [6]
Molière → Die Liebesabenteuer des Herrn Molière [7]
Le monte-charge → Im Fahrstuhl fuhr der Tod [8]
Andalousie → Sehnsucht nach Andalusien [9]
Le sucre → Zucker, Zucker! [10]

¹⁶² Vgl. Bouchehri 2008: 75 f; vgl. Schubert 2004: 242 f.

¹⁶³ Vgl. Bouchehri 2008: 77 f; vgl. Schubert 2004: 245.

Titelvariationen aller Kategorien können zu Perspektivverschiebungen [11] und sogar zum Ausdruck des Gegenteils [12] der ursprünglichen Titelaussage führen. Die für die Informationsfunktion verantwortlichen Inhalte werden dann anders gewichtet. In diesen Fällen übernimmt der Ko-Film die Rolle des Ausgangstextes vom Originaltitel. Die Kontaktfunktion tritt in diesen deutschen Neutiteln in den Vordergrund: beim Beispiel [11] durch das Possessivpronomen in der 1. Person, im Beispiel [13] durch Austausch der agierenden Hauptstadt.

L'homme de sa vie → Der Mann meines Lebens [11]

La dame aux camélias → A Lady Without Camelias [USA] [12]

Allo Berlin? Ici Paris! → Hallo hallo! Hier spricht Berlin! [13]

Als Variationen gelten auch Neologismen, solange der Bezug zum Originaltitel noch deutlich zu erkennen ist. Diese wirken wie auch Anachronismen und die Umgangssprache als Normbruch bezüglich der Erwartungen an schriftliche Texte. Da Neologismen immer ein einzelsprachliches Phänomen sind, wäre ein analoges Übersetzen aufgrund der bisherigen Nichtexistenz des Lexems sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielsprache unmöglich. Eine dialogische oder trialigische Übersetzung, die in Form und Inhalt freier ist, kann jedoch realisierbar sein, wobei beim Anspruch an die Funktionskonstanz mitunter Abstriche zu machen sind. Die folgenden Beispiele stellen Neologismen in den Neutiteln dar, die dank ihrer Kreativität die Appellfunktion gegenüber den Originaltiteln noch verstärken. Anstelle eines Funktionsverlustes fand hier sogar eine Aufwertung statt. Aspekte wie Einzigartigkeit, Einfallsreichtum und die Herausforderung des Lesers, die neue Bedeutung über Bezüge zum Bekannten zu erschließen sowie die Seltenheit von Neologismen werden vom Publikum oft geschätzt und verschaffen dem Filmwerk ein gesteigertes Interesse.¹⁶⁴

Les ripoux → Il commissadro [I]

L'arnacoeur → Il truffacuori [I]

Les compères → ComDads [USA]

Auch umgangssprachliche Wendungen werden häufig variiert übersetzt. Funktionsgerechtigkeit wird eher erreicht, wenn die Wendung der Ausgangssprache durch eine funktional entsprechende Wendung der Zielsprache ersetzt wird.

S'en fout la mort → Scheiß auf den Tod

→ Al diavolo la morte [I]

¹⁶⁴ Vgl. Schreitmüller 1994: 199 ff.

Konventionalisierte Titel, beispielsweise von literarischen Vorlagen, bewegen sich im Übergangsbereich zwischen Titelanalogien und -variationen. Sie werden zwar abgewandelt, dennoch sind sie eindeutig zuzuordnen, wiederholbar und vorhersagbar. Dies erklärt sich mit der langen Tradition der übersetzten Titel. Die Gewöhnung der Rezipienten an den immer wiederkehrenden Wortlaut würde viele zu der gleichen Übersetzung veranlassen, auch wenn diese nicht wortwörtlich ist. Die anfängliche Irritation, die eine neue analoge Übersetzung angesichts einer gewohnten Variation auslöst, verdeutlichen die beiden Titel von Dostojewskis Roman: *Schuld und Sühne* und *Verbrechen und Strafe*. Der erste folgt einer langen literarischen Tradition, während der zweite zwar wörtlicher übersetzt ist, anfänglich jedoch etwas Gewöhnung verlangte. Ähnlich verhält es sich mit diesen Märchentiteln:

La petite marchande d'allumettes → Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern
→ The Little Match Girl [engl.]
→ A Pequena Vendedora [PT]

Dem dänischen Originalmärchen *Den lille Pige med Svovlstikkerne* entspricht der deutsche Titel inhaltlich und formal am genauesten, gefolgt vom englischen, bei dem lediglich die Wortstellung abweicht. Im französischen Titel wird das 'kleine Mädchen' zur 'kleinen Händlerin' und im portugiesischen fehlen der 'kleinen Verkäuferin' sogar die Schwefelhölzer.

Titelvariationen liegen an der Schwelle zwischen Übersetzungen und Umtitelungen. Viele Minimalanforderungen an Übersetzungen erfüllen sie. Allerdings kann es beträchtliche Differenzen bezüglich der syntaktischen Nähe zum Originaltitel geben. Mit Zunahme der Abweichungen, z.B. durch Erweiterungen und Reduktionen, sinkt die Akzeptanz der Rezipienten, den Neutitel als Translat des Originals anzuerkennen. Klare und von der Allgemeinheit akzeptierte Grenzen lassen sich angesichts der Titelvielfalt, der individuellen Toleranzbereitschaft und der Gewöhnungseffekte freilich nicht abstecken. Da sich innerhalb der Variationen dialogische und trialogische Translation vermischen, kann generelle Funktionskonstanz in der Praxis kaum durchgesetzt werden, wie viele Beispiele zeigen konnten. Wird auch auf Funktionsgerechtigkeit verzichtet, so vollzieht sich der Schritt von der Übersetzung zur Umtitelung.

3.4.4 Titelinnovationen

Hier findet sich die diaskopische Translation wieder, von Bouchehri als Titelneubildung ohne Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext beschrieben.¹⁶⁵ Derartige Umtitelungen werden vorgenommen, wenn die Appellwirkung nur schwer wörtlich zu transferieren ist, z.B. wenn Konnotationen in der Zielkultur nicht funktionieren. Ein weiterer Grund ist eine gewünschte Verstärkung der Appellfunktion, obwohl eine treuere Übersetzung möglich wäre. Deutsche Neutitel sind häufig expliziter oder emotional aufgeladener als ihre Originale.¹⁶⁶

Im Regelfall besteht kein nennenswerter Zusammenhang zwischen Original- und Neutitel, gewisse Bezüge zum Originaltitel sind jedoch auch bei den Titelinnovationen nicht ausgeschlossen. Die syntaktische Struktur des Originaltitels kann wieder aufgegriffen werden [1]. Eine lautliche Ähnlichkeit kann beibehalten werden [2]. Einzelne Elemente oder Schlüsselworte des Originaltitels können erhalten bleiben. Häufiger wird ein Wortfeld des Originals im Neutitel durch ein semantisch verwandtes Wort aufgegriffen [3]. Die Syntax der Neutitel wird gern an bekannte Titelmuster angelehnt [4a+b]. Titelinnovationen können dramatisieren [5] oder seltener Spannung aus einem dramatischeren Originaltitel nehmen [6].

Les favoris de la lune → Ritter der Finsternis [1]

Rue des Prairies → Rue de Paris [USA] [2]

Les 1001 nuits → Scheherazade [UK] [3]

La soupe aux choux → Louis und seine außerirdischen Kohlköpfe [4a]

Le gendarme et les gendarmettes → Louis und seine verrückten Politessen [4b]

Un printemps à Paris → Tödliche Diamanten [5]

Deux jours à tuer → Tage oder Stunden [6]

Mit derartig eklatanten Abweichungen zwischen Original- und Neutitel gehen erwartungsgemäß entsprechende Funktionsverschiebungen einher. Das Beispiel [2] aus den USA verstärkt die Appellfunktion durch die Einbeziehung des Namens der französischen Hauptstadt in einen exotisierenden französischsprachigen Neutitel – zulasten der Informationsfunktion des Originaltitels. Die Beispieltitel [4a+b] nehmen Bezug aufeinander und schaffen damit einen intertitulären Wiedererkennungswert, den die Originaltitel nicht besitzen. Dagegen verzichtet der Neutitel [6] auf das dramatische Appellpotential seines Vorbildes und versucht, auf subtilere Art Interesse für den Ko-Film zu erzeugen.

¹⁶⁵ Vgl. Bouchehri 2008: 78 ff.

¹⁶⁶ Vgl. Schubert 2004: 246 ff.

Gelegentlich werden Neutitel unabhängig vom Originaltitel wieder in der Ausgangssprache, allerdings völlig neu und mit geläufigeren Begriffen, formuliert. So soll bei den zielsprachlichen Rezipienten der Eindruck des Originaltitels entstehen. Das tatsächliche Original war jedoch zu schwierig oder wurde vom Texter dafür gehalten. Als Gründe für dieses Verfahren können die Attraktivität der Originalsprache angesehen werden oder die Bekanntheit bestimmter Wendungen in der Zielsprache.¹⁶⁷ Die Informationsfunktion wird hier durch die Appellfunktion ersetzt.

Quand j'étais chanteur → Chanson d'amour [D]

Les scélérats → Vis-à-vis [D]

Im Kapitel 3.4.2 wurden bereits englischsprachige Neutitel der französischen Filme aufgeführt. Im Bereich der Titelinnovationen finden sich ebenfalls zahlreiche Beispiele [7]. Ausschlaggebend für diese Titelwahl kann der Arbeitstitel sein [8]. Auch gegenteilig wird verfahren, wenn Filme mit englischen Originaltiteln Neutitel erhalten, in denen französische und deutsche Phrasen kombiniert werden [9].

Mon idole → Bad, Bad Things [D] [7]

Je n'ai rien oublié [OT] / Small World [AT] → Small World [D] [8]

Happy Few → Quartett D'Amour – Liebe, wen du willst [9]

Die syntaktisch und semantisch sehr offene Beziehung zwischen Original- und Neutiteln in der Gruppe der Titelinnovationen offenbart einige interessante Phänomene, die den Abschluss dieses Kapitels bilden sollen.

Die Falle der falschen Freunde könnte im folgenden Beispiel unterstellt werden. *Le passe-montagne* [OT] bezeichnet im Französischen eine Sturmhaube. Die englische Übersetzung → *Mountain Pass* scheint naheliegend, doch mit einem Gebirgspass hat das Kleidungsstück nichts zu tun. Allerdings erzählt der gemeinsame Ko-Film eine Geschichte in den französischen Alpen, in der Berge, Täler und Pässe das Panorama bilden. Die Wiederaufnahme der Originallexeme und der inhaltliche Bezug zum Ko-Film rechtfertigen daher durchaus diese Titelinnovation.

Das nächste Beispiel illustriert, wie Innovationen zu Perspektivverschiebungen in verschiedenen Neutiteln führen können. Aus dem Originaltitel *Le glaive et la balance* machte ein ita-

¹⁶⁷ Vgl. Bouchehri 2008: 81; vgl. Schubert 2004: 249.

lienischer Texter → *Uno dei tre*, während dem spanischen Publikum die andere Perspektive vorgelegt wurde: → *Dos son culpables*.

Dass es sich lohnen kann, sämtliche Titel eines Films zu studieren, zeigt das letzte Beispiel. Wie ein Puzzle ergeben die jeweils unterschiedlich gewichteten inhaltlichen Aspekte des Films in den einzelsprachlichen Neutiteln ein Gesamtbild, das eine deutliche Inhaltsangabe des gemeinsamen Ko-Films liefert.

Le ciel sur la tête → Der Himmel brennt
→ El ataque viene del espacio [ES]
→ O Satélite Misterioso [PT]

Ich kann zusammenfassen, dass Titelinnovationen definitiv keine Übersetzungen mehr sind. Dies deutet bereits Bouchehris Definition der Titelneubildungen ohne Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext an. Nach Schreitmüller liegt nicht einmal ein Zieltext vor, da ohne jegliche Äquivalenzbeziehungen auch kein Übersetzungsvorgang zu erkennen ist. Infolge der fehlenden Nähe mangelt es auch an der Akzeptanz der Rezipienten, die Neutitel als Übersetzungen anzuerkennen. Wie bereits erläutert, verfolgen die Texter nicht in jedem Fall die Absicht, einen Neutitel nah am Original zu finden.

Die gänzliche Titelneubildung lässt sich mit zwei Tendenzen zusammenfassen: Zum einen dient sie der Verstärkung diverser Aktivierungsstrategien wie Dramatisierung, Wiedererkennbarkeit, Sogwirkung einer anderen Sprache, detailliertere Inhaltsangaben u.Ä. Zum anderen soll das Verstehen erleichtert werden durch Verkürzungen, Vereinfachungen oder Verallgemeinerungen. Dass damit auch Funktionsverschiebungen einhergehen, ist nachvollziehbar. Trotz dieser Problematik stellen die Innovationen die größte Gruppe im Korpus dar: aus einem Anteil von 45,1 Prozent kann geschlussfolgert werden, dass Titelübersetzer bei fast der Hälfte aller Titel die Neuformulierung einer Übersetzung vorzogen. Sie nehmen dabei Funktionsverschiebungen nicht nur in Kauf, sondern streben sie sogar gezielt an.

3.4.5 Hybridformen

Bei diesen Hybriden führt die Kombination mehrerer Translationsstrategien zu Titelgefügen. Sie bestehen überwiegend aus zwei Gliedern, von denen das erste in der Regel die Namens- und das zweite die Informationsfunktion übernimmt.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Vgl. Bouchehri 2008: 83 f; vgl. Kurz 2006: 47.

Vielfältige Hybridformen lassen sich beobachten: Ein allgemein gehaltener Originaltitel wird durch den Untertitel präzisiert [1]. Originaltitel werden mit ihrer variierten Übersetzung kombiniert [2]. Sie werden verkürzt und mit einer Innovation kombiniert [3]. Selbst wenn bereits Originaltitelgefüge vorliegen, können diese weiter bearbeitet werden: zuerst gekürzt und dann die Kürzung mit ihrer Übersetzung verknüpft [4]; nur der Teil mit Wiedererkennungswert wird übersetzt und der andere durch eine Innovation ersetzt [5]; ein Teil wird identisch übernommen und der zweite durch eine erklärende Innovation ersetzt [6]. Weitere Kombinationsmöglichkeiten sind denkbar.

