

Masterarbeit

am Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie
der Universität Leipzig
über das Thema

Die Untertitelung des spanischen Dokumentarfilms

El día en que los tontos se acaben

vorgelegt von

Annika Schrandt

Betreuerin: Susann Herold

Zweitgutachter: Prof. Dr. Carsten Sinner

Leipzig

23.07.2013

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Untertitelung als Übersetzung	7
2.1 Untertitel als Übersetzung	7
2.1.1 Untertitelung in der Translationswissenschaft	7
2.1.2 Der Film als Text.....	9
2.2 Exkurs: Translatorische Kompetenz	11
2.3 Untertitelung als besondere Art der Übersetzung	13
2.3.1 Untertitelung als schriftliche Form der Übersetzung	13
2.3.2 Untertitelung als additive Form der Übersetzung	15
2.3.3 Untertitelung als synchrone Form der Übersetzung.....	15
2.3.4 Der audio-mediale Text als flüchtiger Texttyp	16
2.3.5 Der audio-mediale Text als polysemiotischer Texttyp	16
3. Untertitelqualität	17
3.1 Definition von Untertitelqualität	17
3.2 Faktoren der Untertitelqualität	19
3.2.1 Lesbarkeit	19
3.2.1.1 Lesegeschwindigkeit.....	19
3.2.1.2 Layout.....	22
3.2.1.3 Segmentierung	22
3.2.1.4 Komplexität des Textes.....	24
3.2.2 Einfügen in den Filmrhythmus.....	25
3.2.3 Inhaltliche und sprachliche Aspekte	27
3.2.3.1 Korrekte und vollständige Übersetzung	28
3.2.3.2 Textreduktion als bevorzugtes Übersetzungsverfahren.....	29
3.2.3.3 Kulturspezifische Bezüge.....	31
3.3 Textsorte Dokumentarfilm	33
3.4 Untertitelungskompetenz	37
4. Die Untertitelung des Films <i>El día en que los tontos se acaben</i>: Laiin vs. Expertin	38
4.1 Zum Film.....	38
4.2 Die Untertitelung des Films: Laiin vs. Expertin	38
4.2.1 Lesbarkeit	38
4.2.1.1 Lesegeschwindigkeit.....	39

4.2.1.2 <i>Layout</i>	43
4.2.1.3 <i>Segmentierung</i>	44
4.2.1.4 <i>Komplexität des Textes</i>	46
4.2.2 Einfügen in den Filmrhythmus.....	50
4.2.3 Inhaltliche und sprachliche Aspekte	55
4.2.3.1 <i>Korrekte und vollständige Übersetzung</i>	55
4.2.3.2 <i>Übersetzungsverfahren</i>	57
4.2.3.3 <i>Kulturspezifische Bezüge</i>	65
4.2.3.4 <i>Fiktionale Gestaltungsmittel des Dokumentarfilms</i>	66
5. Fazit	68
6. Bibliographie	72
7. Anhang	76

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Arten des Übersetzungsvorgangs (Gottlieb 2002:190).....	14
Abbildung 2: Segmentierung von Untertiteln anhand der Satzstruktur (Karamitroglou 1998)23	
Abbildung 3: Der Weg für das Auge bei zentrierten Untertiteln mit pyramidalem Aufbau (Ivarsson/Carroll 1998:77)	24
Abbildung 4: Übersetzungsstrategien bei kulturspezifischen Bezügen (Pedersen 2011:75)...	32

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersetzungsverfahren nach Gottlieb (1992:166)	30
---	----

1. Einleitung

„Der Dokumentarfilm ist mehr denn je das Medium der Stunde, um die gesellschaftlichen, die politischen, die wirtschaftlichen und die ganz individuellen Entwicklungen in intensive filmische Erzählungen umzusetzen. Denn letztendlich geht es immer darum, emotional zu verstehen, welche Auswirkungen die Veränderungen der Welt auf uns und unsere Kulturen haben“ (DOK.fest 2013:3).

So heißt es im Vorwort zum DOK.fest München 2013. Diese Beschreibung der Relevanz und der Wirkungsweise des Dokumentarfilms macht deutlich, warum dieses Genre sich in den letzten Jahren in Deutschland und der Welt immer mehr an Beliebtheit erfreut. Das Interesse an Dokumentarfilmen zeigt sich in Deutschland etwa an der Existenz zahlreicher Dokumentarfilmfestivals, wie des DOK.fests München, der DOK Leipzig oder des Kasseler DOKfests, in denen jedes Jahr Dokumentarfilmerinnen¹ ihre Filme einreichen und auf einen der begehrten Preise hoffen.

Die Einreichungen kommen von Filmemacherinnen aus aller Welt und folglich ist auch die sprachliche Vielfalt groß. Um dem deutschsprachigen Publikum die Informationen, Geschichten und Perspektiven zugänglich zu machen, die in den gezeigten Filmen dargeboten werden, müssen diese für das deutsche Publikum übersetzt werden. Anders als bei großen Kino-Produktionen aus Hollywood, die aufwendig synchronisiert werden, wird hier zumeist auf die Untertitelung zurückgegriffen, da diese Art der audiovisuellen Übersetzung sowohl schneller zu realisieren als auch weniger kostenintensiv ist.

Gerade bei jungen, noch nicht etablierten Dokumentarfilmerinnen spielt der Kostenfaktor sicher eine Rolle und legt auch die Frage nahe, wer für die Untertitelung des Filmes beauftragt werden soll. Anstatt die Arbeit einer professionellen Untertitlerin in Anspruch zu nehmen, scheint es in diesem Zusammenhang naheliegend und verlockend, eine Person aus dem Filmteam selbst nach Fertigstellung des Films auch noch die Aufgabe der Untertitelung übernehmen zu lassen: sie kennt ihren eigenen Film besser als jemand Außenstehendes, hat tausend Male gehört, was die Personen im Film sagen, und weiß, welche Aussage sie mit ihrem Film treffen will. Wenn sie dann zusätzlich zu der Ausgangssprache des Films auch noch die deutsche Sprache beherrscht, stellt es sicher kein Problem dar, mit einer Untertitelungssoftware die Übersetzung des Films selbst vorzunehmen.

Allerdings stellt sich hier die Frage nach der Qualität der Untertitel. Zweifelsfrei sollte die Qualität der Untertitel hoch sein, da sie für das fremdsprachliche Publikum letztendlich

¹ Zur besseren Lesbarkeit werden in dieser Arbeit personenbezogene Bezeichnungen, die sich zugleich auf Frauen und Männer beziehen, generell nur in der weiblichen Form angeführt, also z.B. „Übersetzerinnen“ statt „ÜbersetzerInnen“ oder „Übersetzerinnen und Übersetzer“.

der Schlüssel zum Verstehen des Filmes sind. Die Untertitel müssen das Verständnis des Films ermöglichen und dafür sorgen, dass das Publikum ihn so genießen kann, wie es die ursprüngliche Intention der Filmemacherin war. Nur so kann ein Film das Publikum auf den Festivals letztendlich überzeugen; qualitativ hochwertige Untertitel sind das Bindeglied zwischen Filmemacherin und Publikum.

Die Frage, ob auch eine Laiin auf dem Gebiet der Untertitelung in der Lage ist, qualitativ hochwertige Untertitel zu erstellen, ist der Gegenstand dieser Arbeit. Anhand des Vergleichs von zwei Untertitelversionen des spanischen Dokumentarfilms *El día en que los tontos se acaben* der Regisseurin Laura Morcillo soll hier nachgewiesen werden, dass für das Erstellen qualitativ hochwertiger Untertitel die Arbeit einer Laiin nicht ausreichend ist. Für diese Aufgabe braucht es eine ausgebildete Expertin mit einer speziell für den Bereich der Untertitelung erworbenen translatorischen Kompetenz.

Im ersten Teil der Arbeit wird dazu zunächst die Untertitelung in den Kontext der Übersetzungswissenschaft eingeordnet und der Film als Text näher betrachtet. Darauf aufbauend wird der Begriff der translatorischen Kompetenz aufgegriffen und erläutert, welche Kompetenzen für die Übersetzung allgemein benötigt werden. Danach wird genauer auf die Untertitelung als Art der Übersetzung mit einigen spezifischen Merkmalen geschaut, die Implikationen für den Übersetzungsvorgang haben.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um die Frage der Untertitelqualität. Auf der Grundlage der Spezifik der Untertitelung als Übersetzung wird definiert, was qualitativ hochwertige Untertitel ausmacht und es werden drei Faktoren dargestellt, an denen sich Untertitelqualität beurteilen lässt: Lesbarkeit, das Einfügen in den Filmrhythmus und inhaltliche und sprachliche Aspekte der Übersetzung. Es werden auch die Besonderheiten der Textsorte Dokumentarfilm und deren Implikationen für die Untertitelung dargelegt. Abschließend geht es dann um eine erweiterte Definition der translatorischen Kompetenz im Bereich der Untertitelung.

Der praktische Teil der Arbeit liefert dann die Analyse der beiden Untertitelversionen des Films *El día en que los tontos se acaben*. Die Untertitelung, die die Regisseurin des Films, Laura Morcillo, selbst angefertigt hat, und die Untertitelung anhand professioneller Richtlinien, die von mir durchgeführt wurde, werden systematisch anhand der drei Qualitätsfaktoren gegenübergestellt, um zu sehen, wie Laiin und Expertin mit Lesbarkeit, Filmrhythmus und Inhalt/Sprache umgehen. Abschließend wird es dann möglich sein, die Qualität der beiden Untertitelungen zu beurteilen.

2. Untertitelung als Übersetzung

2.1 Untertitel als Übersetzung

2.1.1 Untertitelung in der Translationswissenschaft

In der Translationswissenschaft wurde die Untertitelung als Forschungsgegenstand lange Zeit vernachlässigt. Das ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass man sich lange uneinig darüber war, ob die Untertitelung überhaupt als Übersetzung zu werten ist. Je nachdem, wie Übersetzung definiert wird, passt die Untertitelung in diese Auffassung oder eben nicht.

Betrachtet man Newmarks Definition (1981:3, zit. nach Luyken 1991:153), ist Übersetzen „[to] replace a [...] message and/or statement in one language by the same message and/or statement in another language“. Mit dieser Definition als Ausgangspunkt erfüllt die Untertitelung nicht die erforderlichen Kriterien für eine Übersetzung. Erstens kann man bei der Untertitelung nicht von einem Ersetzen einer Botschaft mit der selben Botschaft in der Zielsprache sprechen, da hier nur mit einem Teil der gesamten Botschaft gearbeitet wird. Das liegt daran, dass im Medium Film die Botschaft durch den gesamten Verbund aus Bild, Ton und Geräuschen übermittelt wird. Der gesprochene Dialog, der hier übersetzt wird, ist nur ein Teil davon. Zweitens wird bei der Untertitelung sogar noch ein Botschaftsträger hinzugefügt. Von Ersetzen kann hier also keine Rede sein, denn Ersetzen impliziert auch, dass das Alte entfernt wird – der Originaldialog bleibt aber erhalten und zusätzlich kommen noch die Untertitel hinzu. Und drittens besteht auch keine Gleichheit der Botschaft, denn durch notwendige Kürzungen etc. wird die ursprüngliche Botschaft ja verändert bzw. angepasst (vgl. Nagel 2009:49f.). Auch Pedersen (2011:12) gibt zu bedenken:

„Due to the constraints of the medium [...], the target text (TT) sometimes differs so much (at least on the surface level) from the source text (ST) that a point could be made of calling subtitled TTs ‘versions’ or ‘adaptations’ or some other weaker term, rather than ‘translations’“.

Vor dem Hintergrund dieser Auffassung von Übersetzung wären Untertitel wohl eher das, was Schreiber als Bearbeitung der Übersetzung gegenüberstellt:

„Während Übersetzungen auf einer einzigen Varianzforderung (der Forderung nach Änderung der Sprache [...]) und ansonsten ausschließlich auf Invarianzforderungen [...] beruhen, basieren Bearbeitungen auf einer Invarianzforderung (der Forderung nach Beibehaltung mindestens eines individuellen Textmerkmals [...]) und ansonsten ausschließlich auf Varianzforderungen“ (Schreiber 1993:125).

Nach dieser Auffassung wäre die Invarianzforderung bei Untertiteln die Beibehaltung des Inhalts, während sich zu den Varianzforderungen die Änderung der Sprache, die Kürzungen und auch der Wechsel von gesprochener in geschriebene Sprache zählen ließen. Untertitel wären demnach eine Bearbeitung, keine Übersetzung.

Auf der anderen Seite lässt sich aber auch sehr gut dafür plädieren, die Untertitelung sehr wohl der Übersetzung zuzuordnen. Pedersen räumt zwar ein, dass „subtitling can rarely be said to involve a high degree of formal equivalence“ (Pedersen 2011:12), trifft hiermit aber genau den Punkt: es fehlt Untertiteln zwar an formaler Äquivalenz, aber kann das nicht genauso auf die herkömmliche Übersetzung zutreffen? Sobald bei der Übersetzung eines landeskundlichen Textes eine Explikation hinzugefügt wird, um der zielsprachlichen Leserin einen unbekanntem Sachverhalt verständlich zu machen, ist auch die formale Äquivalenz gestört. Allerdings würde niemand diesem Zieltext den Status als Übersetzung absprechen.

Bei einer funktionalen Perspektive auf das Übersetzen geht es nicht um formale Äquivalenz. Übersetzen ist nicht das bloße Übersetzen von Zeichen, sondern das Übertragen von Sinn. Eine Übersetzung soll für Nida (1964:164, zit. nach Nagel 2009:50) „Sinn ergeben, den Geist und Stil des Originals vermitteln, natürlich und leicht im Ausdruck sein und eine ähnliche Reaktion beim zielsprachlichen Leser [...] hervorrufen“. Dies ist bei der Untertitelung möglich und sogar in dieser Form nötig, denn wären die Untertitel nicht sinnvoll und leicht und natürlich zu lesen, wäre es der Zuschauerin unmöglich, das Eingblendete in der begrenzten Zeit zu lesen. Eine gleichwertige Reaktion auf den Film wäre ohne Untertitel, die sozusagen nicht wie eine Übersetzung klingen, gar nicht möglich.

Auch Pedersen ordnet die Untertitelung in vollem Umfang der Übersetzung zu. Er nimmt dabei Bezug auf die drei Übersetzungskategorien von Jakobson: „intralingual translation, interlingual translation and intersemiotic translation“ (Pedersen 2011:11f.) und erklärt, dass Untertitel sich allen drei Kategorien zurechnen lassen. So sind Untertitel für Hörgeschädigte eine intralinguale Übersetzung, das Untertiteln eines Films in die Muttersprache des Zielpublikums ist eine interlinguale Übersetzung, und sogar der intersemiotische Aspekt liegt beim Untertiteln vor, wenn z.B. in Untertiteln für Hörgeschädigte Geräuscheffekte, wie Telefonklingeln, in die Untertitel übernommen werden.

Vor dem Ansatz des funktionalen Übersetzens, der heute den rein linguistisch orientierten Ansatz verdrängt hat, ist die Untertitelung also eindeutig der Übersetzung zuzurechnen. Es herrscht lediglich Unstimmigkeit über die Frage der absoluten Gleichwertigkeit mit der herkömmlichen Übersetzung. Man könnte sagen, dass die Untertitelung aufgrund der vielen Einschränkungen durch das Medium Film „less than

translation“ (Pedersen 2011:12) ist, aber genauso gut lässt sich argumentieren, dass durch die zusätzlichen Aufgaben des Kürzens und Segmentierens „subtitling is not translation but much more“ (Pedersen 2011:12). Auch Nagel greift diese Polemik auf: „Es werden teilweise Elemente hinzugefügt, während andere weggelassen werden. Dadurch leistet die Untertitelung einerseits mehr, andererseits weniger als eine konventionelle Übersetzung“ (Nagel 2009:50). Der Frage, ob die Untertitelung denn nun wirklich mehr, weniger oder genauso viel ist wie die herkömmliche Übersetzung, kann man sich am besten nähern, indem man sich den Gegenstand dieser Art der Übersetzung näher anschaut.

2.1.2 Der Film als Text

Eine Übersetzerin arbeitet bekanntermaßen mit Texten. Was aber ist ein Text eigentlich? Eine Laiin sieht dabei in Gedanken wahrscheinlich ein Blatt Papier vor sich, auf dem in der einen oder anderen Form Schriftzeichen abgedruckt sind. Dass der Textbegriff allerdings weitreichender ist als man zunächst denken könnte, wird klar, wenn man sich die Textdefinition von Göpferich (1995:56) ansieht:

„Ein Text ist ein thematisch und/oder funktional orientierter, kohärent sprachlicher oder sprachlich-figürlicher Komplex, der mit einer bestimmten Intention, der Kommunikationsabsicht, geschaffen wurde, eine kommunikative Funktion ersten oder zweiten Ranges erfüllt und eine inhaltlich und funktional abgeschlossene Einheit bildet“.

Hier wird schon klar, dass sich der Textbegriff nicht nur auf rein sprachliche Schriftstücke beschränkt, sondern alle Botschaften umfasst, die die oben genannten Kriterien erfüllen, auch „sprachlich-figürliche“ Komplexe. Genau so einen Komplex stellt das Medium Film dar: neben dem Filmdialog gibt es auch noch das Bild und die Geräusche. Wichtig ist dabei, dass der Text dieser sprachlich-figürliche Komplex *ist*, und nicht etwa, dass sich der Text in diesem Komplex befindet. Laut Gottlieb (1997b:27, zit. nach Pedersen 2011:10, meine Kursivsetzung) ist ein Text „any message *containing* verbal material“. Der Text, mit dem sich eine Untertitlerin auseinandersetzt, ist der Film als Ganzes, nicht (nur) der gesprochene Dialog.

Texte lassen sich weiter in Texttypen und dazugehörige Textsorten einteilen. Textsorten sind „überindividuelle Sprech- und Schreibakttypen, die an wiederkehrende Kommunikationshandlungen gebunden sind und bei denen sich aufgrund ihres wiederholten Auftretens charakteristische Sprachverwendungs- und Textgestaltungsmuster herausgebildet haben“ (Reiss/Vermeer 1984:177). Diese Textsorten wiederum lassen sich unter wenige

Texttypen subsumieren: hierunter versteht man „Klassen von Textsorten [...], die sich bestimmte Merkmale teilen“ (Göpferich 1999:63).

In der Translationswissenschaft war Katharina Reiß die erste, die die Existenz audiovisueller Medien als eigenen Texttyp anerkannt hat. Mit Bezug auf die drei Grundfunktionen sprachlicher Zeichen stellt sie eine Klassifizierung von drei Texttypen auf: den inhaltsbetonten, den formbetonten und den appellbetonten Texttyp (vgl. Reiß 1986:31ff.). Als vierte Kategorie nennt sie den audio-medialen Text (vgl. Reiß 1986:49ff.). Audio-mediale Texte

„leben nicht vom Sprachgeschehen allein, sondern sie sind lediglich mehr oder weniger Elemente eines größeren Ganzen. Kennzeichnend für sie ist ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art. Erst im Verein mit ihnen ergibt sich das Ganze der zu realisierenden literarischen Mischform“ (Reiß 1986:49).

Als Textsorten, die zum audio-medialen Texttyp gehören, nennt Reiß vor allem Texte im Rundfunk und Fernsehen, wie z.B. Radiokommentare und Hörspiele und Filme. Außerdem gehören Lieder und Bühnenwerke wie Opern oder Musicals dazu (vgl. Reiß 1986:49f.).

Der audio-mediale Texttyp ist allerdings keine vierte Kategorie im Sinne der drei ersten Typen, sondern vielmehr ein Mischtyp, da er je nach Einzelfall sowohl inhalts-, form- als auch appellbetont sein kann. So könnte man die Textsorten dieses Texttyps anhand der drei anderen Texttypen einteilen: so wäre z.B. ein Dokumentarfilm inhaltsbetont, ein Schauspiel formbetont und eine Komödie appellbetont (vgl. Reiß 1986:50). Für die Übersetzung des audio-medialen Texttyps bedeutet dies, dass man allgemein gesprochen im Einzelfall entscheiden muss, die Erhaltung welchen Aspekts am wichtigsten ist. Man muss den audio-medialen Text so übersetzen, dass die gleiche Wirkung erzielt wird (vgl. Reiß 1986:51).

Spricht Reiß in ihrer Definition des audio-medialen Texttyps noch davon, dass diese Texte „*Elemente* eines größeren Ganzen“ (Reiß 1986:49, meine Kursivsetzung) sind, gehen Reiß/Vermeer später einen Schritt weiter. In ihrer Texttypologie erweitern sie die Definition dieses Texttyps zum multimedialen Texttyp. Hier heißt es:

„Schrifttexte, die *zusammen* mit bildlichen Darstellungen [...] oder mit Musik [...] das *vollständige* Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden“ (Reiß/Vermeer 1984:211, meine Kursivsetzung).

In dieser Definition wird deutlich, dass erst das Ganze des audiovisuellen Mediums den Text bildet. Dieser komplette multimediale Text wird in der Translationswissenschaft spätestens

seit dieser Klassifizierung als eigener übersetzungsrelevanter Texttyp anerkannt. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass man bei der Untertitelung nicht nur den gesprochenen Dialog übersetzt, sondern vielmehr den ganzen Film als Arbeitsgegenstand hat. Untertiteln ist also das Übersetzen eines bestimmten Texttyps, der texttypspezifische Anforderungen mit sich bringt. Somit ist Untertiteln weder weniger noch mehr als die herkömmliche Übersetzung, sondern steht gleichwertig neben ihr.

2.2 Exkurs: Translatorische Kompetenz

Wenn es beim Untertiteln also ums Übersetzen geht, schließt sich die Frage an, wer für diese Aufgabe geeignet ist. Kann jede Person solch eine Übersetzung anfertigen oder braucht es dazu eine ausgebildete Expertin?

Die Translationswissenschaft beschäftigte sich schon früh mit der Frage nach der translatorischen Kompetenz, d.h. der Gesamtheit der Fähigkeiten, die eine professionelle Übersetzerin ausmachen und die sie von der Laiin unterscheiden. Die Auffassung darüber, was diese Kompetenz ausmacht, hat sich im Laufe der Zeit allerdings gewandelt. Stand zu Beginn der Forschung die rein sprachliche Kompetenz im Vordergrund, kam mit der kognitiven Wende Ende der 80er Jahre die Einsicht, dass es beim Übersetzen um mehr als reinen Sprachtransfer, nämlich um Sinnübertragung geht. Vor diesem Hintergrund wurde versucht, Modelle des realen Translationsprozesses zu entwickeln, wobei grundsätzlich drei große Fragestellungen aufgegriffen wurden (vgl. Presas 2007:353ff.).

Der erste Fragekomplex beschäftigt sich mit dem Ursprung der translatorischen Kompetenz, also mit der Frage, ob es sich um eine angeborene Fähigkeit oder eine erworbene, erlernte Kompetenz handelt. Laut der ersten Position ist die translatorische Kompetenz der bilingualen Kompetenz gleichzusetzen. Jede Person, die zwei Sprachen beherrscht, kann automatisch auch übersetzen: „All bilinguals can translate. In addition to some competence in two languages L_i and L_j , they all possess a third competence, that of translating from L_i to L_j and vice versa“ (Harris 1977:5, zit. nach Presas 2007:362). Aufgrund der hohen Anzahl schlechter Übersetzungen lässt sich diese These aber leicht widerlegen, denn wenn alle Bilingualen diese Kompetenz automatisch hätten, wären ja alle Übersetzungen gleich gut. Es ist wohl also eher so, dass die bilinguale Kompetenz „eine notwendige, aber nicht eine hinreichende Bedingung für die Entwicklung der translatorischen Kompetenz“ (Presas 2007:363) ist. Der Erwerb von translatorischem Expertinnenwissen ist wichtiger als das reine Sprachwissen.