Au sud des nuages → Au sud des nuages – Fünf Walliser Bauern auf Abwegen [1]

Après vous... → Après Vous – Bitte nach Ihnen [2]

S.A.S. à San Salvador → S.A.S. Malko, im Auftrag des Pentagon [3]

Chacun son cinéma ou Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence → Chacun son cinéma – Jedem sein Kino [4]

Les couloirs du temps: Les visiteurs 2 → I visitatori 2: ritorno al passato [I] [5]

Saint-Jacques... La Mecque → Saint Jacques ... Pilgern auf Französisch [6]

Bei deutschsprachigen Titelhybriden wird nur in Ausnahmefällen das Originalelement nachgeschoben. In der spanischen Praxis wird dagegen häufig der Originaltitel hinter die Übersetzung oder Innovation gesetzt:

L'enfant → El niño (L'enfant) [ES]

Normalerweise sollen diese Untertitel das Verständnis und Interesse fördern. Doch nicht immer stellt der Zusatz tatsächlich ein Mehr an Information dar. Nicht nur Christoph Schubert beobachtet bei den englisch-deutschen Titelpaaren Nonsens-Untertitel, die semantisch dermaßen leer sind, dass sie für mehrere Filme verwendbar wären:¹⁶⁹

St. Ives → St. Ives – Alles aus Liebe

Gunblast Vodka → Gunblast Vodka – Der unheimliche Killer

Bemerkenswert sind schließlich Neutitel, deren Titelgefüge mit einem Umweg über eine dritte Sprache entstanden sind. Im folgenden Beispiel ist zu erkennen, dass der englischsprachige Neutitel eine Innovation auf der semantischen Basis des französischen Originals darstellt. Das Element 'bois' wurde übersetzt, der Kontext ist ein neuer. Nicht der französische Original-, sondern der englische Neutitel diene den deutschen Textern als Grundlage für ein Titelgefüge, welches sie um eine dramatisierende Innovation erweiterten.

¹⁶⁹ Vgl. Schubert 2004: 250 f.

Promenons-nous dans les bois → Deep in the Woods [engl.]
→ Deep in the Woods – Allein mit der Angst

Da lange und umständliche Titelgefüge von vielen Rezipienten abgelehnt werden, sollten sie eigentlich von Titeltextern vermieden werden. Das Korpus weist insgesamt 6,3 Prozent Hybridtitel auf, doch in den letzten 20 Jahren machen sie einen Anteil von beinahe 13 Prozent aus, und in den vergangenen drei Jahren stieg ihr Anteil um weitere 3,5 Prozentpunkte an. Über die Beweggründe, die zu Doppeltiteln führen, kann spekuliert werden. Unter anderem soll der Informationsgehalt des Neutitels durch präzisierende Angaben zum Filminhalt gesteigert werden. Unter der zunehmenden Länge eines Titels leidet jedoch die Einprägsamkeit. Im Sprachgebrauch der Rezipienten werden lange Titel daher oft auf das einprägsamere der beiden Glieder abgekürzt – meist ist es das deutschsprachige oder das kürzere. Diese Aktivität kann durchaus vom Texter beabsichtigt sein: wer sich reflektierend mit einem Text beschäftigt, beweist Interesse und behält ihn auch länger. Die Kontaktfunktion geht hier einher mit der Appell- und der Informationsfunktion. Auch bei Titelgefügen kann nur ausnahmsweise von Funktionsgerechtigkeit ausgegangen werden, da ihr eigentlicher Zweck ja die Kombination verschiedener Funktionen und damit in der Regel eine Aufwertung ist.

Im Rahmen des vorliegenden Kapitels wurden zunächst drei Theorien vorgestellt, die potentiell für die Untersuchung von Filmtitelübersetzungen herangezogen werden können. Als am besten geeignet hat sich die Translationstypologie von Erich Prunč erwiesen, auf deren Basis alle auftretenden Titelrelationen übersichtlich und klar fünf Kategorien zuzuordnen sind. Nachdem der grundlegende Unterschied zwischen Übersetzungen und Umtitelungen dargelegt wurde, konnten fünf verschiedene Strategien vorgestellt werden, die zu sämtlichen im Korpus vertretenen Neutiteln führen. Die Verteilung der Häufigkeiten der einzelnen Techniken im Korpus wurde bereits genannt und soll im folgenden Kapitel ausführlich präsentiert, illustriert und nach Möglichkeit erklärt werden.

4. Auswertung des Korpus

4.1 Zur Vorgehensweise und den erfassten Daten

Dieser Untersuchung liegt ein Korpus von 3.187 Titeln französischsprachiger Spielfilme¹⁷⁰ zugrunde, die zwischen 1913 und 2011 entstanden, synchronisiert und überwiegend mit deutschsprachigen Titeln versehen in Deutschland aufgeführt wurden. Alle Angaben wurden im ersten Halbjahr 2012 der Internet Movie Database entnommen. In dieser Online-Datenbank werden neben Informationen zu Kinofilmen auch Daten über TV-Produktionen und Computerspiele veröffentlicht. Der Umfang der angebotenen Informationen ist abhängig vom Bekanntheitsgrad der Filme und davon, wie viel Material der IMDb von offizieller (Verleiher, Behörden, Filmindustrie, Presse etc.) und privater Seite (Filmfans) zugezogen wird.¹⁷¹ Die IMDb hat sich nach Anfragen bei der Kulturabteilung der französischen Botschaft, dem Institut Français und bei Betreibern verschiedener Internetseiten zum französischen Kino und Filmdatenbanken als einzige Quelle herausgestellt, die solche Daten in diesem Umfang, dieser Aktualität und Übersichtlichkeit bereitstellt.

Den 3.187 Originaltiteln steht eine Anzahl von 3.660 Neutiteln aus dem gesamten deutschsprachigen Raum gegenüber: für 463 Filme sind zwei Neutitel vermerkt (abweichende Titel aus Österreich, der ehemaligen DDR oder Alternativtitel ohne Kennzeichnung); fünf Filme tragen drei Titel (aus Ost- und Westdeutschland und Österreich oder interessante Alternativtitel ohne Kennzeichnung).¹⁷² Zugunsten der Übersichtlichkeit wurde bei vielen Mehrfachbetitelungen eine Auswahl dieser Alternativen getroffen. Dennoch lassen sich klare Aussagen über die Übersetzungsstrategien treffen, da lediglich Dopplungen von Translationsstypen gestrichen wurden. Bei den zitierten Autoren, die ebenfalls die Häufigkeit der Strategien analysierten, wurden keine Alternativtitel erwähnt. Sie untersuchten jeweils einfache Titelpaare, ohne die vorgenommenen Selektionen zu begründen.

Soweit vorhanden, wurden im Korpus auch englisch-, französisch-, italienisch-, spanisch- und portugiesischsprachige Neutitel dokumentiert, die im Rahmen dieser Ausarbeitung

¹⁷⁰ Inbegriffen sind neben den überwiegenden französischen Produktionen auch einzelne belgische, schweizerische, kanadische und nordafrikanische Eigen- und Koproduktionen mit Frankreich.

¹⁷¹ Aus diesem Grund ist die Aussagekraft der Entwicklung der Übersetzungsstrategien mit leichten Einschränkungen verbunden. In vielen Fällen ist nicht mehr nachzuvollziehen, wann genau ein Film samt Titel übersetzt worden ist. In der Regel vergehen nur ein bis zwei Jahre bis zur Um titelung; in der Vergangenheit sind längere Zeitspannen anzunehmen, vor allem bei den Filmen, die in den späten 30er und 40er Jahren gedreht wurden und erst nach dem Zweiten Weltkrieg übersetzt wurden.

¹⁷² Tatsächlich sind deutlich mehr Neutitel im Umlauf, da zahlreiche Filme im Laufe der Zeit in verschiedenen Formaten unter anderen Titeln erschienen sind.

jedoch nur beispielhaft in die Betrachtung einbezogen wurden und nicht Bestandteil der folgenden Auswertung sein werden. Im vorgegebenen Umfang wäre das nicht zu leisten; das gesamte Korpus kann jedoch als Grundlage für zukünftige Analysen dienen. Auch in den anderen Sprachen existieren zahlreiche Mehrfachbetitelungen, beispielsweise englische Titel aus den USA und Großbritannien. Hier wurde ebenfalls streng selektiert, da die Analyse der französischen und deutschen Filmtitel im Vordergrund stehen sollte. Ziel war nicht die Präsentation des Variantenreichtums der einzelnen Sprachräume, sondern die Demonstration einer exemplarischen Übersetzungslösung.

Dem Korpus können weiterhin das Entstehungsjahr und der Regisseur jedes Films entnommen werden. Als Ziffer verschlüsselt steht vor jedem deutschen Neutitel zudem der Translationstyp: [1] Titelidentität; [2] -analogie; [3] -variation; [4] -innovation; [5] Hybrid.

4.2 Auswertung der Translationsstrategien

Das folgende Diagramm bildet den prozentualen Anteil der fünf herausgearbeiteten Translationstypen ab. Daran lässt sich sowohl die Verteilung der einzelnen Techniken im Gesamtzeitraum ablesen als auch in fünf Epochen von jeweils zwei Jahrzehnten gegliedert – und damit die Entwicklung im Laufe des vergangenen Jahrhunderts. Die horizontale Achse zeigt die Verteilung der Übersetzungsstrategien in der Zeit an. Die vertikale Achse ist in Zehner-Schritte unterteilt; an ihr sind die prozentualen Werte der Übersetzungsstrategien abzulesen. Die erste Balkengruppe fasst den gesamten untersuchten Zeitraum von 98 Jahren zusammen. Sie bildet die Durchschnittswerte der folgenden Daten ab. Die zweite Balkengruppe gibt die Verteilung in den ersten 20 Jahren von 1913 bis 1932 wieder. Die dritte Gruppe steht für die folgenden zwei Jahrzehnte von 1933 bis 1952 u.s.w. Die letzte Gruppe stellt die jüngsten Entwicklungen seit 1993 dar, aus denen sich auch Tendenzen für die Zukunft ableiten lassen. Die einzelnen Perioden werden in den folgenden Kapiteln kurz filmhistorisch charakterisiert und auf die Häufigkeit der Translationstypen hin ausgewertet.

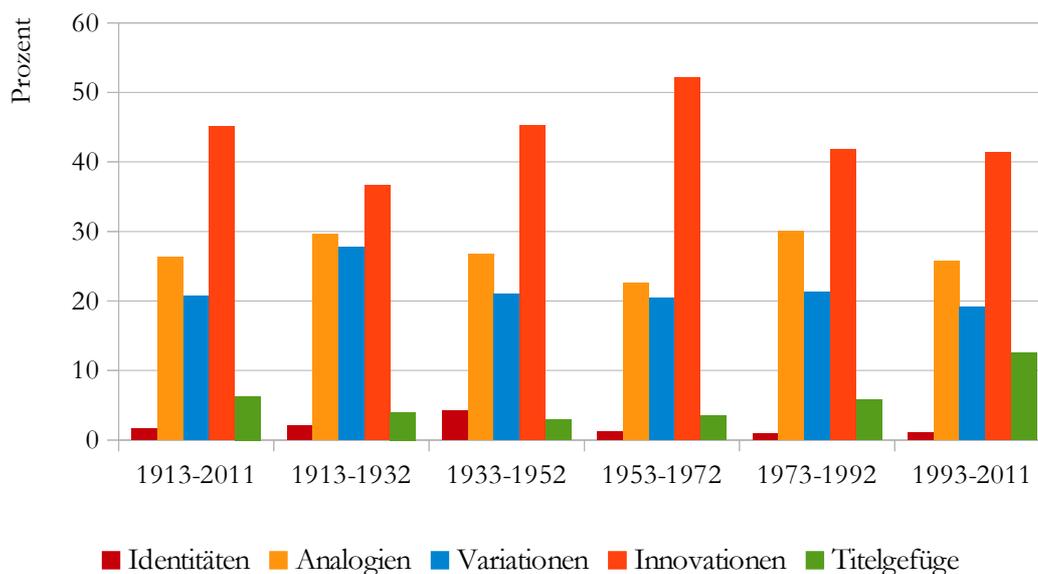


Abbildung 1: Übersicht der Verteilung der Translationstypen

4.2.1 1913 bis 2011

Im gesamten Zeitraum von 98 Jahren wurden 3.187 französische abendfüllende Spielfilme im deutschsprachigen Raum unter 3.660 Neutiteln aufgeführt.

Typ	absolut	prozentual
Titelidentitäten	57	1,6
Titelanalogien	963	26,3
Titelvariationen	756	20,7
Titelinnovationen	1652	45,1
Titelgefüge	232	6,3
<i>Summe</i>	<i>3660</i>	

Tabelle 1: Verteilung der Translationstypen 1913 - 2011

Die Formulierung von Titelinnovationen, d.h. Neutitel ohne engeren Bezug zum Original, hat sich mit durchschnittlich 45 Prozent als am häufigsten angewendete Strategie beim Titeltransfer herausgestellt. Bei dieser Gruppe fällt die starke Steigerung bis in die 1960er Jahre auf, gefolgt von einem deutlichen Rückgang in den 70ern und gleichbleibendem Niveau bis heute. Mit großem Abstand von beinahe 20 Prozentpunkten folgt die Gruppe der Titelanalogien, die wörtlichen Übersetzungen. Diese Werte schwanken im Laufe der

Zeit stets zwischen 20 und 30 Prozent, ohne sich weit vom Durchschnittswert zu entfernen. Dicht hinter ihnen, mit durchschnittlich 20,7 Prozent, liegen die Titelvariationen, Übersetzungen mit gewissen Abwandlungen, die das Verständnis erleichtern bzw. die Attraktivität des Titels erhöhen sollen. Sie erreichen ihren Spitzenwert zwischen 1913 und 1932; danach liegen sie stets um 20 Prozent. Nach einer deutlichen Lücke bewegen sich die Häufigkeiten der Hybridformen und Titelidentitäten lediglich im einstelligen Bereich. Hybridformen fassen sämtliche Titel zusammen, die aus einer Kombination der anderen Translationsformen entstanden sind und im Regelfall aus Titel und Untertitel bestehen. Jene Titelgefüge stellen die Technik dar, bei der nach leicht sinkenden Zahlen bis in die 40er Jahre ein auffälliger Anstieg zu beobachten ist. Im Gegensatz zu allen anderen Formen liegen sie heute mit 12,6 Prozent deutlich über ihrem Durchschnittswert. Unübersetzte Originaltitel in der Zielkultur sind die Titelidentitäten. Sie repräsentieren beim Sprachenpaar Französisch und Deutsch zu allen Zeiten den seltensten Typ und liegen lediglich in den 30er und 40er Jahren vor den Hybridtiteln.