Die zweite Fragestellung hat den Inhalt der translatorischen Kompetenz zum Gegenstand, also was genau dieses erlernbare Expertinnenwissen ausmacht. Wie schon erwähnt, ist die Auffassung, dass es dabei hauptsächlich um sprachliche Kompetenz geht, mittlerweile überholt. Vielmehr gliedert sich die translatorische Kompetenz in mehrere Subkompetenzen. Seit der kognitiven Wende sind viele Versuche unternommen worden, diese Kompetenzen in Modellen zu erfassen. Diesen Modellen ist meist gemeinsam, dass sie sowohl sprachliche als auch außersprachliche Kompetenzen einbeziehen, die gleichwertig nebeneinander stehen. So nennt beispielsweise die PACTE-Gruppe (2007:330ff.) als Teilkompetenzen die zweisprachige Subkompetenz (Kenntnisse im Sprachenpaar), die außersprachliche Kompetenz (Weltwissen etc.), die instrumentelle Subkompetenz (Dokumentationsquellen, Recherche) und die Subkompetenz Übersetzungskonzeption (Wissen über Übersetzungsmethoden etc.). Eine weitere, den anderen übergeordnete Kompetenz stellt die Fähigkeit dar, die Einzelkompetenzen miteinander zu verknüpfen, in der Terminologie der PACTE-Gruppe die strategische Subkompetenz. Auch Neubert (2000:6) nennt als übergreifende Kompetenz eine „transfer competence“ und betont, dass sie es ist, die letztendlich die professionelle Übersetzerin ausmacht. Jemand kann noch so gut in den Einzelkompetenzen sein; zur guten Übersetzerin wird sie erst durch die Fähigkeit, alle Kompetenzen beim Übersetzen zu integrieren.

Hieran knüpft die dritte Frage an, um die es bei der translatorischen Kompetenz geht: handelt es sich bei den Kompetenzen um deklaratives oder operatives Wissen? In den Modellen zur translatorischen Kompetenz wird herausgestellt, dass beide Wissenstypen Bestandteil der translatorischen Kompetenz sind. Die professionelle Übersetzerin hat deklaratives Wissen gespeichert (z.B. das außersprachliche Weltwissen der PACTE-Gruppe), aber arbeitet auch operativ (z.B. indem sie ihr Wissen über Dokumentationsquellen bei der Recherche ausspielt). Es ist wieder die oben genannte „transfer competence“, mit der die Übersetzerin ihre deklarativ gespeicherten Kenntnisse in ihrem konkreten Handeln operativ anwendet. Was die professionelle Übersetzerin ausmacht, ist also die Integration beider Wissenstypen: sie kann, ohne explizit auf ihr deklaratives Wissen zurückzugreifen, hauptsächlich mit ihrem operativen Wissen arbeiten. Allerdings ist das deklarative Wissen jederzeit abruf- und verbalisierbar, wodurch es möglich wird, Übersetzungsprobleme zu kategorisieren, Ziele zu formulieren und das eigene Problemlöseverhalten in Worte zu fassen (vgl. Presas 2007:358).

Die Abgrenzung der professionellen Übersetzerin von der Laiin wird in Hanna Riskus kognitivem Modell der translatorischen Kompetenz detailliert dargestellt. Sie vergleicht dabei

vier Teilprozesse des Übersetzens und fasst den Übersetzungsvorgang der Laiin als „Signaltransport“ und den der Expertin als „Sinnkonstruktion“ (Risku 1998:257) zusammen. Die detaillierte Darstellung ihres Modells würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und es lässt sich auch bestimmt darüber streiten, ob sich Laiin und Expertin so strikt voneinander trennen lassen, wie es Riskus Modell suggeriert. Der wichtigste Aspekt ist allerdings, dass eine Trennung zwischen Laiin und professioneller Übersetzerin durchaus zu ziehen ist. Bei der translatorischen Kompetenz handelt es sich um mehrere Kompetenzen, die mit zunehmender Professionalisierung operativ im Übersetzungsprozess miteinander verknüpft werden. Diese Kompetenzen sind nicht durch die alleinige Beherrschung eines Sprachenpaars gegeben, sondern müssen erlernt werden. Translatorische Kompetenz ist somit eine Expertinnenkompetenz und Übersetzen daher eine Aufgabe für ausgebildete Übersetzerinnen. Da die Untertitelung auch eine Art der Übersetzung ist, gehört auch sie in die Hände professioneller Übersetzerinnen.

2.3 Untertitelung als besondere Art der Übersetzung

Wie gesagt, handelt es sich bei der Untertitelung um das Übersetzen eines bestimmten, nämlich des audio-medialen, Texttyps, der texttypspezifische Anforderungen mit sich bringt. Gottlieb (1997a:311) definiert Untertitelung wie folgt: „Subtitling can be defined as a (1) written, (2) additive, (3) synchronous type of translation of a (4) fleeting and (5) polysemiotic text type“. Im Folgenden sollen anhand dieser fünf Aspekte die spezifischen Merkmale des audio-medialen Texttyps und die damit verbundenen Besonderheiten der Untertitelung als Übersetzung dargestellt werden.

2.3.1 Untertitelung als schriftliche Form der Übersetzung

Was ihre schriftliche Natur angeht, hat die Untertitelung eine besondere Stellung im Kontinuum von geschriebener und gesprochener Sprache inne, durch die sie sich sowohl von der „herkömmlichen“ Übersetzung als auch von anderen Arten der audiovisuellen Übersetzung (Synchronisation, Voice-over, intralinguale Untertitelung) unterscheidet. Gottlieb unterscheidet zwei Arten der Übersetzung: isosemiotische Übersetzungen und diasemiotische Übersetzungen. Isosemiotische Übersetzungen bedienen sich desselben Kanals wie der Ausgangstext. Diasemiotische Übersetzungen hingegen nutzen einen anderen Informationskanal als das Original. So findet bei Untertiteln ein Wechsel vom gesprochenen

Dialog zum schriftlichen Untertitel statt. Untertitelung ist also eine diasemiotische Übersetzung (vgl. Gottlieb 2002:189).

Der Übersetzungsvorgang wird von Gottlieb (2002:189ff.) daran anknüpfend bei der interlingualen Untertitelung als „diagonal“ im Gegensatz zu „horizontalen“ und „vertikalen“ Übersetzungen eingestuft. Diese Unterteilung stellt er anschaulich in einem Diagramm dar:

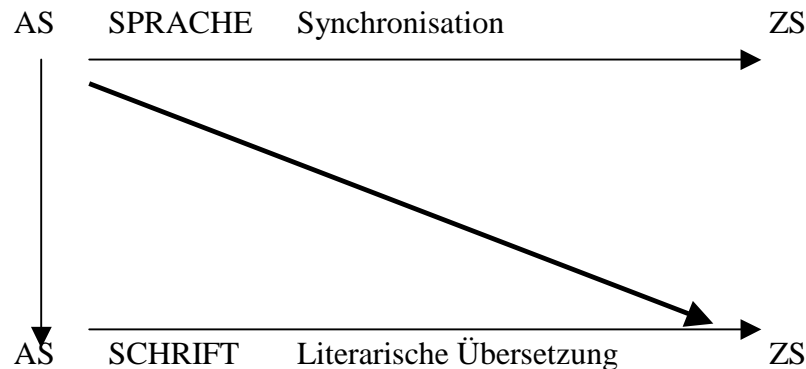


Abbildung 1: Arten des Übersetzungsvorgangs (Gottlieb 2002:190)

Die verschiedenen Arten des Übersetzens lassen sich nach diesem Modell anhand des Wechsels bzw. des Beibehaltens der Sprache und des Sprachmodus (mündlich, schriftlich) klassifizieren. Eine Übersetzung ist horizontal, wenn sich die Sprache ändert, aber der Sprachmodus derselbe bleibt. So geschieht es z.B. bei der literarischen Übersetzung, wo ein schriftlicher Text in einer Ausgangssprache in einen schriftlichen Text in einer Zielsprache übersetzt wird. Auch die Synchronisation ist als horizontal einzustufen: die Sprache ändert sich, während der gesprochene Sprachmodus beibehalten wird. Demgegenüber steht die vertikale Übersetzung, bei der sich nicht die Sprache, sondern nur der Sprachmodus ändert. Dies ist z.B. bei der intralingualen Untertitelung der Fall. In Untertiteln für Hörgeschädigte wird in der gleichen Sprache der gesprochene Filmdialog in schriftliche Untertitel übertragen. Der dritte Typ der Übersetzung ist schließlich die diagonale Übersetzung, zu der die interlinguale Untertitelung zählt: hier findet sowohl ein Wechsel der Sprache als auch des Sprachmodus statt. Der gesprochene Dialog eines Films in einer Ausgangssprache wird in schriftlichen Untertiteln in der Zielsprache fixiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Untertitelung also von allen anderen Arten der (audiovisuellen) Übersetzung.

2.3.2 Untertitelung als additive Form der Übersetzung

Mit der Bezeichnung der Untertitelung als „additive“ Form der Übersetzung meint Gottlieb (1997a:311), dass das „verbal material is added to the original, retaining the source-language discourse“. Die dem Film erst nachträglich hinzugefügten Untertitel stellen also eine weitere Kommunikationsebene dar, die sich in das polysemiotische Ganze² einfügen muss. Vor allem interagieren sie dabei mit den beiden verbalen Kanälen, da ja der gesprochene Dialog und (relevante) schriftliche Einblendungen übersetzt werden. Allerdings findet auch eine Interaktion mit den nonverbalen Kanälen statt. Musik und Geräusche werden im Falle intralingualer Untertitel z.T. auch übertragen, und die Bildkomposition sollte durch die Untertitel nicht gestört werden. „In this way, subtitles can be in harmony with the entire polysemiotic ST, and this creates a subtitled polysemiotic TT, which can then be defined as polysemiotic ST + subtitles“ (Pedersen 2011:10). Der komplette polysemiotische Ausgangstext bleibt also erhalten und bekommt einen weiteren Botschaftsträger dazu.

2.3.3 Untertitelung als synchrone Form der Übersetzung

Die Untertitel als neu hinzugefügter Botschaftsträger erscheinen synchron mit dem original gesprochenen Dialog. Anders als beispielsweise beim Simultandolmetschen, wo die Dolmetscherin die Übersetzung erst mit etwas Verzögerung liefert, gibt es hier in der Tat keine Verzögerung. Original und Übersetzung werden absolut synchron dargeboten.

Untertitel sind also in besonderem Maße abhängig vom Original, da sie nicht, wie andere Übersetzungen, für sich allein stehen. Sie sind keine „*exclusive translations*“, sondern „*inclusive translations*“, da sie das Original ja gewissermaßen beinhalten (vgl. Gottlieb 1997a:309). Durch die gleichzeitige Anwesenheit des Originaltextes ergibt sich die Möglichkeit eines ständigen „feedback“ (Gottlieb 1997a:312). Daraus entstehen sowohl Vor- als auch Nachteile, die die Übersetzung erleichtern bzw. erschweren.

Einerseits ist durch den Feedback-Effekt die Übersetzung in den Untertiteln sofort überprüfbar. Zuschauerinnen, die der Originalsprache mächtig sind, sind in der Lage, Fehler sofort zu entdecken. Es müssen noch nicht einmal unbedingt Fehler sein, die von der kritischen Laiin bemängelt werden: manchmal sind es einfach bestimmte, gut erkennbare Wörter, die die Zuschauerin dann auch im Untertitel erwartet. In bestimmten Fällen kann eine Paraphrasierung des Gesagten einer Laiin durchaus als fehlerhaft aufstoßen, weil „das ja so

² zur Polysemiotik des Films s. Kapitel 2.3.5.

gar nicht gesagt wurde.“ Durch diesen Effekt ist also stellenweise „die übersetzerische Kreativität eingeschränkt“ (Hinderer 2009:268). Nicht nur die verbalen Kanäle sorgen für kritisches Feedback, sondern auch die gleichzeitige Anwesenheit der nonverbalen Kanäle kann Probleme bereiten. So muss etwa auch die Synchronizität mit im Filmbild sichtbarer Gestik und Mimik, wie Nicken oder Kopfschütteln, gewährleistet sein.