4.2.2 1913 bis 1932

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jhs. liegen die Anfänge der Kinematographie bereits etwas zurück.¹⁷³ Bis zum Ersten Weltkrieg gelingt es Frankreich, das dank der Erfindung der Brüder Lumière als Mutterland des Films gilt, die weltweite Filmwirtschaft zu dominieren: französische Kurzfilme machen 60 Prozent des Marktes aus.¹⁷⁴ Ein Viertel bis ein Drittel der in Deutschland gezeigten Kurzfilme kommt aus Frankreich.¹⁷⁵

Der Erste Weltkrieg veranlasst viele Filmschaffende zur Emigration und bremst die gesamte Filmindustrie. Auch verhindert das politische Klima einen regen Kulturaustausch zwischen Frankreich und Deutschland, so dass US-amerikanische Komödien und Western den Markt in beiden Ländern übernehmen können.¹⁷⁶ Zwischen 1913 und 1919 erscheinen drei französische Filme, inzwischen abendfüllend und daher im Korpus erfasst, in Deutschland; in den 20er Jahren steigt ihre Zahl rasant auf 59 Filme an.

¹⁷³ Die ersten öffentlichen Vorführungen von Kurzfilmen fanden im Herbst und Winter 1895 in Berlin und Paris statt. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jhs. erlaubte die rasch weiterentwickelte Technik bereits Mehrakter und ab 1912 wird über abendfüllende Spielfilme berichtet. Vgl. Jacobsen 1993: 16, 29; vgl. Prinzler 1993: 519.

¹⁷⁴ Vgl. Lanzoni 2002: 38.

¹⁷⁵ Vgl. Kessler; Lenk 1996: 17.

¹⁷⁶ Vgl. *État et Culture* 1992: 24 f.

Da kein europäisches Land seine eigenen Kinofilme zu Hause gewinnbringend vermarkten kann, ist jedes auf Austausch und Verleiheinnahmen angewiesen. Für das breite Publikum ist die Herkunft der noch stummen Filme ohnehin unerheblich. Dabei exportiert Deutschland inzwischen wesentlich mehr Filme nach Frankreich als umgekehrt. Die Nachbarn entwickeln sich bis zur Mitte der 20er Jahre zu bedeutenden Filmländern und können sich zunehmend gegen den mächtigen Filmexporteur USA behaupten.¹⁷⁷ Filmhistorisch ist es die Zeit des Impressionismus und Surrealismus.¹⁷⁸

Aus den Jahren 1913 bis 1932 wurden bislang 89 Spielfilme mit 101 Neutiteln im deutschsprachigen Raum aufgeführt. Die Zusammenfassung der Periode ergibt folgende Verteilung der Translationstypen:

Typ	absolut	prozentual
Titelidentitäten	2	2,0
Titelanalogien	30	29,7
Titelvariationen	28	27,7
Titelinnovationen	37	36,6
Titelgefüge	4	4,0
<i>Summe</i>	<i>101</i>	

Tabelle 2: Verteilung der Translationstypen 1913 - 1932

Favorisiert, bei mehr als einem Drittel aller Neutitel, werden von Beginn an Titelinnovationen. Mit einem Abstand von fast sieben Prozentpunkten folgen Titelanalogien. Dieser Wert ist der zweithöchste des gesamten Jahrhunderts und bestätigt die Vermutung, dass bei alten Filmen originalgetreuer gearbeitet wurde als bei heutigen. Immerhin scheint sich mehr als ein Viertel der Originaltitel für eine wörtliche Übersetzung zu eignen, ohne die für das Zielpublikum relevanten Funktionen einzubüßen. Allerdings gelten so alte Filme heute pauschal als Klassiker – werden sie erst nach langer Zeit übersetzt, wird die Appellfunktion eher durch Nostalgie als durch Auffälligkeit erzielt, und sie können auch unter schlichteren Titeln vermarktet werden. Beinahe ebenso viele Titel wie die Analogien werden mit Variationen übersetzt. Weit zurück, im unteren einstelligen Bereich, liegen schon damals die Hybridformen und Titelidentitäten.

¹⁷⁷ Vgl. Kessler; Lenk 1996: 27; vgl. Goergen 1996: 54 f.

¹⁷⁸ Einige Vertreter sind G. Dulac, J. Epstein, A. Gance, M. L'Herbier. Vgl. Powrie; Reader 2007: 163.

4.2.3 1933 bis 1952

Mit der Einführung des Tonfilms in den 1930er Jahren können viel mehr Aspekte des Lebens dargestellt werden – das französische Kino erlebt sein goldenes Zeitalter.¹⁷⁹ 1947 erreichen die Zuschauerzahlen ihr absolutes Maximum von über 420 Mio. Gästen in den französischen Kinos.¹⁸⁰ Das Kino wird nun v.a. vom Poetischen Realismus geprägt.¹⁸¹ In diesen 20 Jahren steigt der Filmimport deutlich an und in Deutschland laufen knapp 400 Spielfilme vom französischen Nachbarn.

Die Besatzungszeit in den 40er Jahren bremst die Filmwirtschaft in Frankreich durch Zensur, die Überschwemmung mit deutschen Produktionen und den Exodus zahlreicher Stars erneut aus.¹⁸² Auch noch nach diesem Krieg fehlt es an Personal und Material; amerikanische Filme beginnen rasch, die Lücke zu füllen. Doch die Filmwirtschaft kann sich mit der Rückbesinnung auf die 30er Jahre, dem Film noir und anderen kreativen Strömungen wieder stabilisieren.¹⁸³

Typ	absolut	prozentual
Titelidentitäten	22	4,2
Titelanalogien	139	26,7
Titelvariationen	109	21,0
Titelinnovationen	235	45,2
Titelgefüge	15	2,9
<i>Summe</i>	<i>520</i>	

Tabelle 3: Verteilung der Translationstypen 1933 - 1952

Verglichen mit der vorangegangenen Periode, werden erste Abweichungen deutlich, sogar die generelle Verteilung verändert sich ein wenig: bevorzugt werden nach wie vor Titelinnovationen und ihr Anteil steigt sogar um annähernd neun Prozentpunkte. Dies geht zulasten der Titelanalogien, -variationen und -gefüge. Gut einen Prozentpunkt verlieren die Hybridtitel. Einen stärkeren Zuwachs erfahren dagegen die Titelidentitäten.

¹⁷⁹ Vertreter sind J. Renoir, M. Carné, J. Grémillon, J. Vigo. Vgl. Lanzoni 2002: 53.

¹⁸⁰ Die Zahlen sinken von da an fast kontinuierlich bis auf ca. 120 Mio. 1991 ab. Vgl. *État et Culture* 1992: 196.

¹⁸¹ Vgl. Powrie; Reader 2007: 163.

¹⁸² Vgl. Lanzoni 2002: 101.

¹⁸³ Vertreter sind C. Autant-Lara, J. Becker, Christian-Jacque, J. Delannoy. Vgl. Lanzoni 2002: 143 f.

4.2.4 1953 bis 1972

In diesen zwei Jahrzehnten steigt die Zahl der übersetzten Filme erneut rasant auf 938, zu denen 1090 deutschsprachige Neutitel verzeichnet sind. Chabrol, Truffaut, Godard, Rohmer – die Nouvelle vague (1959-1964) belebt den französischen Film. Schnell und im Freien gefilmte Streifen mit großer Realitätsnähe prägen die neue Ästhetik. Sie kommen ohne Stars und mit kleinem Budget aus und mindern damit auch das finanzielle Risiko für die jungen Filmemacher.¹⁸⁴

Das Autorenkino prägt die 60er Jahre.¹⁸⁵ Ein Film wird vom Anfang bis zum Ende von einem Autor entworfen und gedreht – dem Regisseur wird die bis dato uneingeschränkte Macht über Inszenierung, Kameraführung, Drehbuch, Thema und Besetzung genommen. Wie die Filme der Nouvelle vague erzielen auch die Autoren große kommerzielle Erfolge.¹⁸⁶

Typ	absolut	prozentual
Titelidentitäten	13	1,2
Titelanalogien	247	22,6
Titelvariationen	223	20,5
Titelinnovationen	569	52,2
Titelgefüge	38	3,5
<i>Summe</i>	<i>1090</i>	

Tabelle 4: Verteilung der Translationstypen 1953 - 1972

Erneut lassen sich einige Veränderungen im Vergleich zur vorangegangenen Periode ablesen. Der Anteil der Titelinnovationen erreicht eine Rekordhöhe von über 50 Prozent und kürzt diese Translationsstrategie mit Abstand zur beliebtesten. Sowohl die Anteile der Analogien als auch der Variationen nehmen weiter ab. Dieser Rückgang lässt sich über die bisher beobachteten drei Zeiträume ebenso kontinuierlich beobachten, wie die Zunahme der Titelinnovationen. Die Zahl der Titelgefüge steigt wieder leicht an, während der Anteil der Identitäten deutlich und beinahe auf seinen Tiefststand sinkt.

¹⁸⁴ Vgl. Pécheur 1995: 26 f; vgl. Martin 1986: 33 ff.

¹⁸⁵ Vertreter sind A. Resnais, J. Demy und A. Cavalier. Vgl. Pécheur 1995: 33.

¹⁸⁶ Vgl. Lanzoni 2002: 195.

4.2.5 1973 bis 1992

Die 70er Jahre können den Boom der Nouvelle vague nicht fortführen. Die Filme werden allgemein jedoch politischer; humanistische Themen und Geschichtenerzähler prägen die Zeit.¹⁸⁷

Das Stichwort der 1980er Jahre ist der Profit. Technische Neuerungen wie Kabel-TV und Videokassetten eröffnen neue Märkte, wodurch sich das Publikum in viele Zielgruppen aufspaltet. Französische Filmschaffende versuchen sich an literarischen Stoffen, bissigen Komödien und Teenager-Filmen. Doch Kino ist nur profitabel, wenn es die Massen erreicht. Der Kunstfilm und andere Kleingenres müssen dem kommerziellen Kino vorerst weichen.¹⁸⁸ Frankreich geht vermehrt internationale Koproduktionen ein, die auch kostspieligere Filme erlauben.¹⁸⁹ Die Krise äußert sich in leicht sinkenden Filmzahlen. Der Rückgang auf 929 französische Filme muss aber nicht bedeuten, dass das deutschsprachige Publikum nun weniger Filme zu sehen bekommt. Über die Jahrzehnte konnten ältere Filme, die es nicht auf Anhieb in die deutschen Kinos schafften, später als Video erscheinen oder im Fernsehen ausgestrahlt werden. Dagegen laufen weniger erfolgreiche jüngere Filme zwar in Frankreich, warten aber noch auf ausländische Verleiher oder ihre zukünftige Verwertung in Retrospektiven, auf DVD, im TV oder auf neuen Distributionswegen.

Typ	absolut	prozentual
Titelidentitäten	10	1,0
Titelanalogien	315	30,1
Titelvariationen	222	21,3
Titelinnovationen	437	41,8
Titelgefüge	61	5,8
<i>Summe</i>	<i>1045</i>	

Tabelle 5: Verteilung der Translationstypen 1973 - 1992

Während die generellen Verhältnisse unverändert bleiben, verschieben sich die Verteilungen wieder ein wenig. Die Innovationen verlassen ihre Spitzenposition weiterhin nicht, büßen jedoch mehr als zehn Prozentpunkte ein. Dafür können sich die Titelanalogien erstmals deutlich von den Variationen abheben. Auch die Titelgefüge folgen diesem Aufwärtstrend leicht. Die Titelidentitäten sinken auf ein Prozent, ihren niedrigsten Wert.

¹⁸⁷ Bedeutende Vertreter sind L. Malle, Costa-Gavras, C. Sautet, B. Tavernier. Vgl. Lanzoni 2002: 245.

¹⁸⁸ Vgl. Lanzoni 2002: 298; vgl. Pécheur 1995: 12 f.

¹⁸⁹ Vgl. État et Culture 1992: 175.

4.2.6 1993 bis 2011

Um dem Negativtrend entgegenzusteuern, beginnen TV-Gesellschaften die französische Filmwirtschaft zu unterstützen. Mitte der 90er Jahre zeigt die finanzielle Förderung erste Erfolge, denn Frankreich schafft technisch den Anschluss an die weltweite Filmindustrie. Ohne seinen einzigartigen französischen Esprit zu verlieren, folgt das Kino nun verstärkt dem Publikumswillen und wird unterhaltsamer.¹⁹⁰ Jüngere Trends sind das Beur-Kino, in dem sich die zweite Einwanderergeneration künstlerisch mit der Identitätssuche zwischen zwei Kulturen beschäftigt,¹⁹¹ der Neue Realismus, vertreten durch Mathieu Kassovitz¹⁹², und die modernen, selbstbewussten Pop-Märchen des neuen Jahrtausends, wie Jean-Pierre Jeunets *Amélie*, die wieder ein Millionenpublikum in die Kinos locken.¹⁹³

In den beiden Jahrzehnten wurden 836 französische Spielfilme unter 904 Neutiteln bei uns aufgeführt. Diese Epoche zeigt sich voller Widersprüche: in den Sälen trifft das anspruchsvolle Autorenkino auf kommerzialisierten Mainstream. Die französischen Filme orientieren sich sehr am heimischen Markt und stellen zugleich ein Exportgut in alle Welt dar. Frankreich besitzt eine bedeutende Filmindustrie, die trotzdem großzügig subventioniert wird.¹⁹⁴ Die aufwändige Filmfinanzierung¹⁹⁵ führt entweder zu gut abgesicherten oder kaum finanzierten Filmen. Ein Mittelfeld, in dem Regisseure wie Renoir, Resnais oder Truffaut groß werden konnten, existiere nicht mehr, bedauert Palmer und sieht zukünftig wenig Platz für unabhängige Künstler.¹⁹⁶ Optimistischer schätzt sich die französische Filmbranche selbst ein. Dass ihre Filme sowohl im Inland als auch international so erfolgreich wie seit Jahrzehnten nicht mehr sind, erklärt Jeunet wie folgt:

Bei uns ist jetzt eine neue Generation von Regisseuren und Drehbuchautoren am Werk. Wir haben diese traurigen Geschichten der Nouvelle vague satt, die nur den Kritikern der 'Cahiers du cinéma' gefallen und sonst niemandem. [...] Wir sind gerade dabei, endlich den Mist hinter uns zu lassen und wirklich Filme für das Publikum zu drehen.¹⁹⁷

¹⁹⁰ Vgl. Lanzoni 2002: 349 f.

¹⁹¹ Vertreter sind u.a. M. Charef, R. Bouchared und K. Dridi. Vgl. Pécheur 1995: 72 ff.