Andererseits kann sich der Feedback-Effekt auch positiv und hilfreich auf den Übersetzungsprozess auswirken, denn Originaldialog und Bild können „von den Zuschauern als Interpretationshilfe für die Untertitel herangezogen werden und so die in den Untertiteln enthaltenen Informationen ergänzen“ (Hinderer 2009:268). Diese „intersemiotische Redundanz“ (Hinderer 2009:268) sorgt dafür, dass in den Untertiteln oft kurze und prägnante Übersetzungslösungen möglich sind, wo in der herkömmlichen Übersetzung längere Erläuterungen nötig wären. Die Synchronizität der Untertitel mit dem Originaldialog bietet also zugleich Einschränkungen und Hilfestellung.

2.3.4 Der audio-mediale Text als flüchtiger Texttyp

Gottlieb charakterisiert den audio-medialen Text als „flüchtig“, d.h. dass er in einem bestimmten Tempo und Rhythmus dargeboten wird, und das Publikum nicht selbst darüber bestimmen kann, wie langsam es den Text lesen kann (vgl. Gottlieb 1997a:311). Es hat nicht, wie z.B. bei einem Buch, die Möglichkeit, noch einmal zurückzublättern und etwas nachzulesen. Beim Anschauen eines Films im Kino steht genau die Zeit zur Verfügung, die Botschaft wahrzunehmen und zu verstehen, die durch den Filmrhythmus vorgegeben ist. Der gesprochene Dialog und die Untertitel sind nach wenigen Sekunden wieder verschwunden und es folgt der weitere Text.

2.3.5 Der audio-mediale Text als polysemiotischer Texttyp

Der audio-mediale Texttyp unterscheidet sich von herkömmlichen Texttypen in erster Linie in seiner Semiotik, genauer in seiner „semiotic complexity“ (Gottlieb 1997a:309). Es geht dabei um die Anzahl der Kommunikationskanäle, die zusammen die Botschaft ausmachen. Gottlieb nimmt eine Aufteilung in monosemiotische und polysemiotische Texttypen vor. Bei monosemiotischen Texttypen gibt es nur einen Kanal; so bedient sich ein Buch nur des geschriebenen Wortes. Auf der anderen Seite gibt es polysemiotische Texttypen, d.h. mehrere

Kanäle zusammen übertragen die Botschaft. Dies ist beim Film der Fall: „picture + dialog + music & effects, contribute to the total communicative effect“ (Gottlieb 1997a:309).

Diese vier Informationskanäle, die im Film zusammenwirken, werden von Gottlieb (1994:265) differenziert beschrieben als:

- „1) The verbal audio channel: dialog, background voices; sometimes lyrics
- 2) The non-verbal audio channel: music and sound effects
- 3) The verbal visual channel: captions and written signs in the image
- 4) The non-verbal visual channel: picture composition and flow“.

In diesem Gefüge aus vier Informationskanälen gehören Untertitel zum „verbal visual channel“, allerdings bezieht sich dieser Informationskanal zunächst auf Schrift, die dem Bild schon immanent ist, wie z.B. ein Name auf einem Klingelschild, ein im Bild gezeigter Brief oder Tagebucheintrag, oder Einblendungen wie „London 1995“. Ein Film besitzt also auch schon ohne Untertitel alle vier Informationskanäle. Die Untertitel werden dem Film ja erst nachträglich hinzugefügt und sind dann Teil des verbal-visuellen Kanals.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich die Spezifik der Untertitelung als Übersetzung aus den Besonderheiten des audio-medialen Texttyps ergibt. Ein Film ergibt erst im Zusammenspiel aller seiner Informationskanäle den polysemiotischen Gesamttext, der für die Zuschauerin nur eine begrenzte Zeit verfügbar ist. Die Untertitel als Übersetzung fügen dem polysemiotischen Ganzen noch eine Ebene hinzu; der entstandene Zieltext besteht somit aus polysemiotischem Ausgangstext plus Untertitel, die synchron mit dem Original dargeboten werden und in denen sowohl die Sprache als auch der Sprachmodus wechselt.

3. Untertitelqualität

3.1 Definition von Untertitelqualität

Wer eine Übersetzung in Auftrag gibt, erwartet selbstverständlich ein qualitativ hochwertiges Ergebnis. So ist es natürlich auch bei Filmuntertiteln. Was aber bedeutet Qualität in diesem Kontext? Wann kann man davon sprechen, dass eine Untertitelung qualitativ hochwertig ist? Aus den oben dargestellten spezifischen Merkmalen des audio-medialen Texttyps und den damit verbundenen Besonderheiten seiner Übersetzung sollte schon klar geworden sein, dass im Falle der Untertitelung die Qualitätskriterien einer herkömmlichen Übersetzung zur Beurteilung nicht hinreichend sind.

„Die sprachliche Qualität der Übersetzung lässt sich nur in beschränktem Maße anhand gängiger Kriterien beurteilen, da die Besonderheiten und Zwänge des audiovisuellen Mediums berücksichtigt werden müssen. Idiomatische Formulierungen, korrekte Rechtschreibung, kreative Lösungen von Übersetzungsproblemen und vor allem eine inhaltlich korrekte Übersetzung können jedoch als grundlegende Merkmale einer guten Untertitelübersetzung vorausgesetzt werden“ (Hinderer 2009:284).

Dieses Zitat macht deutlich, dass die Untertitelung als Übersetzung natürlich auch die Qualitätsmerkmale einer „normalen“ Übersetzung berücksichtigen muss, aber dass die Besonderheiten des Mediums Film eine weiter gefasste Definition von Qualität verlangen.

Die Versuche, eine solche Definition vorzunehmen, sind zahlreich. Gummerus/Paro (2001:138) schreiben beispielsweise:

„[Q]uality refers to the total viewer experience and the translation’s role in or contribution to it. Consequently, when we assess translation quality, we very often express it in terms of whether or not the translation functions or ‘works’ in its audiovisual context.“

Hier geht es also darum, wie die Untertitel dazu beitragen, dem Publikum den Filmgenuss zu ermöglichen. Diese Auffassung ist zwar sinnvoll, aber leider schwammig und sehr subjektiv. Wie kann man objektiv beurteilen, ob die Untertitel für alle funktionieren? Eine ähnliche Annäherung findet sich in dieser Definition:

„Ultimately, the aim is to fashion subtitles which are attuned so thoroughly to their audiovisual environment that they appear to ‘melt’ into the total fabric of the programme. By making the linguistic sign as unobtrusive as possible, the very best subtitling seeks to foster the illusion of unmediated comprehension on the part of the viewer. When an audience stops being aware of reading the subtitles, the subtitler has achieved a major goal” (Mueller 2001:147).

Hier bekommt man schon ein konkreteres Bild, indem klar wird, *was* diesen Filmgenuss des Publikums ausmacht: es soll durch die Untertitel nicht gestört werden, sondern sind diese lediglich Mittel zum Zweck, wie auch Gottlieb (2002:212) erkennt:

„Es erübrigt sich zu sagen, dass Zuschauer nicht ins Kino gehen oder das Fernsehgerät einschalten, um Untertitel zu sehen. Diese sind nur Mittel zum Zweck, und die idealen Untertitel sind diejenigen, die dem Publikum das Gefühl geben, den Film zu verstehen und zu vergessen, in welcher Sprache er gezeigt wurde.“

Auch dieser Definitionsversuch ist nachvollziehbar, aber wiederum schwer zu messen.

Eine Schwachstelle der Definitionen von Gummerus/Paro und Mueller ist u.a. die Auffassung davon, was für sie die Übersetzung des Films ist. Für beide sind die Untertitel an sich die Übersetzung. Sie sprechen davon, dass die Untertitel *in* ihrem audiovisuellen Kontext funktionieren müssen und dass *die Untertitel als Übersetzung* eine Rolle beim Filmgenuss haben. Wie im vorigen Kapitel dargestellt, ist es jedoch vielmehr so, dass es sich bei der

Übersetzung des Films um *den polysemiotischen Film plus die Untertitel* handelt. Es geht bei der Frage nach Qualität also im Grunde wieder um den Film als polysemiotisches Ganzes, inklusive der Untertitel.

Diese Erkenntnis formuliert Gottlieb (2002:192) in seiner Definition von Untertitelqualität:

„[Es] sollte die Synthese aus den vier synchron verlaufenden Kanälen, also Bild, (nicht-verbaler) Ton, Dialog und Untertitel, mit dem originalen drei-kanaligen Diskurs verglichen werden. Ohne den audiovisuellen Kontext werden weder die Untertitel noch der Dialog die volle Bedeutung des Films wiedergeben. Um also die Qualität von Untertiteln beurteilen zu können, muss man untersuchen, bis zu welchem Grad die untertitelte Version als Ganzes die semantische Gestalt des Originals vermitteln kann“.

Nicht die Untertitel als Übersetzung werden beurteilt, sondern das polysemiotische Ganze, zu dem die Untertitel gehören und in dem die einzelnen Kanäle voneinander abhängig sind. Durch das Erreichen dieser Synthese der vier Kanäle ergibt sich dann das, was in den vorigen Zitaten als das Funktionieren der Untertitel oder das „Verschwinden“ der Untertitel für das Publikum umschrieben, aber nicht konkret erfasst wurde. Im Folgenden sollen nun drei konkrete Qualitätsfaktoren dargestellt werden, mit denen die Synthese des polysemiotischen Ganzen praktisch erzielt werden kann.

3.2 Faktoren der Untertitelqualität

3.2.1 Lesbarkeit

3.2.1.1 Lesegeschwindigkeit

Egal, welche Art von Text wir lesen, wir tun dies mit dem Ziel, das Gelesene zu verstehen. Doch damit Verstehensprozesse überhaupt beginnen können, müssen unsere Augen den Text erst einmal erfassen. Ein entscheidender Faktor für die Lesbarkeit eines Textes ist die Lesegeschwindigkeit der Leserin, und die ist für gewöhnlich erstaunlich hoch:

„our eyes are equipped to travel over the page about ten times as fast as they generally do. [...] Under normal circumstances, a reader is limited in speed only by his rate of comprehension. The reader reads in order to comprehend and the demand on quality here will set the speed. The nature of the text is as important a factor as the ability of the reader to comprehend it“ (Zachrisson 1965:23).

Wichtig ist, dass „the nature of the text“ beim Erfassen und Verstehen des Textes eine Rolle spielt: im Fall der Untertitel ist diese Natur des Textes polysemiotisch, was sich erheblich auf

den Leseprozess auswirkt. Das Lesen von Untertiteln ist quasi „ein Lesen unter erschwerten Bedingungen“ (Nagel 2009:59). Die Zuschauerin will nicht nur die Untertitel lesen können, sondern gleichzeitig in der Lage sein, den Film zu genießen. Und da „die Zuschauer nicht über ihren eigenen Leserhythmus entscheiden können, muss der Untertitler diese Arbeit für sie übernehmen“ (Gottlieb 2002:207). Denn die beste Übersetzung bringt nichts, wenn die Zuschauerin keine Zeit hat, sie zu lesen.

Die Lesegeschwindigkeit ist im Falle der Untertitel geringer als bei monosemiotischen Texten. Tests haben gezeigt, dass Leute in ihrer eigenen Geschwindigkeit zweizeilige Untertitel in weniger als vier Sekunden lesen. In diesen Tests bekamen die Probandinnen allerdings nur den Untertiteltext an sich zu sehen. In der Realität stehen die Untertitel aber im Kontext des gesamten Films: „A lot more than subtitles meets the eye“ (Ivarsson/Carroll 1998:64). Wenn Filmbild und Untertitel verarbeitet werden müssen, benötigt das Auge jedes Mal 1/3 Sekunde, um vom Bild zum Untertitel oder wieder zurück zu springen. Deswegen wird eine längere Standzeit nötig, als die reine Lesegeschwindigkeit des durchschnittlichen Menschen es suggerieren würde.