¹⁹² Vgl. Powrie; Reader 2007: 164.

¹⁹³ Vgl. Leick; Wolf 2001: 164 ff.

¹⁹⁴ Vgl. Palmer 2011: 2; vgl. Leick; Wolf 2001: 165 f.

¹⁹⁵ Die Gelder für einen Film muss der Produzent aus verschiedenen Töpfen zusammentragen: staatliche Filmförderung des CNC, Investitionen der Kapitalgesellschaft SOFICA, Finanzierung durch den Bezahlfernsehsender Canal+, regionale TV-Sender und Agenturen, Kredite vom Staat, Beiträge der eigenen Produktionsfirma, Privatvermögen. Damit ein Großteil der Produktionskosten gedeckt ist, sind viele Kriterien zu erfüllen und fremde Interessen zu befriedigen. Vgl. Palmer 2011: 5.

¹⁹⁶ Vgl. Palmer 2011: 9.

¹⁹⁷ Wolf 2001: 166.

Typ	absolut	prozentual
Titelidentitäten	10	1,1
Titelanalogien	232	25,7
Titelvariationen	174	19,2
Titelinnovationen	374	41,4
Titelgefüge	114	12,6
<i>Summe</i>	<i>904</i>	

Tabelle 6: Verteilung der Translationstypen 1993 - 2011

Die letzten 18 Jahre zeigen einen deutlichen Trend: den stärksten Anstieg verbuchen die Hybridtitel – sie scheinen sich zu der präferierten Titelform zu entwickeln. Sowohl die Zahl der Analogien als auch der Variationen geht zurück, während die Innovationen beinahe unverändert stark bleiben. Dass der Anteil der Titelidentitäten minimal ansteigt, könnte eine Orientierung an der deutlichen Zunahme original-englischsprachiger Filmtitel sein, und damit eine Reaktion auf die allgemeinen Globalisierungstendenzen.

Detailliertere Informationen zu Tendenzen beim Film(titel)transfer aus dem anglophonen Sprachraum liefert das folgende Kapitel.

4.3 Vergleichbare Studien zum englisch-deutschen Titeltransfer

4.3.1 Regina Bouchehri: englische Filmtitel im Deutschen und Französischen

Regina Bouchehri untersuchte ein Korpus mit 1.500 Titeln englischsprachiger Kinofilme aus den USA, Großbritannien, Australien und Kanada sowie deren französische und deutsche Neutitel aus den Jahren 1920 bis 2000.¹⁹⁸ Sie wertet ihr Korpus u.a. statistisch nach der Häufigkeit der angewandten Translationsstrategien in beiden Zielkulturen aus.¹⁹⁹ Auf diachrone Entwicklungen geht sie dabei nicht ein, sondern liefert nur die durchschnittlichen Werte aus den untersuchten 80 Jahren. Die Verteilung der Techniken der französischen Translatoren können der folgenden Tabelle entnommen werden:

¹⁹⁸ Vgl. Bouchehri 2008: 13.

¹⁹⁹ Vgl. Bouchehri 2008: 86.

Typ	Frankreich	Deutschland
Identitäten	28,5 %	30,3 %
Analogien	19,1 %	17,2 %
Variationen	16,3 %	14,1 %
Innovationen	34,0 %	29,7 %
Hybridformen	2,1 %	8,8 %

Tabelle 7: Translationstypen in Frankreich und Deutschland nach Bouchehri

Für die deutschen Neutitel lassen sich Bezüge zu den eigenen Ergebnissen ableiten. Im deutlichen Gegensatz zum französisch-deutschen Korpus nehmen beim Sprachenpaar Englisch und Deutsch die Titelidentitäten mit annähernd einem Drittel den ersten Platz ein. Dieses Ergebnis deckt sich mit den persönlichen Eindrücken der steigenden Zahl nicht-übersetzter englischer Filmtitel im aktuellen Kinoprogramm.²⁰⁰

Dicht auf die Titelidentitäten folgt die Zahl der Innovationen, die im eigenen Korpus stets die mit Abstand größte Gruppe darstellen. Dass bei zwei eng verwandten germanischen Sprachen ebenso wie bei dem weiter voneinander entfernten romanisch-germanischen Sprachenpaar jeweils beinahe doppelt so viele Innovationen wie Analogien vorkommen, erstaunt. Ein Grund könnte darin liegen, dass das Risiko von Funktionsdifferenzen bei analoger Übersetzung unabhängig von Sprachfamilien besteht. Weiterhin ist anzunehmen, dass auch die kulturellen Differenzen vergleichbar sind und beim Titeltransfer jeweils eine deutliche Anpassung an die zielkulturellen Konventionen vonnöten ist. Auf die Titelanalogien, die in Übereinstimmung mit den französisch-deutschen Werten an dritter Stelle stehen, folgen die Variationen. Bei ihnen war aufgrund der germanischen Verwandtschaft ein deutlich höherer Wert erwartet, verbunden mit der Annahme, dass kleinere Anpassungen genügen sollten, um Funktionskonstanz zu wahren.

Die wenigsten englischen Titel werden laut Bouchehri's Auswertung als Hybridformen übertragen. Hier wäre eine zeitliche Abstufung der untersuchten 80 Jahre unbedingt nötig, denn dieses Ergebnis deckt sich keineswegs mit dem persönlichen Erleben. Tatsächlich bestätigt das aktuelle Kinoprogramm den Eindruck, dass in jüngerer Zeit vermehrt Titelgefüge gebildet werden.²⁰¹

²⁰⁰ Im Sommer 2012 laufen z.B. *The Dark Night rises*, *The Amazing Spider-Man*, *Snow White and the Huntsman*. Vgl. Kino Trend 2012.

²⁰¹ Es laufen u.a. *Ice Age 4 – Voll verschoben*, *Merida – Legende der Highlands*, *Prometheus – Dunkle Zeichen*. Vgl. Kino Trend 2012.

Wo sie in translatorischer Hinsicht erwartet wurde, wirkt sich die Verwandtschaft der beiden germanischen Sprachen weniger stark aus; die Zahl der Titelinnovationen liegt laut dieser Studie weit vor der der Analogien und Variationen. Insgesamt bevorzugen die Übersetzer jedoch einen ganz anderen Weg bzw. treten gar nicht erst in Erscheinung und üben sich im Translationsverzicht. Ein deutlicher Funktionswechsel im Deutschen zulasten der Informationsfunktion liegt daher auf der Hand. Wenn verstärkt auf die Appellwirkung vertraut wird, so liegt das weniger an den Sprachspielen oder Assoziationen, die diese Funktion in der Ausgangssprache bekleiden, sondern in erster Linie an der Mode- und Weltsprache Englisch.

4.3.2 Christoph Schubert: englische Filmtitel im Deutschen

Aus dem Jahr 2004 stammt eine ähnlich angelegte Arbeit des Anglisten Christoph Schubert, der 1.486 Titelpaare aus englischen Original- und deutschen Neutiteln von 1944 bis 2002 untersucht.²⁰² Er arbeitet zunächst zehn verschiedene Translationstechniken heraus (Übersetzungen: wörtliche, Subtraktionen, Substitutionen, Transformationen, Additionen sowie Nicht-Übersetzungen: Additionen, Subtraktionen, Identitäten, ziel- und originalsprachliche Umtitelungen).²⁰³ Die (übersetzten und nicht-übersetzten) Subtraktionen, Substitutionen und Transformationen entsprechen dem im eigenen Korpus und in den vorigen Kapiteln als Variationen zusammengefassten Translationstyp; die Additionen entsprechen den Titelfügen und z.T. auch den Variationen; die ziel- und originalsprachlichen Umtitelungen kommen den Titelinnovationen gleich.

Anschließend untersucht Schubert in Zehn-Jahres-Schritten das zahlenmäßige Verhältnis der verschiedenen Techniken der Neubetitelung und gelangt zu dem Ergebnis, dass sich deren Gewichtung in den erfassten 60 Jahren deutlich verschoben hat. Die wörtliche Übersetzung hat stetig abgenommen, von 39 Prozent in den 40er/50er Jahren auf 17 Prozent in den 90ern. Dagegen nahm das Hinzufügen von Informationen bei der Übertragung ins Deutsche zu und lag zum Schluss bei ebenfalls 17 Prozent, deutlich über Bouchehris Wert. Besonders stark stieg der Anteil der nicht übersetzten Titel. Die bei Bouchehri vermisste zeitliche Differenzierung erbrachte bei Schubert, dass zwischen 1944 und 1953 nur neun Prozent der Filme identische Titel hatten – in den Jahren 1994 bis 2002 waren es 47 Prozent.²⁰⁴

²⁰² Vgl. Schubert 2004: 240.

²⁰³ Vgl. Schubert 2004: 241 ff.

²⁰⁴ Vgl. Schubert 2004: 253 ff.

Der Vergleich von Schuberts Ergebnissen mit dem eigenen Korpus zeigt, dass der Anstieg der Titelgefüge ein allgemeines Phänomen ist. Hingegen ist die deutliche Zunahme der englischsprachigen Titelidentitäten in keiner Weise mit dem verschwindend geringen Prozentsatz der französischen vergleichbar. Eine generelle Abnahme der wörtlichen Übersetzungen in den letzten 20 Jahren kann anhand des eigenen Korpus bestätigt werden.

4.4 Mehrfachbetitelungen innerhalb einer Sprache

Neben den interlingualen Umtitelungen lassen sich im eigenen Korpus auch intralinguale Umtitelungen, d.h. Mehrfachbetitelungen innerhalb einer Sprache, beobachten. In einzelnen Fällen sind neben den Originaltiteln auch Arbeits- und andere Alternativtitel bekannt, manchmal mehr als einer. Häufiger sind mehrere Neutitel eines Films belegt. Da gelegentlich das Herkunftsland und ein Entstehungsjahr dieser unterschiedlichen Neutitel angegeben sind, kam die Frage auf, ob diese Titelvielfalt eventuell Bezüge zu jenen Ländern, Kulturen, Epochen aufweisen kann. Mit Sicherheit können derartige Unterschiede nicht gravierend sein, da wir uns im deutschsprachigen Mitteleuropa in der Zeit zwischen den 20er Jahren und der Jahrtausendwende bewegen. Dennoch enthält diese Frage durchaus genug Potential für eine eigene, eher kulturwissenschaftlich orientierte, Arbeit. Dies ist in diesem Rahmen nicht zu leisten, trotzdem soll im folgenden Kapitel ein erster Blick auf Mehrfachbetitelungen innerhalb einer Sprache gerichtet werden.

4.4.1 Motive für Mehrfachbetitelungen

Die Beweggründe für eine intralinguale Umtitelung sind vielfältig: unter Marketinggesichtspunkten erhalten Filme, die die gewünschten Einspielergebnisse nicht bringen, einen Neutitel, der durch gesteigerte Attraktivität – Strategien dafür wurden in den vorigen Kapiteln aufgezeigt – ein größeres Publikum ansprechen soll. Auch bereits erfolgreiche Filme, wie die schon mehrfach genannten Streifen mit Louis de Funès, werden auf diese Weise noch langlebiger gemacht. Durch die Präsentation unter immer wieder neuen Titeln wird dem Publikum der Eindruck vermittelt, es hätte einen neuen Film vor sich.²⁰⁵ Dies kann den Wert der Marke 'de Funès' steigern, nutzt sich auf Dauer aber auch ab. Umtitelungen finden ferner statt, wenn Kinofilme später im Fernsehen ausgestrahlt oder auf Video und DVD vermarktet werden sollen. Alten und vermeintlich angestaubten Filmen wird dadurch

²⁰⁵ Vgl. Schreitmüller 1994: 228 ff.

neuer Glanz verliehen.²⁰⁶ Bei der Verwertung durch andere Verleiher spielen zudem Titelrechte eine Rolle, die die Wahl eines neuen Titels erforderlich machen können.

Auch (Selbst-)Zensur kann zur Wahl eines neuen Titels führen. Aus Rücksicht auf trauernde Fans nach dem Tod Romy Schneiders wurde vom eigentlich beabsichtigten Neutitel *Hemmungslos* Abstand genommen. Der Film wurde im deutschsprachigen Raum schließlich unter dem Titel → *Die Spaziergängerin von Sans-Souci* berühmt.²⁰⁷

Synchronproduktionen sind sehr teuer, daher teilen sich gleichsprachige Länder nach Möglichkeit eine Fassung. Bei Sprachen mit verschiedenen Standardvarietäten können die Neutitel regionale Varianten darstellen. Häufig sind in der IMDb verschiedene Titel für die USA und Großbritannien, Portugal und Brasilien oder Spanien und Lateinamerika angegeben. Die verschiedenen deutschsprachigen Titel, die im Anschluss untersucht werden sollen, entstammen alle dem Standarddeutsch. Bei ihnen könnten lediglich die Entstehungszeit und das Herkunftsland Rückschlüsse auf ideologische Motive der Doppelbetitelung zulassen oder dialektale Merkmale aufweisen.

Ein Film kann auch in seiner Originalsprache mehrere Titel tragen, die ihm während der Produktion, im Zuge von Wiederaufführungen oder für Poster verliehen werden.

Als Arbeitstitel gilt eine vorläufige Bezeichnung, wenn während der Produktion bereits klar ist, dass der Titel noch verändert wird. Oft gelangt der Arbeitstitel aber schon früh an die Öffentlichkeit; mitunter wird er so geläufig, dass ein neuer Titel später nur schwer durchzusetzen ist. Daher bemühen sich viele Produzenten, den endgültigen Titel möglichst frühzeitig festzulegen.²⁰⁸ Arbeitstitel sind von nur wenigen Filmen bekannt, doch manchmal wird mit ihrer Kenntnis eine Neutitelwahl, die ohne Bezug zum Originaltitel scheint, verständlich [1]. Wiederaufführungstitel können dem Zeitgeschmack geschuldet sein [2]. Postertitel sind häufig Verkürzungen eines langen Originaltitels [3] oder graphisch markanter [4].

Tais-toi! [OT] / Ruby & Quentin [AT] → Ruby & Quentin – Der Killer und die Klette [1]

Le monde tremblera [OT] [1940] / La révolte des vivants [Wiederaufführung] [2]

Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi! [OT] / Le testament d'Orphée [Poster] [3]

Taxi 4 [OT] / T4xi [Poster] [4]

²⁰⁶ Vgl. Schreitmüller 1994: 243 ff.

²⁰⁷ Vgl. Schreitmüller 1994: 237 f.

²⁰⁸ Vgl. Schreitmüller 1994: 241 f.