Bei der Übersetzung eines Films muss die Untertitlerin mit zwei Beschränkungen umgehen, die durch das Medium Film vorgegeben werden. Diese Beschränkungen sind sowohl räumlicher als auch zeitlicher Art. Der Raum, der für die Untertitel zur Verfügung steht, ist aufgrund der Bildschirmgröße und der kleinsten darin noch lesbaren Schriftgröße begrenzt (vgl. Gottlieb 1992:164). Dieser begrenzte Platz wirkt sich auf die Zeichenzahl aus, die pro Zeile in einem Untertitel zulässig sind. Generell sollte ein Untertitel maximal 2/3 der Leinwandbreite einnehmen, um den Weg für das Auge möglichst kurz zu halten. Je weiter das Auge wandern muss, desto schlechter ist die Lesbarkeit (vgl. Buhr 2003:23). Die Angaben, wie viele Zeichen pro Zeile erlaubt sind, variieren in der Literatur ungefähr zwischen 35 und 40. Gottlieb (1992:164) und Karamitroglou (1998) fordern allgemein 35 Zeichen, Ivarsson/Carroll (1998:53) sprechen von 40 Zeichen. Laut Nagel (2009:60) hängt die Zeichenzahl weiterhin davon ab, ob fürs Kino oder fürs Fernsehen/DVD Untertitelt wird. Als Beispiel nennt sie die Richtlinien der Firma SUBS, wo fürs Fernsehen 40 Zeichen zulässig sind und bei 35-mm-Filmen 42 Zeichen bzw. bei 16-mm-Filmen 32 Zeichen bzw. 40 Zeichen, wenn Schmalschrift verwendet wird.

Zu den räumlichen Beschränkungen kommen die zeitlichen Beschränkungen des Mediums Film. Der räumliche Faktor an sich wäre gar nicht so problematisch, „since with the available 70 characters the subtitler would be able to render even complicated expressions in the target language, were it not for the time factor“ (Gottlieb 1992:164). Es können eben nicht

unbegrenzt viele Untertitel erstellt werden, und oft kann man die maximale Zeichenzahl noch nicht einmal ausnutzen, denn die Lesegeschwindigkeit der durchschnittlichen Zuschauerin ist meist langsamer als die Sprechgeschwindigkeit, die im Film vorgelegt wird (vgl. Gottlieb 1992:164), d.h. in der kurzen Zeit eines Sprechakts, der eventuell nur drei Sekunden dauert, muss im Untertitel in gekürzter Form alles wichtige wiedergegeben werden, und zwar in der Standzeit von ebenfalls drei Sekunden.

Ob die Standzeit des Untertitels mit der verwendeten Anzahl von Zeichen der Lesegeschwindigkeit der Zuschauerin gerecht wird, lässt sich durch eine einfache Rechnung herausfinden. Die Anzahl der Zeichen geteilt durch die Standzeit ergibt die Lesegeschwindigkeit. Wenn also beispielsweise ein Film mit 40 Zeichen pro Zeile Untertitelt wird und ein Untertitel drei Sekunden lang steht, ergibt das eine Lesegeschwindigkeit von: $40:3 = 13,33$ Zeichen pro Sekunde. Um der oben erwähnten Zeit Rechnung zu tragen, die das Auge braucht, um zum Untertitel zu springen, macht es Sinn, diese Zahl auf 12 abzurunden. 12 Zeichen pro Sekunde ist ein guter Richtwert für die durchschnittliche Lesegeschwindigkeit (vgl. Nagel 2009:61). Analog lässt sich mit der bekannten Zeichenzahl und der durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit dann auch ausrechnen, ob der Untertitel mit den verwendeten Zeichen lange genug steht ($40:12 = \text{Standzeit}$) oder andersherum lässt sich bestimmen, wie viele Zeichen der aktuelle Untertitel mit einer bestimmten Standzeit haben darf ($12 \times 3 = \text{Zeichenzahl}$).

Aus dem Wissen über die Lesegeschwindigkeit haben sich einige Richtwerte über die Standzeiten von Untertiteln etabliert: so steht ein zweizeiliger Untertitel zwischen drei und sechs Sekunden, ein Einzeiler zwischen zwei und drei Sekunden (vgl. Nagel 2009:60). Ein einzelnes Wort steht laut Nagel eine Sekunde (vgl. Nagel 2009:60), doch Karamitroglou (1998) plädiert dafür, keinen Untertitel unter 1,5 Sekunden stehen zu lassen. Jeder kürzere Untertitel wird nur als ein Aufflackern auf dem Bildschirm wahrgenommen, was daran liegt, dass 1/3 Sekunde schon dafür benötigt wird, mit dem Blick auf den Untertitel zu wandern. Auch die absolute maximale Standzeit eines Zweizeilers von sechs Sekunden hat wahrnehmungsphysiologische Gründe: wenn der Untertitel zu Ende gelesen wurde, richtet die Zuschauerin den Blick wieder in die Bildmitte, doch wenn der Untertitel immer noch steht, besteht die Gefahr, dass der Blick erneut zum Untertitel schweift und dieser ein zweites Mal gelesen wird, was wiederum für Verwirrung sorgen könnte (vgl. Nagel 2009:61). Um also die Lesbarkeit der Untertitel für die Zuschauerin zu gewährleisten, muss die Untertitlerin unbedingt die Lesegeschwindigkeit ihres Publikums beachten und Zeichenzahl sowie Standzeiten dementsprechend anpassen.

3.2.1.2 Layout

Ein weiterer Faktor, der die Lesbarkeit von Untertiteln beeinflusst, ist das Layout, also die optische Textdarbietung. Untertitel stehen für gewöhnlich zentriert am unteren Bildrand. Die zentrierte Stellung ist damit zu begründen, dass auch die Handlung des Films sich v.a. im Zentrum des Bildes abspielt und deshalb so der Weg für das Auge zu den Untertiteln am kürzesten ist (vgl. Nagel 2009:62). Der untere Bildrand wird gewählt, weil dort am wenigsten vom Filmbild verdeckt wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:50). Das Nichtverdecken des Filmbildes ist auch der Grund dafür, dass maximal mit zwei Zeilen untertitelt wird. Schon ein zweizeiliger Untertitel nimmt 22% der Zeit in Anspruch, die die Zuschauerin das Filmbild anschaut (vgl. Nagel 2009:62). Weitere Zeilen würden also zu sehr vom Film an sich ablenken. Der Zweizeiler ist nicht nur als maximale, sondern auch als bevorzugte Form des Untertitels zu wählen: Zweizeiler sind leichter zu lesen als Einzeiler, da man umso weniger Zeit zum Lesen der einzelnen Wörter aufwendet, je mehr Wörter vorhanden sind. Es dauert also länger, kürzere Untertitel zu lesen. Außerdem verweilt das Auge zwar länger auf einem Zweizeiler, muss aber auch seltener den Wechsel zwischen Untertitel und Bild vornehmen, als dies bei einer Abfolge von Einzeilern der Fall wäre (vgl. Nagel 2009:62). Wenn einzeilige Untertitel verwendet werden, sollten diese in der unteren Untertitelzeile stehen, was wieder den Grund hat, dass möglichst viel vom Filmbild frei bleiben soll (vgl. Nagel:2009:95).

3.2.1.3 Segmentierung

Ein weiterer entscheidender Faktor für die Lesbarkeit ist eine sinnvolle Segmentierung der Aussagen in den Untertiteln. Dies betrifft die Segmentierung der Untertitel voneinander und die Zeilenumbrüche innerhalb der Untertitel. Bei der Segmentierung der Untertitel voneinander ist es wichtig, dass zu keiner Zeit die Gefahr besteht, dass der Faden verloren geht. Die Zuschauerin kann (zumindest im Kino) nicht einfach noch einmal zurückblättern und etwas nachlesen, was sie verpasst hat. Selbst wenn man beim Schauen eines Filmes kurz abgelenkt wird: „those subtitles know no mercy. They keep coming regardless“ (Ivarsson/Carroll 1998:90). Deshalb sollte ein Untertitel immer eine in sich abgeschlossene Sinneinheit bilden (vgl. Gottlieb 2002:204), es sollte keine Unterbrechung mitten in logisch oder grammatisch zusammenhängenden Aussagen stattfinden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:90). Helene Reid (1990:100ff., zit. nach Gottlieb 2002:203) unterscheidet drei Kriterien für die Segmentierung der Untertitel: die grammatische Segmentierung, bei der nach semantischen

Einheiten der Aussage getrennt wird, die rhetorische Segmentierung, die sich am Sprachrhythmus, also den Sprechpausen, orientiert, und die visuelle Segmentierung, bei der man den Filmschnitt beachten muss. Da die Sprechpausen meist mit semantischen Einheiten einhergehen, bietet es sich an, dass pro einer solchen Sprechereinheit ein Untertitel erstellt wird (vgl. Gottlieb 2002:203).

Ähnliches gilt für die Zeilenumbrüche. „Semantisch motivierte Zeilenumbrüche beschleunigen die Lesegeschwindigkeit“ (Gottlieb 2002:208). Auch hier ist es so, dass die semantischen Einheiten mit der grammatischen oder syntaktischen Struktur der Aussage zusammenhängen. Deshalb empfiehlt sich die Segmentierung der Zeilen am höchsten syntaktischen Knotenpunkt:

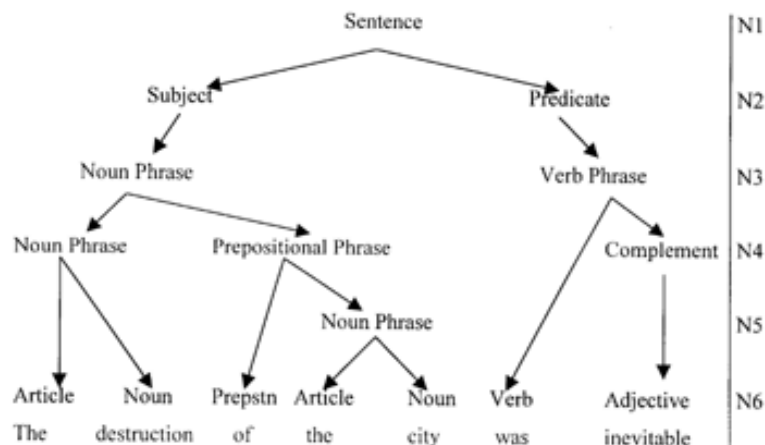


Abbildung 2: Segmentierung von Untertiteln anhand der Satzstruktur (Karamitroglou 1998)

Wenn der Satz in diesem Beispiel am fünften Knotenpunkt getrennt wird, ergibt sich die Aufteilung: *The destruction of // the city was inevitable*. Am zweiten (höchsten) Knoten getrennt, ergibt sich: *The destruction of the city // was inevitable*. Die zweite Variante liest sich deutlich besser. Das liegt daran, dass das Gehirn bei der Verarbeitung des sprachlichen Inputs bei jeder Segmentierung eine kurze Pause macht, bevor mit dem nächsten Teil fortgefahren wird. Bei der Segmentierung macht es also Sinn, diese Pause an einer Stelle hervorzurufen, an der schon eine zufriedenstellende Sinneinheit aufgenommen wurde (vgl. Karamitroglou 1998).

Das Wissen über die semantisch motivierte Zeilenaufteilung stellt auch die Frage in den Hintergrund, ob die zwei Zeilen in Blocksatz oder in pyramidaler Aufteilung präsentiert werden sollen. Laut Karamitroglou (1998) wäre zwar die Aufteilung mit zwei gleich langen

Zeilen zu bevorzugen, weil die Zuschauerin dies aus anderen Texten gewöhnt ist, doch ist der semantische Zusammenhang wichtiger als die Geometrie. Wenn eine Zeile länger als die andere ist (pyramidaler Aufbau), ist es unerheblich, ob dies die obere oder die untere betrifft: in jedem Fall hat das Auge den gleichen Weg zur nächsten Zeile zurückzulegen:

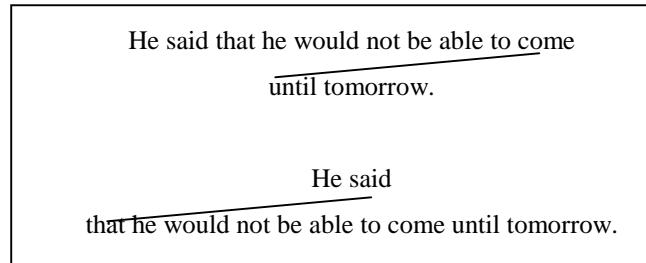


Abbildung 3: Der Weg für das Auge bei zentrierten Untertiteln mit pyramidalem Aufbau (Ivarsson/Carroll 1998:77)

3.2.1.4 Komplexität des Textes

Ein letzter Faktor für die Lesbarkeit betrifft den dargebotenen Text an sich. Der Text sollte so wenig komplex wie möglich gehalten werden. Für die Syntax bedeutet dies, dass ein einfacher Satzbau einem verschachtelten vorzuziehen ist. Und auch bei der Lexik sollte man möglichst einfaches Vokabular verwenden, also Wörter, die dem Publikum geläufig sind statt langer Fremdwörter (vgl. Nagel 2009:62). Allerdings muss man hier immer im aktuellen Kontext entscheiden: wenn es in einem Dokumentarfilm um genau diesen Fachterminus geht, würde man durch die Wahl eines entsprechenden umgangssprachlichen Wortes nicht den gewünschten Effekt der Fachlichkeit erzielen.

Alles in Allem gewährleisten qualitativ hochwertige Untertitel der Zuschauerin also eine ungestörte Lesbarkeit. Dazu muss die Untertitlerin im Rahmen der räumlichen und zeitlichen Beschränkungen des Mediums die mögliche Lesegeschwindigkeit des Publikums beachten. Außerdem sorgt sie durch das Layout und die Segmentierung der Untertitel dafür, dass die Wege für das Auge beim Schauen des Films möglichst kurz sind und das Hirn bei der Sprachverarbeitung unterstützt wird. Auch die Sprache wird in ihrer Komplexität reduziert, um die Zuschauerin zu entlasten. All diese Faktoren tragen dazu bei, dass die Untertitel ohne Anstrengungen gelesen werden können und ein ungestörter Filmgenuss möglich ist.

3.2.2 Einfügen in den Filmrhythmus

Jeder Film hat seinen eigenen Rhythmus, der einerseits durch seine Bildkomposition, also Schnitte und Kameraführung, und andererseits durch die Art der Dialoge bestimmt wird. So weist ein Actionfilm beispielsweise meist eine schnelle Schnittfolge auf, wohingegen in einer Naturdokumentation eher lange Einstellungen ohne Schnitt zu erwarten sind. Ebenso unterscheiden sich die möglichen Dialoge: werden lange Reden von einer Figur geschwungen oder gibt es schnelle Wortwechsel? „Um nicht gegen den Rhythmus des Originals zu arbeiten und damit den Wahrnehmungsprozess zu verzögern, müssen Untertitel mit den hörbaren (Wortlaut) und sichtbaren (Schnitt) Signalen des Films synchron sein“ (Gottlieb 2002:211). Mit anderen Worten: die Zuschauerin, die den Film mit Untertiteln sieht, soll ihn genauso erleben, wie die Zuschauerin, die ihn ohne Untertitel anschaut.

Um diesen Effekt zu ermöglichen, ist eine geschickte Platzierung der Untertitel nötig. Das Positionieren der Untertitel wird als Timing, Cueing oder Spotting bezeichnet, und gemeint ist damit:

„the process of defining the in and out times of each subtitle. It involves striking the best possible balance between the rhythm of the film, the speech rhythm of the individual characters or narrators and a viewers' reading rhythm, taking cuts and bridges into consideration while achieving the highest possible level of synchronism between the spoken word and the actual subtitle“ (Ivarsson/Carroll 1998:82).

Eigentlich handelt es sich bei der Bezeichnung „Filmrhythmus“ also um mehrere Rhythmen, zwischen denen beim Timing eine Balance eingehalten werden muss.

Generell richten sich die Untertitel nach dem Sprechrhythmus der Filmfiguren. Wenn etwas gesagt wird, erscheint auch ein Untertitel. Das Einblenden des Untertitels, also das Festlegen des Time Code In (TCI) sollte synchron mit dem Sprecheinsatz erfolgen. Dies erleichtert die Zuordnung von Untertitel und Sprecherin, v.a. bei schnellen Dialogwechseln. Hier ist die Synchronizität besonders wichtig, um nicht den Überblick darüber zu verlieren, wer was sagt (vgl. Nagel 2009:91). Es sollte möglichst vermieden werden, die Untertitel schon vor Sprecheinsatz einzublenden, da dies erstens die Zuordnung erschweren würde, und zweitens so die Gefahr bestünde, eine Pointe vorwegzunehmen. Manchmal kommt es aber zu Ausnahmefällen, die eine verfrühte Einstiegszeit nötig machen; wenn z.B. ein Sprecheinsatz genau auf einem Schnitt erfolgt. In solchen Fällen sollte der Untertitel maximal vier Bilder vor dem Audio erscheinen (vgl. Nagel 2009:93).

So wie das Einblenden sollte auch das Ausblenden, also das Festlegen des Time Code Out (TCO) der Untertitel, möglichst synchron mit dem Ende des Gesprochenen erfolgen. Hier

ist allerdings ein Überhang des Untertitels bis zu einer Sekunde über das Audio möglich, wirkt oft sogar aufgrund eines gewissen „Nachhall[s]“ (Nagel 2009:92) der Audiospur angenehm für die Zuschauerin. Außerdem dient solch ein Überhang dazu, „to make the most of the time available, to make the translation a little more detailed or allow more time for reading“ (Ivarsson/Carroll 1998:92). Wenn ein sehr kurzer Untertitel sonst eine viel zu kurze Standzeit hätte, kann also durch den Überhang übers Audio hinaus die Lesbarkeit gewährleistet werden. Allerdings sollte das Maximum von einer Sekunde nicht überschritten werden, da es sonst so wirken könnte, als hätte die Untertitlerin nicht rechtzeitig ausgeblendet. Außerdem besteht dann die Gefahr, dass der Untertitel zweimal gelesen wird (vgl. Hinderer 1998:282).

Aber wann endet eigentlich ein zu untertitelndes Segment der Audiospur? Wie bestimmt man in einem fünfminütigen Monolog einer Person, wann das „Ende“ des Audios für die Ausstiegszeit erreicht ist, obwohl der Monolog ja noch weitergeht? Aufgrund des natürlichen menschlichen Sprechrhythmus kann man ungefähr alle fünf bis acht Sekunden mit Sprechpausen rechnen, wobei der Rhythmus natürlich auch kürzer und abgehackter sein kann, also mit kürzeren Einheiten und mehr Pausen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:82). Wichtig ist es, die Untertitel diesem Sprachrhythmus anzupassen: wenn jemand diesen eher abgehackten Sprachstil aufweist, sollte man auch mehrere kurze einzelne Untertitel machen, anstatt mehrere Aussagen in einen längeren Untertitel zu übernehmen. Sonst besteht auch die Gefahr, etwas vorwegzunehmen. „Das Publikum der Zielsprache sollte der Handlung folgen, wie sie sich ereignet und nicht, bevor sie sich ereignet“ (Gottlieb 2002:204).

Zwei Untertitel, die aufeinander folgen, sollten auf jeden Fall vier Bilder Abstand voneinander haben, denn ansonsten kann das Auge nicht registrieren, dass ein neuer Untertitel begonnen hat und bleibt an einer anderen Stelle der Leinwand hängen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:64f.). Das Einhalten dieses Abstands trägt also wiederum zur Lesbarkeit bei.

Um sich in den Gesamtfilmrhythmus einzufügen, genügt aber keine bloße Synchronizität mit dem Sprechrhythmus. Wie schon erwähnt, ist darüber hinaus dem Schnittrhythmus des Films Rechnung zu tragen. Konkret bedeutet dies, dass die Untertitel möglichst nicht in Konflikt mit den Schnitten geraten sollten. Wenn ein Untertitel über einen Schnitt hinweg stehen bleibt, schränkt dies die Lesbarkeit ein, da das Gehirn bei einem Schnitt den Eindruck erhält, ein neuer Untertitel habe begonnen, woraufhin die Zuschauerin beginnt, den Untertitel noch einmal zu lesen (vgl. Nagel 2009:92). Die goldene Regel lautet also: Untertitel stehen nicht über Schnitte.

In manchen Fällen lässt sich diese Regel gut einhalten, weil „auch der Filmschnitt häufig dem Sprachrhythmus folgt“ (Gottlieb 2002:203). Wenn es also möglich ist, einen Untertitel rechtzeitig vor einem Schnitt aus- und den nächsten erst nach dem Schnitt einzublenden, sollte aber auch hier auf die wahrnehmungsphysiologischen Einschränkungen geachtet werden:

„the eye and thus the brain tend to recognise a new subtitle only if there is a minimal delay between the new image and the new subtitle, so it is advisable to wait two to four frames after a change of scene before bringing in a new subtitle“ (Ivarsson/Carroll 1998:76).

Nicht immer ist es allerdings möglich, zwei Untertitel so voneinander zu trennen, dass sie den Schnitt umschließen. Schnitt und Dialog erfüllen im Film nun einmal verschiedene Funktionen: „Cuts are a technique used by directors to enhance the visual drama [...], but subtitle breaks are more closely related to another dramaturgy, that of content“ (Ivarsson/Carroll 1998:75). Es kann also zu einem Konflikt zwischen Sprech- und Schnittrhythmus kommen, „wenn aus irgendeinem Grund der Wechsel in den Bildern und den Dialogen nicht simultan erfolgt“ (Gottlieb 2002:203). Wenn es unvermeidbar ist, einen Untertitel über einen Schnitt hinweg stehen zu lassen, sollte dieser nicht weniger als eine Sekunde länger stehen bleiben, da ansonsten bei der Zuschauerin das Gefühl erweckt werden könnte, zu wenig Lesezeit zu bekommen (vgl. Gottlieb 2002:212). Als konkreter Richtwert für das Ein- bzw. Ausblenden des Untertitels vor bzw. nach dem Schnitt gelten zehn Bilder. Bei weniger Abstand zum Schnitt würde ein unangenehmer Flackereffekt entstehen (vgl. Nagel 2009:92).

Zusammenfassend ist ein weiteres Merkmal qualitativ hochwertiger Untertitel also, dass sie sich in den Filmrhythmus einfügen, d.h. dass sie der Zuschauerin, die die Untertitel nutzt, das Erleben der Handlung in der gleichen Geschwindigkeit und Abfolge ermöglichen wie der muttersprachlichen Zuschauerin. Die Untertitlerin muss dabei eine Balance zwischen dem Sprech- und dem Schnittrhythmus einhalten: die Untertitel müssen jederzeit eindeutig den Sprecherinnen zuzuordnen sein; manchmal sind aber kleine Kompromisse zugunsten des Schnittrhythmus nötig, um dem Schnitt als dramaturgischem Element Rechnung zu tragen und die Lesbarkeit der Untertitel zu gewährleisten.

3.2.3 Inhaltliche und sprachliche Aspekte

Wenn die Untertitel nun gut lesbar sind und mit dem Filmrhythmus harmonieren, bleibt noch die Frage nach den inhaltlichen und sprachlichen Aspekten der Übersetzung des

Originaldialogs in den Untertiteln. Was steht in den Untertiteln drin und in welcher Form wurde es übersetzt? Allgemein gesprochen, findet bei Untertiteln als Übersetzung eines Originaldialogs das statt, was Pedersen (2011:21f.) einen „contract of illusion“ nennt: so wie die Zuschauerin eines Spielfilms für die Dauer dieses Films akzeptiert, dass die Schauspielerinnen und der Schauplatz wirklich die Charaktere und der Ort der Handlung *sind*, obwohl sie weiß, dass es sich nur um Fiktion handelt, schließen auch Zuschauerinnen und Untertitlerinnen solch einen Vertrag: „the subtitles *are* the dialogue, that what you read is actually what people say. In reality, of course, it is not“ (Pedersen 2011:22). Die Untertitel sind nicht der Originaldialog. Erstens sind sie geschrieben statt gesprochen, zweitens sind sie kürzer als das Original, und drittens in einer anderen Sprache. Von Gleichheit kann also keine Rede sein. Untertitel *sind* nicht der Originaldialog, sie geben ihn lediglich für die Zuschauerin wieder. Damit die Zuschauerin aber einwilligt, diesen „contract of illusion“ abzuschließen, müssen die Untertitel einige Kriterien erfüllen.