4.4.2 Differenzen zwischen Titeln für Deutschland und Österreich

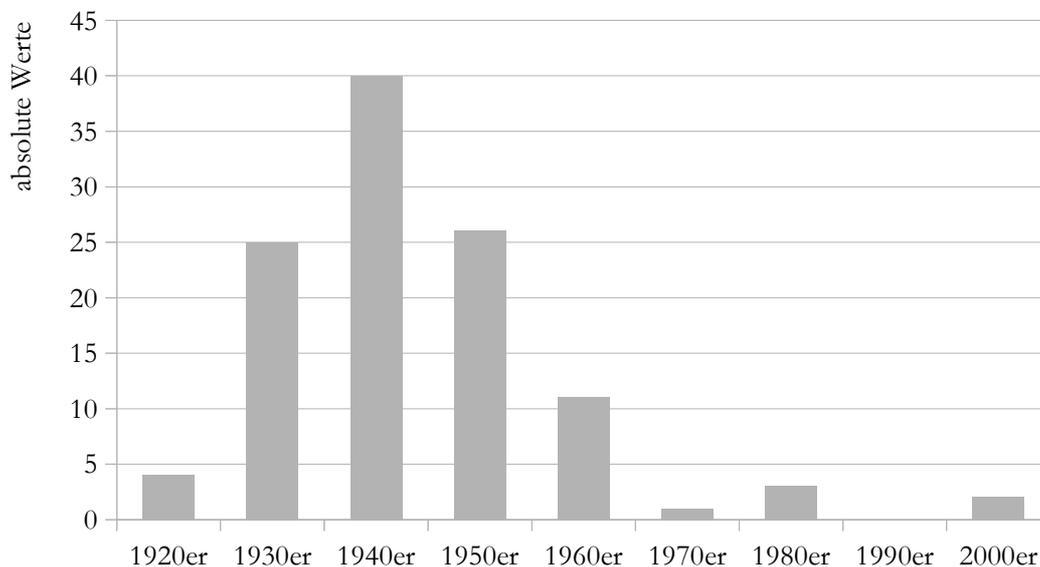


Abbildung 2: Doppelbetitelung in Deutschland und Österreich

112 Filme aus den Jahren 1924 bis 2007 weisen unterschiedliche Titel für Deutschland und Österreich auf. Das Diagramm veranschaulicht die diachronen Differenzen in absoluten Zahlen. Zwischen den 30er und 50er Jahren erhielt beinahe jeder dritte Film in beiden Ländern unterschiedliche Titel und vermutlich auch unterschiedliche Synchronfassungen.²⁰⁹ Diese Praxis läuft der Annahme zuwider, dass zur Zeit des Dritten Reiches besonders wenige Doppelbetitelungen vorkommen sollten. Gerade für die Zeit von 1938 bis 1945, in der Österreich dem Deutschen Reich angegliedert war, wurde im Zuge der zu Propagandazwecken gleichgeschalteten Medienlandschaft auch eine einheitliche Behandlung der Spielfilme erwartet. Das Maximum der Doppelbetitelungen liegt mit 40 Filmen jedoch genau in den 40er Jahren. Leider konnte nicht ermittelt werden, weshalb in dieser Zeit derart viele Filme unabhängig voneinander bearbeitet wurden. Eine Vermutung ist, dass die unterschiedlichen Neutitel erst später und unabhängig voneinander gewählt wurden – vielleicht gerade, um sich voneinander abzugrenzen. Später sank die Zahl der Doppelbetitelungen kontinuierlich bis in die 70er Jahre, die nur einen Film mit abweichenden Titeln aufweisen.

²⁰⁹ 30er Jahre: 25 Filme = 22,3 %; 40er: 40 Filme = 35,7 %; 50er: 26 Filme = 23,2 %. Weitere Werte können der Datei 'Deutschland und Österreich' des Korpus entnommen werden.

In den letzten Jahrzehnten werden höchstens ein bis zwei Prozent der Filme in beiden Ländern unterschiedlich neu betitelt.

Wie in Deutschland sind auch in Österreich alle Filme, abgesehen von den Titelidentitäten, auf Hochdeutsch betitelt worden. Kein Neutitel lässt eine dialektale Färbung erkennen. Mitunter weichen beide Titel nur minimal voneinander ab. Diese auffällige Nähe ist bei den Analogien [1], Variationen [2] und Innovationen [3] zu beobachten.

L'assassin habite... au 21 → Der Mörder wohnt in Nr. 21 [D] [1]

→ Der Mörder wohnt Nr. 21 [Ö]

Lunegarde → Die Gräfin von Lunegarde [D] [2]

→ Die Gräfin Lunegarde [Ö]

Douce → Irrwege der Herzen [D] [3]

→ Irrwege des Herzens [Ö]

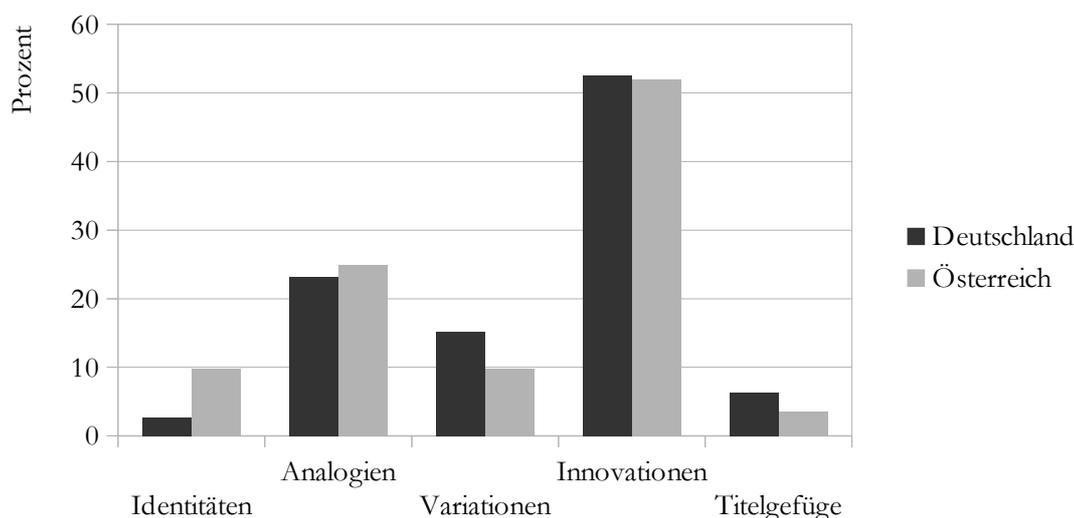


Abbildung 3: Verteilung der Translationstypen in Deutschland und Österreich

Der direkte Vergleich der angewandten Translationsstrategien weist die Österreicher tendenziell als die etwas treueren Titelübersetzer aus. Im Gegensatz zu den deutschen Titeln ist dort beinahe jeder zehnte Titel identisch übernommen worden. Augenscheinlich beherrschten in der ersten Jahrhunderthälfte mehr Österreicher als Deutsche die französische Sprache. Auch die Anzahl der Analogien ist bei den österreichischen Titeln höher. Bei den Titeln aus Deutschland sind die Titelvariationen, die -innovationen und die -gefüge

etwas stärker vertreten als bei den südlichen Nachbarn, also jene Strategien, die eher den Umtitelungen als den Übersetzungen zuzurechnen sind.

4.4.3 Differenzen zwischen der ehemaligen DDR und BRD

Das Korpus weist außerdem 66 Doppelbetitelungen französischer Produktionen aus den Jahren 1938 bis 1984 auf, die der BRD und der DDR zugewiesen werden, obwohl beide Staaten erst ab 1949 politisch eigenständig existierten. Auch hier soll zunächst ein Blick auf die zeitliche Verteilung geworfen werden.

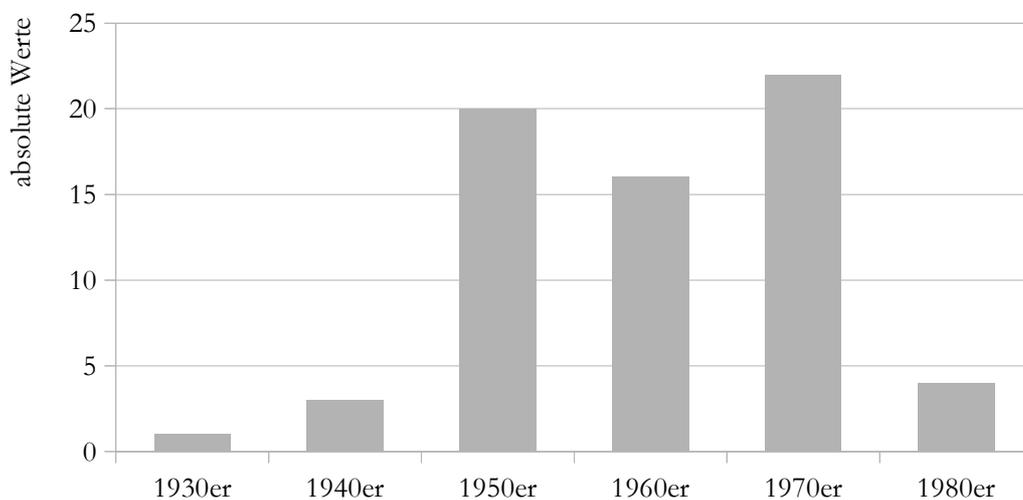


Abbildung 4: Doppelbetitelung in der BRD und DDR

Ein einzelner Titel taucht bereits in den 30ern auf, lange vor der Teilung Deutschlands. Er gehört zum Film *La femme du boulanger* aus dem Jahr 1938, der wie viele andere Werke erst nach Kriegsende in der östlichen und den westlichen Besatzungszonen übersetzt wird. Tatsächlich setzen die parallelen Arbeiten erst 1946 ein. In den 50er bis 70er Jahren werden 58 Spielfilme zweifach betitelt. In der ersten Hälfte der 80er, als sich die DDR-Führung kulturell schon nicht mehr so stark von der BRD abgrenzt, sind es vier.²¹⁰ Diese Zahlen erscheinen zu gering angesichts der insgesamt ca. 1.700 Filme, die das deutschsprachige Publikum in dieser Zeit aus Frankreich erreichen. Diese Auffälligkeit erinnert deutlicher als bisher

²¹⁰ Alle Daten sind detailliert der Datei 'BRD und DDR' des Korpus zu entnehmen.

daran, dass bei den Daten aus der IMDb kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann.

Auch wenn nicht viele Datensätze vorhanden sind, sollen die Titelpaare aus der BRD und der DDR auf mögliche Diskrepanzen bei den Übersetzungsstrategien untersucht werden.

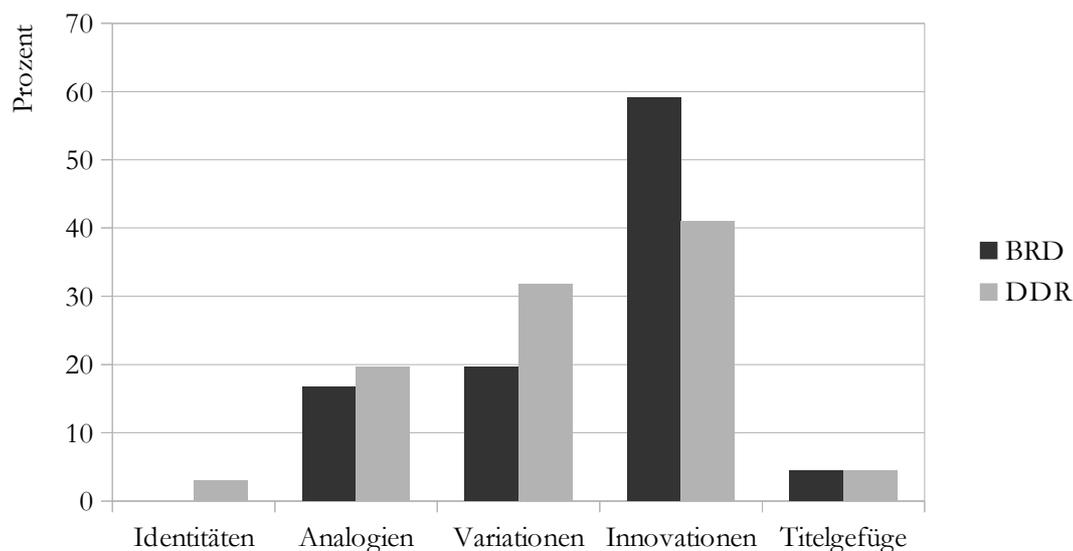


Abbildung 5: Verteilung der Translationstypen in der BRD und DDR

Der Vergleich dieser Titelpaare bestätigt das Ergebnis der vorherigen Untersuchung: in der BRD wurde beim Titeltransfer tendenziell freier vorgegangen. Dort kommen keine Titelidentitäten vor – die Titel aus der DDR beinhalten zwei unübersetzte Originaltitel. Bei den Innovationen stehen nahezu 60 Prozent westdeutsche ca. 40 Prozent ostdeutschen gegenüber. An Variationen hingegen, die ein relativ enger Bezug zwischen Original- und Neutitel auszeichnet, ist das Korpus der DDR-Titel deutlich reicher. Auch Analogien kommen bei den ostdeutschen Titeln etwas häufiger vor. Die Zahl der Titelgefüge unterscheidet sich nicht in Ost- und Westdeutschland.

Auch dieser Vergleich legt weitere Phänomene offen: zwischen den Titeln aus West und Ost sind oberflächlich keine diatopischen oder ideologischen Unterschiede erkennbar. Es wäre interessant, ob eine tiefer gehende linguistische Analyse derartige Besonderheiten offenlegen könnte.

Trotz der unterschiedlichen Betitelung finden sich auch hier auffällige Ähnlichkeiten, sowohl bei den Titelanalogien [1] als auch bei den Variationen [2]. Ein Titelgefüge [3], das sich als wörtliche Übersetzung eines der Arbeitstitel herausstellt, unterscheidet sich lediglich in der Schreibweise des Personennamens.