3.2.3.1 Korrekte und vollständige Übersetzung

Zuallererst muss die Untertitelung natürlich korrekt sein. Das betrifft sowohl die Korrektheit der Untertitel an sich, also die Beachtung von Orthographie, Grammatik, Interpunktion, als auch die Korrektheit der Übersetzung. Wie in allen Übersetzungstypen dürfen keine inhaltlichen Falschaussagen und Sinnfehler entstehen.

Als zweites wird eine vollständige Übersetzung erwartet. Alles, was im Film gesagt wird, muss auch in den Untertiteln gesagt werden. Die Forderung nach Vollständigkeit gilt wohl auch für jede Art der Übersetzung. Allerdings kommt hier im Falle der Untertitelung schnell die Frage auf, was Vollständigkeit bedeutet. Ist eine Übersetzung vollständig, wenn Elemente gekürzt oder ausgelassen werden? Bei der Übersetzung eines monosemiotischen Texts, lautet die Antwort sicher „Nein“, doch bei der Untertitelung werden häufig Kürzungen vorgenommen. Wichtig ist, anzumerken, dass Vollständigkeit sich auf die inhaltliche Ebene der Aussagen bezieht, nicht auf die linguistische: „the remaining TT message has to be edited so as to (ideally) say the same thing, in fewer words (or at least in fewer characters), as the ST, and that is what is meant by condensation“ (Pedersen 2011:20).

3.2.3.2 *Textreduktion als bevorzugtes Übersetzungsverfahren*

Bei der Untertitelung ist ein häufiges Übersetzungsverfahren also die Textreduktion. In der Tat wird dies viel öfter angewandt als in der Übersetzung monosemiotischer Texte. Im Allgemeinen können Übersetzerinnen auf eine Fülle an Übersetzungsverfahren zurückgreifen, z.B.

„lexikalische Entlehnung, lexikalische Ersetzung oder Substitution, lexikalischer Strukturwechsel, Wort-für-Wort-Übersetzung, Permutation, Expansion, Reduktion, intrakategorialer Wechsel, Transposition, Transformation, semantische Entlehnung, Modulation, Explikation/Implikation, Mutation und Hilfsverfahren wie Anmerkungen und Vor- bzw. Nachworte“ (vgl. Schreiber 1998:152f.).

Bei der Untertitelung kann man aber nur eine begrenzte Anzahl dieser Verfahren anwenden. Expansionen oder Explikationen sind z.B. problematisch, da diese Verfahren das Textvolumen erhöhen anstatt es zu reduzieren.

Die Notwendigkeit textreduzierender Übersetzungsverfahren bei der Untertitelung lässt sich auf drei Aspekte zurückführen. Der erste Grund liegt in den oben erläuterten räumlichen und zeitlichen Beschränkungen, denen die Untertitel im Medium Film unterliegen. Eine begrenzte Zeichenzahl und kurze Standzeiten machen eine Reduktion des Textes unerlässlich.

Der zweite Grund für Textreduktionen ist die intersemiotische Redundanz. Sie „enables the viewer to supplement the semiotic content of the subtitles with information from other audiovisual channels – notably the image, and prosodic features in the dialogue“ (Gottlieb 1994:273). Wenn die Zuschauerin viel Input aus dem Filmbild zu verarbeiten hat, verringert sich ihre Lesegeschwindigkeit, es ist also nötig, zu kürzen. Andersherum erhöht sich aber die Lesegeschwindigkeit, wenn der Originaldialog zu großen Teilen mit den Untertiteln übereinstimmt (vgl. Pedersen 2011:20), hier ist die Kürzung dann also eher eine Erleichterung als ein notwendiges Übel.

Der dritte Grund für die Textreduktionen ergibt sich aus der diasemiotischen Natur der Übersetzung polysemiotischer Texte. Wie erläutert, findet nicht nur ein Wechsel der Sprache, sondern auch ein Wechsel des Sprachmodus vom Mündlichen zum Schriftlichen statt. Dieser Wechsel gibt aus mehreren Gründen Anlass für Kürzungen: Zunächst einmal: „Some people talk nineteen to the dozen with words tumbling out so fast that they manage to say in a few seconds three or four times as much as there is space for in the two subtitle lines below the picture“ (Ivarsson/Carroll 1998:85). Doch es ist nicht allein das Tempo, das gesprochener von geschriebener Sprache unterscheidet. In gesprochener und geschriebener Sprache gelten

unterschiedliche Normen für das, was als ästhetisch oder sogar korrekt wahrgenommen wird: dazu zählen dialektale oder soziolektale Merkmale, Idiosynkrasien, umgangssprachliche Ausdrücke und Slang (vgl. Gottlieb 2002:191f.). Solche Elemente gesprochener Sprache würden, wenn sie eins zu eins in Schriftsprache übernommen würden, unästhetisch oder sogar inkorrekt wirken. Vor allem in spontaner Sprache finden sich zudem Pausen, falsche Satzanfänge, Selbstkorrekturen, unvollständige Sätze, grammatisch inakzeptable Konstruktionen, Versprecher etc. (vgl. Gottlieb 2002:192). Sprecherinnen wiederholen sich und benutzen „Füllmaterial“ (Nagel 2009:70), wie z.B. „hm“, „äh“, „also“, etc. All diese Elemente, die ja meist nicht Bedeutungsträger sind, können gekürzt werden.

Die einzelnen Übersetzungsverfahren, die bei der Textreduktion zur Anwendung kommen, lassen sich grob in zwei Verfahren einteilen: Verdichtung und Auslassung (vgl. Nagel 2009:68ff.) Zur Verdichtung zählt Nagel die Paraphrasierung, Zusammenfassung, Umschreibung oder das Zusammenziehen von zwei Ausdrücken; bei der Auslassung hingegen wird etwas komplett weggelassen. Gottlieb (1992: 166) stellt zehn Übersetzungsverfahren dar und gibt an, ob diese für die Untertitelung gebräuchlich sind:

<i>Type of strategy</i>	<i>Character of translation</i>	<i>Media specific type?</i>
1) Expansion	Expanded expression, adequate rendering (culture-specific referents etc.)	No!
2) Paraphrase	Altered expression, adequate rendering (non-visualized, language-specific phenomena)	No
3) Transfer	Full expression, adequate rendering ('neutral' discourse – slow tempo)	No
4) Imitation	Identical expression, equivalent rendering (proper nouns, international greetings, etc.)	No
5) Transcription	Anomalous expression, adequate rendering (non-standard speech, etc.)	Yes
6) Dislocation	Differing expression, adjusted content (musical or visualized language-specific phenomena)	Yes
7) Condensation	Condensed expression, concise rendering (normal speech)	Yes
8) Decimation	Abridged expression, reduced content (fast speech of some importance)	Yes
9) Deletion	Omitted expression, no verbal content (fast speech of less importance)	Yes
10) Resignation	Differing expression, distorted content ('untranslatable' elements)	No

Tabelle 1: Übersetzungsverfahren nach Gottlieb (1992:166)

Auch diese Übersetzungsverfahren lassen sich in verdichtende und auslassende Verfahren unterteilen, wobei die Trennlinie zwischen Verfahren 7) und 8) zu ziehen wäre. Bei 7) Condensation gibt der Untertitel noch die Bedeutung und den Großteil des Stils des Originals wieder; das einzige, was hier verloren geht, sind redundante Merkmale des Mündlichen. Im Gegensatz dazu kommt es bei der 8) Decimation und 9) Deletion zu einem Verlust von semantischem und/oder stilistischem Inhalt. Meist ist es jedoch schwierig, die angewandten Übersetzungsverfahren so klar voneinander abzugrenzen, wie es hier suggeriert wird. Ivarsson/Carroll (1998:86f.) plädieren zwar dafür, die Auslassung der Verdichtung vorzuziehen, da sie leichter zu realisieren ist, weniger irritierend für Zuschauerinnen ist, die der Ausgangssprache mächtig sind, und weniger ins Original eingreift, räumen aber ein, dass „[m]ost subtitlers do not consciously choose between these approaches: omitting part of the dialogue usually makes it necessary to paraphrase the rest to a certain extent“ (Ivarsson/Carroll 1998:87).

Manchmal ist es jedoch nötig, auf eine Textreduktion zu verzichten und etwas in die Untertitel zu übernehmen, das eigentlich redundant ist. „Linguistische Einheiten, die von den Zuschauern leicht erkannt und verstanden werden, sollten erhalten bleiben, da [...] der Zuschauer sie durch das Gehör aufnimmt und dann auch im Untertitel erwartet. [...] Sonst könnte beim Zuschauer der Eindruck erweckt werden, ihm werde etwas vorenthalten“ (Nagel 2009:70f.). Dies trifft z.B. auf Städte- oder Eigennamen zu, aber auch auf andere Wörter der Ausgangssprache, die gemeinhin bekannt sind. Die Entscheidung für oder gegen eine Kürzung muss also immer im Einklang mit den anderen Kanälen des Films getroffen werden.

3.2.3.3 Kulturspezifische Bezüge

Hier soll noch kurz auf ein Phänomen eingegangen werden, das beim Übersetzen von Texten jeder Art auftauchen kann, bei der Untertitelung aber wieder eine reduzierte Anzahl an Lösungsmöglichkeiten hat. Wenn im Ausgangstext Bezug auf kulturspezifische Phänomene genommen wird, die in der Zielkultur keine (genaue) Entsprechung haben, kann es zu Übersetzungsproblemen kommen. Oft lassen sich diese Realia nicht ohne weiteres *übersetzen*. „Das Ziel ist nicht eine genaue Entsprechung, sondern eine Lösung zu finden, die möglichst präzise beschreibt, was implizit gemeint ist“ (Nagel 2009:72).

Bei der Auswahl der möglichen Lösungsstrategien hat die Untertitlerin allerdings weniger Spielraum als die Übersetzerin monosemiotischer Texte. Oft wird im Fall von kulturspezifischen Phänomenen Gebrauch von Hilfsverfahren der Übersetzung gemacht,

indem z.B. eine Anmerkung hinzugefügt wird. Dieses Hilfsmittel lässt sich bei der Untertitelung aufgrund der oben genannten zeitlichen und räumlichen Beschränkungen allerdings nicht einsetzen. Die Übertragung von Realia ist hier also doppelt problematisch, da sie in extrem reduzierter, aber dennoch verständlicher Form geschehen muss.

Vor der Auswahl eines geeigneten Übersetzungsverfahrens muss sich die Untertitlerin die Frage stellen, welche Funktion das kulturspezifische Element im aktuellen Kontext erfüllt: geht es um das Objekt an sich, oder ist der wichtigste Aspekt beispielsweise eine bestimmte Assoziation, die geweckt werden soll? Pedersen (2011:75) stellt eine Taxonomie untertitelungsrelevanter Übersetzungsverfahren auf, die er grob in zwei Kategorien aufteilt: an der Ausgangssprache und an der Zielsprache orientierte Verfahren.