J'ai rencontré le Père Noël → Ich bin dem Weihnachtsmann begegnet [BRD] [1]

→ Ich habe den Weihnachtsmann getroffen [DDR]

Rue des Prairies → Wiesenstraße Nr. 10 [BRD] [2]

→ Wiesenstraße 10 [DDR]

Johan [OT] / Johan – Mon été '75 [AT] / Johan, carnet intime homosexuel [AT] [3]

→ Johan – Mein Sommer '75 [BRD]

→ Johann – Mein Sommer '75 [DDR]

Neben diesen Parallelen sind zwei weitere Titelpaare bemerkenswert. Beim ersten wurden syntaktisch und inhaltlich völlig verschiedene Neutitel entwickelt. Doch beiden Titeln gelingt die semantische Verbindung zum Filminhalt und der britischen Kultur, repräsentiert durch den 'Bobby' bzw. die 'Themse', mit der französischen Kultur, die dem Publikum in West- und Ostdeutschland durch den 'Flic' und das 'Malheur' geläufig ist.

Allez France! → Ein toller Bobby, dieser Flic [BRD]

→ Malheur an der Themse [DDR]

Das zweite Beispiel besteht aus einer Titelvariation aus der BRD und einer Innovation aus der DDR. Auf den ersten Blick und syntaktisch ähneln sich beide Neutitel, dabei findet eine Fokusverlagerung auf einen gegenteiligen Aspekt des Films statt.

Va voir maman, papa travaille → Besuch Mama, Papa muß arbeiten [BRD]

→ Sei still Jerome, Mama arbeitet! [DDR]

Mehrfachbetitelungen haben in den Auswertungen vorangegangener Korpora bisher keine Rolle gespielt. Das kann daran liegen, dass nur wenige Informationen über zeitliche und räumliche Zuordnungen der Neutitel vorliegen. Dieser erste Versuch hat ergeben, dass sich die Neutitel verschiedener Staaten trotz gleicher Sprache und Standardvarietät durchaus unterscheiden. Worin die Gründe für die Präferenzen spezieller Übersetzungsstrategien liegen, kann objektiv nur eine Befragung der an den jeweiligen Übersetzungen Beteiligten ergeben. Oft scheint trotz unterschiedlicher Betitelung eine gewisse Nähe zum Titel des Nachbarn angestrebt zu werden. Auch für detailliertere Aussagen über diatopische Unterschiede ist eine genauere linguistische Untersuchung empfehlenswert.

5. Filmtitel in Recht und Wirtschaft

Aus der Zuschauerperspektive ist der Filmtitel ein nützlicher Metatext, der die Kommunikation über ein Filmwerk erleichtert. Den Medienwissenschaftlern und Linguisten dient er als Analyseobjekt im komplizierten Zusammenspiel zwischen Autoren, Rezipienten, dem Ko-Film, anderen Titeln, Filmen und Texten sowie anderen Sprachen und Kulturen. Nicht zuletzt die vielfältigen Funktionen des Titels, allen voran die Werbefunktion, führen vor Augen, dass er auch ein von enormer Kommerzialität geprägter Text ist. Seine Wirtschaftlichkeit ist für einen Film grundlegend – dieser kommerzielle Charakter bedingt stark die Formulierung des Filmtitels. Titel sollen in der Lage sein, 60 Prozent der Besuchermotivation auszulösen.²¹¹

Wo finanzielle Interessen dermaßen einflussreich sind, ist eine juristische Regulierung unabdingbar. Vor diesem Hintergrund soll das letzte Kapitel einen auch für Nicht-Juristen nachvollziehbaren Einblick in die rechtlichen Grundlagen der Titelwirtschaft geben, einige aussagekräftige Zahlen und Fakten zur ökonomischen Bedeutung von Filmtiteln liefern und schließlich den Zusammenhang zwischen Titeln und Publikumszahlen prüfen.

5.1 Filmtitel im Rechtswesen

5.1.1 Die juristischen Funktionen des Filmtitels

Im Gegensatz zur Textlinguistik, die eine Vielzahl von Titelfunktionen definiert, unterscheidet das Rechtswesen lediglich zwei: die Unterscheidungs- und die Werbefunktion. Diese sind wegen ihrer grundlegenden wirtschaftlichen Bedeutung sogar gesetzlich fixiert.

Ein Titel wird einem Filmwerk verliehen, um es zu identifizieren, von anderen Filmwerken zu unterscheiden und Verwechslungen zu verhindern. Gelingt dies, so erfüllt ein Titel die *Unterscheidungsfunktion*. Juristisch gelten Titel aus diesem Grund als werkidentifizierende Unterscheidungsmittel, Filmtitel sind filmwerkidentifizierende Unterscheidungsmittel. Damit wird vorausgesetzt, dass Filmtitel nach Werktitelrecht nur schutzfähig sind, wenn sie unterscheidungskräftig sind.²¹² Der Titel muss dafür nicht unbedingt neu oder eigentümlich

²¹¹ Vgl. Schreitmüller 1994: 72.

²¹² Vgl. Heim 2003: 31.

sein. Auch bekannte und häufig benutzte Titel sind schutzfähig, wenn sie in einer besonderen oder bemerkenswerten Weise genutzt werden.²¹³

Neben der Unterscheidungs- spielt die *Werbefunktion* die wirtschaftlich relevante Rolle. Bedarf ein Titel des Schutzes, so setzt das einen besonderen Wert oder Ruf des Titels bzw. des Ko-Films voraus. Mit ihnen muss eine besondere Gütevorstellung verbunden sein. Bei der Werbefunktion steht demnach das Image im Vordergrund.²¹⁴

5.1.2 Die gesetzliche Basis des Werktitelschutzes

Ein allgemeiner Titelschutz wurde erstmals in § 8 des 'Gesetzes zur Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbs' von 1896 verankert. Er beschränkte sich damals noch auf Titel von Druckschriften.²¹⁵ Die ersten Filmwerke waren, obwohl bereits betitelt, für das Rechtswesen noch irrelevant und blieben von diesem Gesetz unberücksichtigt. Die Kunst der bewegten Bilder steckte in den Kinderschuhen – an Rechtsstreitigkeiten und kommerziellen Wettbewerb war noch nicht zu denken.²¹⁶

1909 wurde das 'Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb' erlassen. Der darin enthaltene § 16 Abs. 1 beschränkte sich in seinem Wortlaut zwar weiterhin auf Bezeichnungen von Druckschriften, wurde in der Rechtsprechung aber bereits auf Filmtitel angewandt.²¹⁷

Am 1. Juni 1995 trat das 'Markengesetz' in Kraft, das in den §§ 5 und 15 den Werktitelschutz integriert. Nach § 5 Abs. 3 MarkenG sind Werktitel sämtliche Namen oder Bezeichnungen von Druckschriften, aber auch von Film-, Ton-, Bühnenwerken und vergleichbaren Werken. Mit diesem seit langem überfälligen Gesetz wurde der erweiterten und komplexeren Medienlandschaft Rechnung getragen. Der Schutzbereich des § 15 MarkenG schließt den Schutz bekannter Werktitel vor unerlaubter Ausnutzung oder Beeinträchtigung ihrer Unterscheidungskraft und Wertschätzung ein.²¹⁸

Neben dem MarkenG besteht juristisch eine Reihe weiterer Schutzmöglichkeiten für Filmtitel: die Eintragung als Marke, wobei sehr hohe Ansprüche an seine Unterscheidungskraft

²¹³ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 37.

²¹⁴ Vgl. Heim 2003: 32 f.

²¹⁵ Vgl. Heim 2003: 21.

²¹⁶ In Deutschland experimentierte der Fotograf Max Skaladowsky mit lebenden Bildern, in Amerika beschäftigte sich Thomas A. Edison mit kinematographischen Aufnahmen und in Frankreich erfanden die Brüder Lumière gerade erst den 'Cinématographe'. Vgl. Jacobsen 1993: 14; vgl. Prinzler 1993: 519.

²¹⁷ Vgl. Heim 2003: 21.

²¹⁸ Vgl. Heim 2003: 21 f.

gestellt werden; Schutz nach dem Urheberrechtsgesetz, wenn der Titel eine persönliche, geistige Schöpfung darstellt; wettbewerbsrechtlicher Titelschutz, der vor Verwässerung und Rufausbeutung bewahren soll; zivilrechtlicher Titelschutz vor unbefugtem Namensgebrauch.²¹⁹ Diese Optionen werden in der juristischen Praxis aber so gut wie nie in Anspruch genommen, was belegt, dass mit dem MarkenG ein gut funktionierendes Instrument für den Titelschutz geschaffen wurde.

5.1.3 Die Schutzfähigkeit des Titels nach §§ 5 und 15 MarkenG

5.1.3.1 Unterscheidungskräftige Bezeichnungen

Vorab ist festzuhalten, dass ein Titel immer ein konkretes Werk benennen muss – einen Schutz für den Titel allein gibt es nicht. Geschützt werden können alle Varianten eines Filmwerks: Kino- und Fernsehfilme, Aufzeichnungen und Livesendungen, Ein- und Mehrteiler sowie Fernsehserien. Als schutzfähig werden dabei jedoch nur unterscheidungskräftige Titel anerkannt. Ein Kriterium dafür ist die Aussprechbarkeit – nicht als Wort zu identifizierende Buchstabenkombinationen werden vom Gesetz nicht als Titel angesehen. In der Praxis wird das allerdings oft anders gehandhabt. Komplizierte Titel werden vom Publikum vereinfacht oder auf die Anfangsbuchstaben zusammengekürzt²²⁰, wie die Beispiele 'GZSZ' (*Gute Zeiten schlechte Zeiten*) und 'MIB' (*Men in Black*) belegen.²²¹ Von unterscheidungskräftigen Titeln wird ein gewisses Maß an Originalität verlangt. Wünschenswert sind Phantasiebezeichnungen, bildhaft benutzte Wörter und „Wortkombinationen, die durch ihre willkürliche Zusammensetzung schlagwortartig und einprägsam auf den Inhalt hinweisen.“²²²

Die Unterscheidungsfunktion, nach dem MarkenG wichtigste Voraussetzung für den Titelschutz, wird 'Freititeln' abgesprochen. Als Freititel gelten Gattungsbezeichnungen und beschreibende Titel, wie bei Dokumentationen üblich, die lediglich den Inhalt des Werkes wiedergeben. Nur im übertragenen Sinn verwendete Gattungsbezeichnungen für Werke anderer Gattungen oder sinnentfremdete Bezeichnungen können geschützt werden.²²³

²¹⁹ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 79 ff.

²²⁰ In Indien ist es nicht nur üblich, Filmtitel auf ihre Initialen zu reduzieren, es gilt dort als Kult. Selbst der Name des indischen Superstars Shah Rukh Khan wird meist 'SRK' abgekürzt. Vgl. Wenner 2002.

²²¹ Vgl. Kupka 2004: 38, 41 f.

²²² Kupka 2004: 50.

²²³ Die für den Filmbereich typischen Gattungsbezeichnungen 'Film' oder 'Report' müssen folglich im Sinne der Allgemeinheit freigehalten werden und dürfen allein nicht als Titel vergeben werden. Vgl. Kupka 2004: 44 f; vgl. Homann ³2009: 176.

Auch geographische Bezeichnungen, Namen von Völkern, Bauwerken und reine Personennamen, auch von historischen Persönlichkeiten, sind für Titel nicht schutzfähig. Das Freihaltebedürfnis für Mitbewerber wird allerdings sehr eng gezogen, so dass schon geringfügige Veränderungen am Titel eine Verwechslungsgefahr ausschließen können.²²⁴

Sobald Freititel hingegen Verkehrsgeltung erlangen, können auch sie geschützt werden. Mit 'Verkehr' ist die Öffentlichkeit gemeint: das Publikum muss zu der Überzeugung gelangen, dass der betreffende Titel ein konkretes Werk und keine Werkkategorie bezeichnet. Nach den gesetzlichen Vorgaben wäre z.B. ein Titel, der aus dem Personennamen 'Balduin' bestünde, als Freititel nicht schutzfähig.²²⁵ Durch die populären Balduin-Filme mit Louis de Funès ist der Name jedoch so bekannt geworden und wird vom Publikum eng mit eben diesen Filmen verbunden, dass er Verkehrsgeltung erlangte, ihm Unterscheidungskraft zuerkannt wurde und der Titel schützenswert ist.

5.1.3.2 Die Benutzung des Titels

Der Schutz eines Titels ist unabhängig von dessen Eintragung in ein Register, sondern richtet sich allein nach dessen Benutzung. Ein Titel erlangt ab Beginn seiner Nutzung Schutz (ein Freititel benötigt Verkehrsgeltung) und verliert ihn mit Ende der Nutzung (bzw. dem Verlust der Verkehrsgeltung). Eine alleinige private Nutzung des Titels genügt dabei nicht – sie muss im geschäftlichen Verkehr erfolgen. Auch die bloße Absicht einer Benutzung oder die Schöpfung eines Titels genügen noch nicht. Schließlich soll der Titel ein Filmwerk im Verkehr vor Verwechslung schützen und ungehinderten Wettbewerb ermöglichen.²²⁶ Ein Filmwerk existiert unzweifelhaft, solange es im Kino oder Fernsehen läuft, mit Wiederholungen zu rechnen ist oder es im Handel angeboten wird. Uneinigkeit herrscht jedoch über den genauen Existenzbeginn.²²⁷

In der Regel beginnt der Titelschutz mit der Ingebrauchnahme eines Titels im geschäftlichen Verkehr, d.h. mit der Veröffentlichung, Uraufführung bzw. Erstaussstrahlung eines Werkes.²²⁸ Ein gewisses Schutzbedürfnis besteht, gerade bei aufwändigen und kostspieligen Filmproduktionen, jedoch oft schon während der Produktion. In diesem Fall kann der zukünftige Titel vorab in brancheneigenen Fachzeitschriften und Registern angekündigt

²²⁴ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 45; vgl. Kupka 2004: 46 f.

²²⁵ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 43 f.

²²⁶ Vgl. Kupka 2004: 56; vgl. Deutsch; Mittas 1999: 18.

²²⁷ Vgl. Kupka 2004: 60.

²²⁸ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 21.

werden. Damit lässt sich der Zeitpunkt der Ingebrauchnahme vorverlegen. Für diese fiktive Titelnutzung gilt einschränkend, dass das Filmwerk bereits im Kern vorhanden sein muss und die Arbeiten ernstlich begonnen haben müssen.²²⁹

Die Existenz eines Werkes als Kennzeichnungsobjekt endet, anders als im Urheberrecht, sobald es im geschäftlichen Verkehr keinen Titel mehr benötigt. Dieser Moment ist erreicht, wenn ein Titel lange nicht benutzt wurde, wenn das Werk lange nicht im Handel verfügbar war und mit einem Wiedererscheinen nicht zu rechnen ist. Da der Titelnutzer in der Regel keine Erklärung abgibt, wann er das Erscheinen seines Werkes endgültig einstellt, entscheidet wieder die Verkehrsauffassung: es wird davon ausgegangen, dass das Publikum nicht erwartet, jeden Film dauerhaft rezipieren zu können. Solange die Möglichkeit einer erneuten Aufführung bzw. Ausstrahlung besteht, liegt keine Titelaufgabe vor.²³⁰

5.1.3.3 Rechtsverletzung

Das Titelrecht wird verletzt, wenn andere Titel so verwendet werden, dass es zu Verwechslungen mit dem geschützten Werk kommt, z.B. wenn derselbe Titel für ein Werk der gleichen Gattung benutzt wird. Dagegen kann ein und derselbe Titel für Werke unterschiedlicher Gattungen problemlos verwendet werden, beispielsweise wenn ein Roman als Vorlage für einen Film dient. Wird ein Roman allerdings zweimal unter demselben Titel verfilmt, ist durchaus eine Verwechslungsgefahr gegeben. Da aber nicht verlangt werden kann, dass ein völlig neuer Titel für ein gleiches Ursprungswerk erfunden wird, arbeitet man in solchen Fällen oft mit Zusätzen und Ergänzungen.²³¹ „Bei schuldhafter Verletzung des Titelrechts räumt § 15 Abs. 5 MarkenG dem Titelinhaber einen Schadensersatzanspruch ein; es gilt der Grundsatz der dreifachen Schadensberechnung.“²³²

5.2 Zur wirtschaftlichen Bedeutung von Filmen und Titeln

5.2.1 Merchandising

Die Werbefunktion des Filmtitels kommt direkt im Titelmerchandising, der filmwerkunabhängigen Verwertung des Titels, zum Tragen. Die Weiterverwertung des Titels auf Produk-

²²⁹ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 22 ff.

²³⁰ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 28 f; vgl. Kupka 2004: 64.

²³¹ Vgl. Deutsch; Mittas 1999: 30 ff.

²³² Görden 2009: 126.

ten ruft noch lange Assoziationen und Erinnerungen an das Kinoerlebnis hervor.²³³ Für die Verwertung muss der Titel als Wort- oder Wort-Bild-Marke beim Patentamt angemeldet werden.²³⁴ Danach sind der kommerziellen Weiterverwertung keine Grenzen mehr gesetzt. Man denke an die Vielzahl von Artikeln aus den Sparten Kleidung, Büro, Spielzeug, Literatur, Geschirr etc., die von den großen Produktionsstudios zu Filmen wie *Star Wars*, *Jurassic Park* oder *Harry Potter* erhältlich sind.²³⁵

Bekannte Filmtitel müssen nicht einmal in ihrem originalen Wortlaut verwendet werden, um den Film zu bewerben. Auf dem Markt sind aktuell DVD-Editionen unter dem Motto „Anziehen & Reinziehen“. Der Kunde erwirbt neben dem Film ein T-Shirt mit leicht abgewandeltem, aber durch das Layout eindeutig erkennbarem Titelzitat. Zum Film *Die fabelhafte Welt der Amélie* gibt es beispielsweise ein T-Shirt, das die Trägerin als „fabelhaft“ ausweist.

Abgesehen vom Titelmerchandising ist die direkt filmwerkbezogene Verwendung des Titels wichtig im Wettbewerb um die Zuschauergunst der Filmverleiher und TV-Sender. Hohe Quoten versprechen hohe Einnahmen. Das Medium Film erreicht mehr Zuschauer als Zeitschriften, Hörfunk oder Theater. Titel, die einmal erfolgreich ein großes Publikum angesprochen haben, sollen auch zukünftig für Zuschauer sorgen. Bekannte, ungeschützte, Titel werden daher häufig kopiert oder als Basis für neue gewählt, um vom Erfolg des Vorgängers und den weiteren Vermarktungsmöglichkeiten zu profitieren.²³⁶

5.2.2 Zahlen und Fakten

Einige unkommentierte Daten bringen die wirtschaftliche Bedeutung von Spielfilmen, die ohne ihre Titel kein Publikum erreichen würden, auf den Punkt:

- Mitte der 1990er Jahre produzierte Frankreich insgesamt 130 Spielfilme pro Jahr und galt damit als zweitgrößter Filmexporteur nach den Vereinigten Staaten.²³⁷
- Der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. zufolge waren im Jahr 2009 ca. 36 Prozent der in Deutschland gezeigten Spielfilme deutsche Produktionen. Ebenso viele kamen aus den USA. Nur knapp 6 Prozent stammten aus Frankreich (3 % UK, 19 % sonstige).²³⁸

²³³ Vgl. Heim 2003: 35 f.

²³⁴ Vgl. Homann ³2009: 179.

²³⁵ Vgl. Universal Studios 2012; vgl. Warner Bros. Entertainment Inc. 2012.

²³⁶ Vgl. Heim 2003: 36 f.

²³⁷ Vgl. Pécheur 1995: 21.

²³⁸ Vgl. Statistisches Bundesamt 2011.

- Das Statistische Bundesamt berichtet in einer Presseerklärung vom November 2004, dass 95 Prozent der deutschen Haushalte Fernsehgeräte besaßen. In 40 Prozent der Haushalte fanden sich sogar zwei oder mehr Geräte. Zum Jahresbeginn 2004 besaßen 70 Prozent der Haushalte einen Videorekorder. Mehr als ein Drittel der Haushalte besaß einen DVD-Player/-Recorder.²³⁹
- 2006 verzeichneten die deutschen Kinos 137 Mio. Besucher.²⁴⁰ 2008 sank ihre Zahl auf 129,4 Mio., 2009 stieg sie auf 146,3 Mio. und 2010 sanken die Besucherzahlen erneut auf 126,6 Mio.²⁴¹
- In den 90er Jahren betrugen die durchschnittlichen Herstellungskosten US-amerikanischer Spielfilme 40 Mio. US-Dollar plus 20 Mio. für Werbung und Kopien.²⁴² Als teuerster Film aller Zeiten gilt *Fluch der Karibik 3* (2007). Das Budget betrug 300 Mio. US-Dollar.²⁴³
- In Frankreich kostete im Jahr 2008 ein Spielfilm durchschnittlich 6,4 Mio. Euro.²⁴⁴
- Der Geschäftsbericht der Babelsberger Filmstudios für das Jahr 2010 gibt an: „Die Produktionskosten bei einem durchschnittlichen deutschen Film liegen zwischen 2,5 Mio. EUR und 5,0 Mio. EUR.“²⁴⁵

5.2.3 Statistische Bezüge zwischen Titeln und Besucherzahlen?

Da sowohl die Filmindustrie als auch das Rechtswesen den Titeln eine solche Beachtung schenken, ist davon auszugehen, dass Filmtitel einen signifikanten Einfluss auf die Besucherzahlen und damit die Filmeinnahmen haben. Um das zu überprüfen, versuchte Andreas Schreitmüller in seiner Dissertation, den Zusammenhang zwischen Filmtiteln und Kinobesuchen statistisch zu belegen und trug folgende Ergebnisse mehrerer Studien zusammen: Eine repräsentative Umfrage des Marktforschungsinstituts Infratest aus den 50er Jahren ergab, dass Umtitelungen die Bereitschaft eines Kinobesuchs steigern können. Eine Studie von 1960 gibt an, dass 40 Prozent der befragten Jugendlichen manchmal wegen des Titels ins Kino gingen; die Beeinflussungsbereitschaft hinge dabei vom Schultyp und

²³⁹ Vgl. Statistisches Bundesamt 2004.

²⁴⁰ Vgl. Statistisches Bundesamt 2008.

²⁴¹ Vgl. Statistisches Bundesamt 2012.

²⁴² Vgl. Schreitmüller 1994: 75.

²⁴³ Vgl. Grab 2011.

²⁴⁴ Vgl. Palmer 2011: 5.

²⁴⁵ Studio Babelsberg 2011.

der Begabung ab.²⁴⁶ Jeder weiß jedoch aus eigener Erfahrung, dass der Titel allein kaum ausschlaggebend für einen Kinobesuch ist. Heute stehen uns zahlreiche Informationsmöglichkeiten zur Verfügung; wir recherchieren den Inhalt, die Besetzung, den Regisseur u.v.m.

Die Studien treffen einige globale Aussagen, bleiben jedoch sehr ungenau – eindeutige Statistiken zum Thema fehlten bis dato und konnten auch für diese Arbeit nicht ausfindig gemacht werden. Auch Schreitmüller resümiert: „Es scheint somit praktisch unmöglich, generell die Wirkung von Titeln empirisch zu beweisen. Dennoch setzt die Filmbranche seit jeher auf die Wirkung von Titeln.“²⁴⁷

Ich fasse zusammen, dass sich Filme in den vergangenen 100 Jahren zu einem bedeutenden Wirtschaftsgut entwickelt haben und in der Filmindustrie nichts dem Zufall überlassen wird. Dem hat sich auch die Gesetzeslage angepasst, so dass Filmtitel unter Einhaltung bestimmter Kriterien rechtlich schützenswert sind. Der tatsächliche Einfluss der Filmtitel auf die Besucherzahlen und die Erlöse einer Kinoproduktion konnte bislang hingegen nicht nachgewiesen werden.

²⁴⁶ Vgl. Schreitmüller 1994: 73 f.

²⁴⁷ Schreitmüller 1994: 74.

6. Zusammenfassung

Zum Abschluss soll noch einmal an die eingangs gesteckten Ziele erinnert werden und geprüft, welche Fragen sich beantworten ließen und welche Annahmen bestätigt oder widerlegt wurden.

Ein erstes Teilziel war die allgemeine Charakterisierung von Filmtiteln. Sie bilden eine spezielle Textsorte, die sich von anderen Texten, aber auch von anderen Titelformen abhebt. Filmtitel funktionieren rein verbal, während der Ko-Text audiovisuell, verbal und nonverbal arbeitet. Bedingt durch diesen Codewechsel steht ein Filmtitel in einer weniger engen Beziehung zu seinem Ko-Film als ein allgemeiner Titel zu seinem Ko-Text. Der Vergleich verschiedener Neutitel für einen Film hat belegt, dass die Bezüge zum Film bei der Titelauswahl sehr variabel sein können, da bei der Titelübersetzung außer dem Originaltitel auch ein verbales Kondensat des Ko-Films als Ausgangstext dienen kann.

Jeder Filmtitel erfüllt bestimmte Funktionen: dass er den Film bewirbt und über den Inhalt informiert, wird grundsätzlich erwartet. Überraschend hat sich jedoch herausgestellt, dass die Informativität für die Übersetzer, im Gegensatz zur Attraktivität des Neutitels, nur ein marginales Ziel darstellt. Wenn Filmtitel zirkulieren, dann verändern sie ihre Funktionen, sie verlieren einige und gewinnen andere hinzu. Die von Christiane Nord geforderte Funktionskonstanz bei Translationen konnte bei einem Großteil der Titelpaare nicht beobachtet werden.

Weiterhin sollten Übersetzungen und Umtitelungen unterschieden werden. Damit bei einem Titelpaar eine Übersetzungsrelation anerkannt werden kann, sind verschiedene Anforderungen zu erfüllen. Zunächst muss sich der Neutitel vom Originaltitel unterscheiden, soll aber syntaktisch und semantisch eindeutig auf ihn zurückzuführen sein. Umtitelungen hingegen lassen diese Nähe vermissen. Es ist mir jedoch wichtig zu betonen, dass Umtitelungen keineswegs die schlechteren Neutitel sind – durch sprachstrukturelle oder kulturelle Unterschiede ist eine Umtitelung oft unumgänglich, wenn ein in der Zielkultur verständlicher und ansprechender Neutitel erwartet wird.

Umtitelungen werden bei Filmtiteln viel leichter vollzogen als bei Titeln literarischer Texte, da die Bindung zwischen dem Titel und seinem Ko-Film weniger eng ist. Als Maßstab für

den Neutitel dient den Titelübersetzern dabei durchaus der Originaltitel. Allerdings orientieren sie sich vorrangig am Zielpublikum: dieses soll zum Filmbesuch animiert werden, und das gelingt nur mit einem attraktiven Neutitel. Dafür steht den Übersetzern ein Spektrum von fünf Translationstechniken zur Verfügung, mit denen sie Titel schlagkräftiger, informativer oder prägnanter gestalten können.

Anders als in bisherigen Untersuchungen stand hier das Sprachenpaar Französisch und Deutsch im Fokus. Tatsächlich unterscheidet sich die Anwendungshäufigkeit der verschiedenen Übersetzungsstrategien deutlich von den Ergebnissen aus vergleichbaren Studien zum englisch-deutschen Filmtiteltransfer. Aus dem vorliegenden Korpus ließ sich ablesen, dass Titelinnovationen zu fast der Hälfte aller Neutitel führen. Beim englisch-deutschen Transfer ist dies viel seltener zu beobachten. Dagegen weisen die französisch-deutschen Titelpaare nur eine verschwindend geringe Anzahl von Titelidentitäten auf, während bis zu 50 Prozent der englischen Filmtitel nicht übersetzt werden. Allen Untersuchungen ist gemeinsam, dass die Zahl der Titel, bei denen beim Transfer ins Deutsche Informationen hinzugefügt werden, kontinuierlich ansteigt.

Die Unterteilung des Beobachtungszeitraumes in Spannen von 20 Jahren hat ergeben, dass in Deutschland von Anfang an alle fünf verschiedenen Techniken bei der Übertragung von Filmtiteln angewandt wurden. Auch die Verteilung der Häufigkeit hat sich nicht grundlegend verändert. Dabei schwanken die Präferenzen für die einzelnen Strategien im Laufe der Zeit durchaus. Die vermutete größere Treue zum Originaltitel in den ersten Jahrzehnten konnte knapp nachgewiesen werden: es gibt mehr Titelidentitäten und -analogien als im Jahrhundertdurchschnitt. Auch die Zahlen der Titelgefüge und Innovationen liegen am Anfang unter dem Mittelwert. Allerdings unterscheiden sich die Werte nicht signifikant von den aktuellen.

Die weitere Untersuchung der Translationspraktiken zwischen Deutschland, Österreich und der ehemaligen DDR hat ebenfalls nur geringe Unterschiede erwiesen. Erstaunt hat ein Maximum der österreichisch-deutschen Doppelbetitelungen in den 40er Jahren, als eine starke mediale Gleichschaltung erwartet worden war. Der direkte Vergleich der Übersetzungstechniken ergab, dass in Österreich deutlich häufiger der Originaltitel beibehalten wurde als in Deutschland. Französisch ist demnach nicht per se den Deutschsprachigen zu fremd, um Titelidentitäten zu ermöglichen. Abgesehen von der Erkenntnis, dass nur wenige

Daten vorliegen, wies der Vergleich BRD und DDR die ostdeutschen Neutitel als diejenigen aus, die tendenziell näher am Original bleiben. Dialektale Auffälligkeiten zwischen West und Ost und Nord und Süd waren nicht zu beobachten, eine sorgfältige linguistische Analyse ist jedoch empfehlenswert.

Der abschließende Einblick in die Behandlung von Filmtiteln im Rechtswesen und die Bedeutung von Filmtiteln im geschäftlichen Verkehr hat die philologische Sichtweise geöffnet, um sie mit der monetären Realität zu verknüpfen. Soll ein Titel geschützt werden, kann dies unter bestimmten Bedingungen beantragt werden. Einige Zahlen und Fakten haben die ökonomische Relevanz von Filmen verdeutlicht. Wünschenswert wäre in diesem Zusammenhang eine Studie, die versucht, für die jüngere Zeit eine Relation zwischen Filmtiteln und den Zuschauerzahlen zu ermitteln. Unter Umständen könnte widerlegt werden, dass Filme, deren reißerische und plakative Titel die Appellfunktion beherrscht, mehr einspielen als Filme mit eher hintergründigen oder informierenden Titeln.

Diese Arbeit hat Filmtitel aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Zwischen den Polen einer wörtlichen Übersetzung und eines völlig neuen Titels existieren verschiedene Realisierungsformen des interlingualen und -kulturellen Transfers, die jeweils ihre Berechtigung haben. Sie folgen wirtschaftlichen Interessen, kulturellen Besonderheiten und dem Zeitgeschmack. Aus diesen Gründen sollten sie nicht nach gut oder schlecht, sondern nach funktionsadäquat oder nicht beurteilt werden.

Die Bedeutung, die Filmtiteln von verschiedenen Seiten beigemessen wird, könnte zu der anmaßenden Ansicht verleiten, dass ein Film ohne Titel nicht denkbar wäre. Dieser Eindruck sollte relativiert werden. Wie oft vergisst man den Titel, sobald man einen Film gesehen hat, obwohl die Bilder noch lange im Gedächtnis bleiben? Manch fremdsprachiger Titel ist nicht auszusprechen, doch das Filmerlebnis kann dessen ungeachtet genossen werden. Der Titel bleibt aber der wichtigste Paratext eines Films. Verabredungen zum Kinobesuch, Rezensionen in der Tageszeitung, Filmdatenbanken, wehmütige Zitate von Alfred Hitchcock, wissenschaftliche Untersuchungen – ohne Filmtitel wären sie nicht möglich.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- de Beaugrande, Robert-Alain; Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Bouchehri, Regina (2008): *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Berlin: Frank & Timme.
- Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hg.) (32007): *Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart et al.: Metzler.
- Deutsch, Volker; Mittas, Tatjana (1999): *Titelschutz. Der Werktitelschutz nach Markenrecht*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Dietz, Gunther (1995): *Titel wissenschaftlicher Texte*. Tübingen: Narr.
- Eco, Umberto (1987): *Nachschrift zum 'Namen der Rose'*. München: DTV.
- État et Culture (Hg.) (1992): *Le cinéma*. Paris: La Documentation Française.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1992): *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches. Aus dem Französischen von Dieter Hornig*. Frankfurt/Main: Campus.
- Görden, Jan (2009): *Vorgezogener Werktitelschutz*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Goergen, Jeanpaul (1996): Entente und Stabilisierung. Deutsch-französische Filmkontakte 1925-1933. In: Sturm, Sibylle M.; Wohlgemuth, Arthur (Red.) (1996): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München: edition text + kritik. S. 51 – 62.
- Gwózdź, Andrzej (Hg.) (2009): *Film als Baustelle: das Kino und seine Paratexte. Film under reconstruction: cinema and its paratexts*. Marburg: Schüren.
- Heim, Sebastian (2003): *Der kennzeichenrechtliche Schutz des Filmtitels*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Hellwig, Peter (1984): Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten. Titel sind ein Schlüssel zur Textkonstitution/On the connection between titles and textual constitution. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 12/1984. S. 1 – 20.
- Hennig, Ursula (Hg.) (1977): *Das Nibelungenlied nach der Handschrift C*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hoek, Leo H. (1981): *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye; Paris; New York: Mouton.

- Homann, Hans-Jürgen (³2009): *Praxisbandbuch Filmrecht. Ein Leitfaden für Film-, Fernseh- und Medienschaffende*. Berlin; Heidelberg: Springer.
- Jacobsen, Wolfgang (1993): Frühgeschichte des deutschen Films. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (1993): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler. S. 13 – 37.
- Kessler, Frank; Lenk, Sabine (1996): Gallischer Hahn und deutscher Adler. Filmkontakte vor dem Ersten Weltkrieg. In: Sturm, Sibylle M.; Wohlgemuth, Arthur (Red.) (1996): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München: edition text + kritik. S. 17 – 32.
- Koll, Horst P. (Red.) (2002): *Lexikon des internationalen Films: Kino, Fernsehen, Video, DVD*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins.
- Kupka, Anna (2004): *Der Titelschutz am Beispiel des Films*. Dissertation an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster.
- Kurz, Christopher (2006): *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock and Two Smoking Barrels“*. Hamburg: Kovač.
- Lanzoni, Rémi F. (2002): *French Cinema. From the beginnings to the present*. New York: Continuum.
- Leick, Romain; Wolf, Martin (2001): Die gute Fee vom Montmartre. Das Pop-Märchen „Die fabelhafte Welt der Amélie“ feiert in Frankreich spektakuläre Erfolge. In: *Der Spiegel*. 33/2001. S. 164 – 166.
- Lucanus, M. Annaeus (2009): *De bello civili. Der Bürgerkrieg. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Georg Luck*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Markstein, Elisabeth (2006): Realia. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) (²2006): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 288 – 291.
- Martin, Marcel (1986): Der französische Film seit dem Krieg. In: Reichow, Joachim (Hg.) (²1986): *Film in Frankreich*. Berlin: Henschel. S. 9 – 92.
- Moser, Klaus (2002): *Markt- und Werbepsychologie. Ein Lehrbuch*. Göttingen et al.: Hogrefe – Verlag für Psychologie.
- Nord, Christiane (1988): Der Titel – ein Mittel zum Text. Überlegungen zu Status und Funktionen des Titels. In: Reiter, Norbert (Hg.) (1989): *Sprechen und Hören. Akten des 23. Linguistischen Kolloquiums, Berlin 1988*. Tübingen: Max Niemeyer. S. 519 – 528.

- Nord, Christiane (1990): Funktionsgerechtigkeit und Loyalität – Überlegungen zum Übersetzungsproblem „Titel und Überschriften“. In: Spillner, Bernd (Hg.) (1990): *Sprache und Politik. Kongreßbeiträge zur 19. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik GAL e.V.* Frankfurt/Main et al.: Peter Lang. S. 138 – 139.
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften.* Tübingen; Basel: Francke.
- Nord, Christiane (2004): Translationskompetenz und Bibelübersetzung. In: Fleischmann, Eberhard; Schmitt, Peter A.; Wotjak, Gerd (Hg.) (2004): *Translationskompetenz. Tagungsberichte der LICTRA 2001.* Tübingen: Stauffenburg. S. 183 – 198.
- Palmer, Tim (2011): *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary french Cinema.* Middletown: Wesleyan University Press.
- Pécheur, Jacques (1995): *Le cinéma français aujourd'hui.* Paris: Hachette.
- Powrie, Phil; Reader, Keith (2007): *French Cinema: A Student's Guide.* London: Hodder & Stoughton Educational.
- Prinzler, Hans H. (1993): Chronik, 1895 – 1993. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans H. (Hg.) (1993): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler. S. 519 – 558.
- Prunč, Erich (2000): Vom Translationsbiedermeier zur Cyber-Translation. In: *TEXTconTEXT. 14/2000.* S. 3 – 75.
- Reiß, Katharina; Vermeer Hans J. (1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Niemeyer.
- Rothe, Arnold (1986): *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte.* Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.
- Rudolph, Elke (1999): *Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“: Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren.* Hamburg: LIT.
- Sandig, Barbara (1971): *Syntaktische Typologie der Schlagzeile. Möglichkeiten und Grenzen der Sprachökonomie im Zeitungsdeutsch.* München: Max Hueber.
- Schlemmermeyer, Mark (Projektleitung) (2006): *TV-Spielfilm. Das große Filmlexikon.* Erfstadt: Arena; Hamburg: TV SPIELFILM.
- Schreitmüller, Andreas (1994): *Filmtitel.* Münster: MAkS.
- Schröder, Bianca-Jeanette (1999): *Titel und Text. Zur Entwicklung lateinischer Gedichtüberschriften. Mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltsverzeichnissen und anderen Gliederungsmitteln.* Berlin; New York: Walter de Gruyter.

- Schubert, Christoph (2004): Die Appellwirkung englischer Filmtitel und ihrer deutschen Neutitel: Techniken interkulturellen Transfers. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik (AAA)*. 29/2004, Heft 2. Tübingen: Gunter Narr. S. 239 – 259.
- Smith, Veronica (2006): Werbetexte. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) (2006): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 238 – 242.
- Spoto, Donald (1984): *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Aus dem Amerikanischen von Bodo Fründt*. Hamburg: Kabel.
- Stenzer, Christine (2010): *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Weinrich, Harald (2001): *Sprache, das heißt Sprachen: mit einem vollständigen Schriftenverzeichnis des Autors 1956-2001*. Tübingen: Gunter Narr.
- Wienold, Götz (1972): *Semiotik der Literatur*. Frankfurt/Main: Athenäum.
- Wolf, Martin (2001): „Hollywood war ein Alptraum“. „Amélie“-Regisseur Jean-Pierre Jeunet über Dreharbeiten in den USA und Europa und den Erfolg des französischen Kinos. In: *Der Spiegel*. 33/2001. S. 166.
- Wulff, Hans J. (1979a): Von der Bibliophilie zur Textgrammatik: Eine annotierte Bibliografie zum Fänomen des Titels. In: Wulff, Hans J.; Kaczmarek; Ludger (Hg.) (21983): *Zur Textsemiotik des Titels*. Münster: MAkS. S. 1 – 128.
- Wulff, Hans J. (1979b): Semiotische Dimensionen des Titels. In: Wulff, Hans J.; Kaczmarek; Ludger (Hg.) (21983): *Zur Textsemiotik des Titels*. Münster: MAkS. S. 157 – 198.

Internetquellen

- Buchhandlung Heesen (Hg.) (2012): *Bibelausgaben, Bibelübersetzungen, Erklärungen der Übersetzungen, Literaturempfehlungen*.
<http://www.theologische-buchhandlung.de/bibelausgaben.htm> (Zugriff: 08.09.2012)
- Grab, Markus (Hg.) (2011): *Die teuersten Filme aller Zeiten*.
<http://www.insidekino.de/TOPoderFLOP/TOPBudgetAllTime.htm> (Zugriff: 08.09.2012)
- Internet Movie Database (IMDb)* (2012)
<http://www.imdb.de/> (Zugriff: 20.06.2012)
- Kino Trend Filmtheaterbetrieb (Hg.) (2012): *Thalia Berlin – Programm*.
http://www.thalia-berlin.de/index.php?option=com_kinotrend&view=programm&Itemid=57 (Zugriff: 19.08.2012)

- von Kügelgen, Henning (2003): *Bibliographie zum Filmtitel (auch: Vorspann – Zwischentitel – Untertitel)*. Medienwissenschaft / Hamburg; Berichte und Papiere. 51, 2003: Filmtitel.
http://www1.uni-hamburg.de/Medien//berichte/arbeiten/0051_03.html
 (Zugriff: 08.09.2012)
- Spiegel-Online (Hg.) (2004): *Filmtitel-Statistik: Die „Liebe“ hat das Sagen*.
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/filmtitel-statistik-die-liebe-hat-das-sagen-a-329084.html> (Zugriff: 08.09.2012)
- Statistisches Bundesamt (Hg.) (2004): *Fast 40% der Haushalte besitzen zwei oder mehr Fernsehgeräte*. Pressemitteilung Nr. 492 vom 19.11.2004.
<http://www.presseportal.de/pm/32102/618995/statistisches-bundesamt-fast-40-der-haushalte-besitzen-zwei-oder-mehr-fernsehgeraete> (Zugriff: 08.09.2012)
- Statistisches Bundesamt (Hg.) (2008): *Fast 137 Millionen Besucher in deutschen Kinos 2006*. Zahl der Woche Nr. 005 vom 05.02.2008.
<http://www.presseportal.de/pm/32102/1130264/zahl-der-woche-fast-137-millionen-besucher-in-deutschen-kinos-2006> (Zugriff: 08.09.2012)
- Statistisches Bundesamt (Hg.) (2011): *Anteile der Herkunftsländer am Filmangebot und am Verleihumsatz 2009*.
http://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/BildungForschungKultur/_Grafik/HerkunftFilme.html (Zugriff: 08.09.2012)
- Statistisches Bundesamt (Hg.) (2012): *Leinwände und Filmbesucher in Millionen 2008-2010*.
<https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/BildungForschungKultur/Kultur/Tabellen/Filmtheater.html> (Zugriff: 08.09.2012)
- Studio Babelsberg AG (Hg.) (2011): *Studio Babelsberg – Geschäftsbericht 2010*.
http://www.studiobabelsberg.com/uploads/media/GB2010_Online_Final.pdf
 (Zugriff: 08.09.2012)
- Universal Studios (Hg.) (2012): *Theme Park Shopping at Universal Orlando*.
<http://www.universalorlando.com/Shopping/Theme-Park-Shops.aspx> (Zugriff: 26.08.2012)
- Warner Bros. Entertainment Inc. (Hg.) (2012): *The Official Online Store of Warner Bros. Studios*.
<http://www.wbshop.com/home.do> (Zugriff: 26.08.2012)
- Wenner, Dorothee (2002): *Kino auf Leben und Tod*.
http://www.zeit.de/2002/03/Kino_auf_Leben_und_Tod (Zugriff: 08.09.2012)
- Wikipedia (Hg.) (2012): *Die Schlümpfe*.
http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Schl%C3%BCmpfe (Zugriff: 08.09.2012)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Magisterarbeit selbständig verfasst habe. Andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel wurden nicht verwendet. Die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Abschnitte sind als solche kenntlich gemacht.

Diese Magisterarbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegen und wurde auch nicht veröffentlicht.

Teltow, 14.09.2012

Anne Brückner