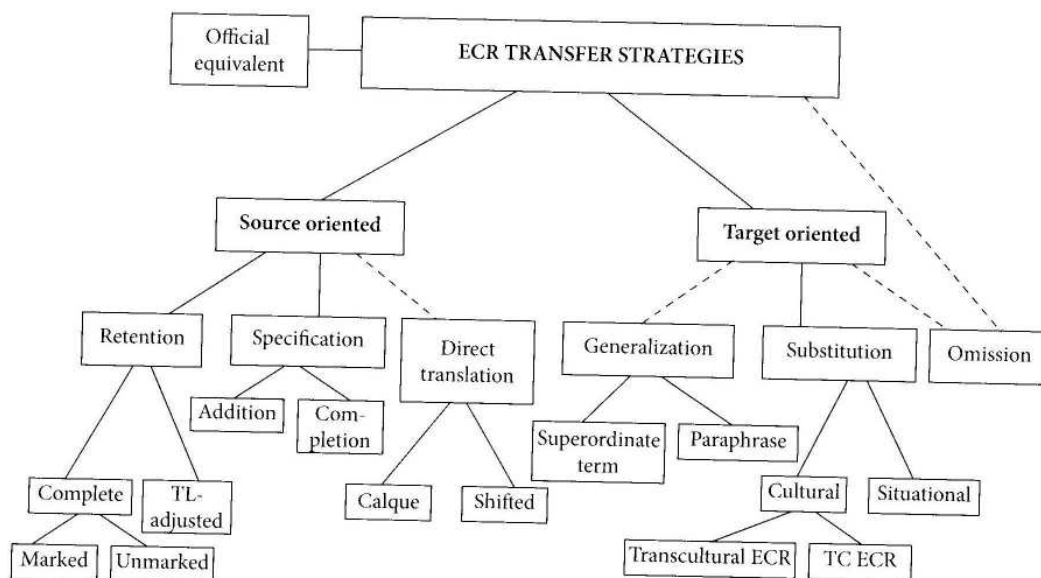


Abbildung 4: Übersetzungsstrategien bei kulturspezifischen Bezügen (Pedersen 2011:75)

Wenn es um das kulturspezifische Objekt an sich geht, macht es Sinn, eine an der Ausgangssprache orientierte Strategie zu wählen: so kann z.B. der Name eines Autotyps, *Fleetwood Cadillac*, in den Untertiteln genauso beibehalten werden (retention) (vgl. Pedersen 2011:78). Wenn es aber um den allgemeineren Sinn oder eine Assoziation geht, ist die Wahl einer an der Zielsprache orientierten Strategie vorzuziehen. Ist im Ausgangstext z.B. von einem bestimmten Filmtitel die Rede, könnte man das in den Untertiteln mit dem Hyperonym *entertainment* lösen (generalization) (vgl. Pedersen 2011:85f.).

Bei den kulturspezifischen Bezügen handelt es sich also um einen typischen Fall von Übersetzungsproblemen, die bei der Untertitelung eine größere Herausforderung als bei der Übersetzung monosemiotischer Texte darstellen. Auch hier gilt, dass eine begrenzte Anzahl an Übersetzungsstrategien zur Verfügung steht. Allgemein gesprochen kann man also sagen, dass qualitativ hochwertige Untertitelübersetzungen den Originaltext in kürzerer Form, aber ohne inhaltliche Verluste, verständlich für die zielsprachliche Zuschauerin wiedergeben.

3.3 Textsorte Dokumentarfilm

Audio-mediale Texte sind kein einheitliches Ganzes; sie lassen sich in verschiedene Textsorten unterteilen. Der Film *El día en que los tontos se acaben*, der Gegenstand dieser Arbeit ist, gehört zur Textsorte des Dokumentarfilms. Daher ist es sinnvoll, hier kurz die Besonderheiten dieses Genres und deren Implikationen für die Untertitelung darzulegen.

Bei Filmen unterscheidet man allgemein drei Modi des Erzählens, nämlich das Fiktionale, das Dokumentarische und die Animation, wobei v.a. die Abgrenzung von Fiktion und Dokumentation wichtig ist. Der Hauptunterschied zwischen diesen beiden Modi liegt in ihrem Bezug zur Realität. Während die Geschichte eines fiktionalen Films in keinem direkten Bezug zur Realität steht, hat die dokumentarische Darstellung „ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit“ (Hickethier 2007:181). Existiert die Wirklichkeit des fiktionalen Films also nur in diesem Film selbst, gibt es die vorfilmische Wirklichkeit des Dokumentarfilms auch unabhängig vom Film (vgl. Hickethier 2007:181f.).

Diese im Dokumentarfilm gezeigte Realität soll auf die Zuschauerin den Eindruck der Authentizität erwecken, darf also möglichst nicht verfälscht werden. Man spricht vom Prinzip der „teilnehmende[n] Beobachtung“ (Hickethier 2007:183): es wird nichts nachgestellt, in das Geschehen wird nicht künstlich eingegriffen. Durch diese Konzeption erhält die Zuschauerin das Gefühl, dass das Gezeigte objektiv und authentisch ist; dass sie das sieht, was wirklich passiert.

Allerdings kann es sich bei der Objektivität eines Dokumentarfilms höchstens um eine „relative Objektivität“ (Panier 2012:58) handeln, da der Film immer eine bestimmte Perspektive auf das Geschehen abbildet. Allein schon die Auswahl dessen, was gefilmt oder was später vom Filmmaterial verwendet wird, sogar die Auswahl eines bestimmten Themas zu einem bestimmten Zeitpunkt stellt eine bestimmte Subjektivität dar. Außerdem greift die Dokumentaristin auch in die Realität ein, indem sie das Filmmaterial auf bestimmte Weise ordnet. So können durch die Montage bestimmte Aspekte besonders hervorgehoben werden.

„Dem Dokumentaristen wird somit eine organisierende Kraft zugewiesen, die der des Erzählers gleichkommt“ (Hickethier 2007:183).

Nicht nur beim Fiktionalen, sondern auch beim Dokumentarischen findet also eine Narration statt. So werden auch im Dokumentarfilm erzählerische Verfahren verwendet, wie z.B. „kleine Anekdoten bzw. Nebenhandlungen zur Spannungserzeugung, [...] stilistische Mittel wie Charakterkonstruktion, poetische Sprache, Musik, Archivmaterial, Kamerabewegungen, -einstellungen und -perspektiven“ (Panier 2012:59). Die jeweilige Art des Erzählens wird durch die Beziehung zum Geschehen begründet: während die fiktionale Kamera vorher weiß, was geschehen wird, bleibt das reale Geschehen beim Dokumentarischen autonom und kann nur nachträglich organisiert werden (vgl. Hickethier 2007:185).

Auf den ersten Blick erscheint es paradox, dass ein Dokumentarfilm den Anspruch auf Authentizität erhebt, aber zugleich narrative Elemente verwendet. Diese beiden Merkmale lassen sich aber sehr wohl vereinbaren. Wichtig ist hier die terminologische Unterscheidung zwischen Fiktion und Fiktionalität. Fiktion bezieht sich auf eine bestimmte kommunikative Verwendung des filmischen Zeichens; Fiktionalität auf die Gestaltungsformen, die im Film angewandt werden (vgl. Panier 2012:58). Für den Dokumentarfilm bedeutet dies: er bezieht sich auf eine nichtfiktive Wirklichkeit außerhalb des Films, ist aber gleichzeitig ein Kunsterzeugnis und verwendet daher fiktionale Gestaltungsmittel.

Hinsichtlich der kommunikativen Funktion des Dokumentarfilms bedeutet dies, dass hier eine Mischung verschiedener kommunikativer Funktionen vorliegen kann. Wie oben erwähnt, kann der audio-mediale Texttyp nach Reiß (1986:31ff.) den drei anderen Texttypen zugeordnet werden. Reiß selbst rechnet die Textsorte Dokumentarfilm zum inhaltsbetonten Texttyp (vgl. Reiß 1986:50); seine Hauptfunktion ist das Vermitteln von Informationen über ein bestimmtes Thema. Aus den Darstellungen zur Fiktionalität des Dokumentarfilms ergibt sich aber darüber hinaus die Möglichkeit einer expressiven Funktion, da ja gestalterische Mittel benutzt werden. Die Verwendung dieser Mittel dient nicht zuletzt der persuasiven Funktion des Films, womit er auch zum appellbetonten Texttyp gehört. Diese Funktion wird sogar als die dominante Funktion des Dokumentarfilms betrachtet (vgl. Panier 2012:65); die Zuschauerin soll durch einen Dokumentarfilm eine bestimmte Perspektive präsentiert bekommen und sich diese aneignen. Bei der Übersetzung eines Dokumentarfilms muss also allen vorhandenen kommunikativen Funktionen Rechnung getragen werden.

Damit die verschiedenen Funktionen bei der Zuschauerin wirken können, ist die Authentizität der entscheidende Faktor. Nur wenn die Zuschauerin bereit ist, einen

„Wahrnehmungsvertrag“ (Hattendorf 1994:311, zit. nach Hickethier 2007:185) mit dem Film zu schließen, glaubt sie den vorgestellten Informationen und lässt sich ggf. auf einen Appell ein. Diese Authentizität wird im Dokumentarfilm durch ein spezifisches Zusammenspiel der Kommunikationskanäle erreicht, wobei das Bild und das Wort die dominanten Kanäle sind.

Das Bild ist im Dokumentarfilm ein wichtiger Kanal, da es die zu vermittelnde vorfilmische Realität abbildet und sie der Zuschauerin präsentiert. Ob es jedoch der absolut dominante Kanal ist, ist strittig: spricht Hattendorf (1994:312f., zit. nach Hickethier 2007:185) von der „Dominanz der Bilder“, hat z.B. laut Nichols (2005:30, zit. nach Panier 2012:59) „das Bild im Dokumentarfilm neben dem Wort oft v.a. illustrative Funktion“. Richtig ist wohl eine Synthese beider Perspektiven: im polysemiotischen Gefüge wirken alle Kanäle zusammen und beeinflussen sich gegenseitig. Das Bildmaterial erhält oft erst durch die Sprache Sinn, sie erklärt die gezeigte Welt und legt deren Bedeutung fest (vgl. Hickethier 2007:185), d.h. sie verleiht dem Ganzen eine bestimmte Perspektive. Bild und Wort hängen also in diesem Sinne eng zusammen. Andererseits gibt es aber manchmal in der Tat auch „eine losere Bild-Text-Interaktion“ (Panier 2012:59), in der das Wort der wichtigste Informationsträger ist, der nur von Bildern untermalt wird. Für die Untertitelung bedeutet dies, dass einerseits die Dominanz des Bildes nicht gestört werden darf, d.h. dass die Untertitel sich so in den Filmrhythmus einfügen müssen, dass noch genug Zeit ist, das Bild wahrzunehmen. Andererseits führt der Fall der losen Bild-Text-Interaktion dazu, dass wenig Information durch intersemiotische Redundanz ergänzt werden kann: die Untertitel fungieren oft als Hauptinformationsträger. Es ergibt also Sinn, sich die Sprache als den anderen dominanten Informationskanal näher anzuschauen.

Die Sprache im Dokumentarfilm besitzt einige typische Merkmale. Laut Snell-Hornby ist die Sprache im audio-medialen Text „planned and contrived“ (Snell-Hornby 1997:279); quasi geschrieben, um gesprochen zu werden. Diese Art von Sprache kann sich auch im Dokumentarfilm finden, nämlich dort, wo eine Erzählerin aus dem Off einen Sachverhalt in der dritten Person schildert. Diese Texte sind meist vorgeschrieben (vgl. Matamala 2009:115). In Dokumentarfilmen findet sich aber ansonsten meist eher spontane, vorher nicht gescriptete Sprache. Zum einen findet sich diese bei den „talking heads“ (Matamala 2009:115), d.h. dass eine Person im Bild interviewt wird und ihre Sichtweisen darlegt. Diese Fragmente werden für den Film nicht editiert und so enthalten sie alle typischen Merkmale spontaner Sprache: ein spontanes Register, falsche Satzanfänge, Zögern, Wiederholungen etc. Die zweite mögliche Form sind reale Dialoge zwischen zwei oder mehreren Personen (vgl. Matamala 2009:115): hier unterbrechen sich Sprecherinnen gegenseitig, das Register ist informell und

manchmal sogar vulgär. Für die Untertitelung dieser Passagen bedeutet dies, dass enormer Kürzungsbedarf besteht. Die Merkmale der spontanen Sprache und inhaltliche Wiederholungen können wegfallen, denn wie schon erwähnt, erklärt die Sprache das Bild. Somit ist das Wichtige nicht die Form des Gesagten, sondern nur der Inhalt.

Ein weiteres typisches Merkmal der Sprache in Dokumentarfilmen ist das hohe Vorkommen von Terminologie (vgl. Matamala 2009:113). Da es hier oft um spezielle Themen eines Fachgebiets geht, muss auch in der Übersetzung eine korrekte Terminologie gewährleistet werden. Dies läuft auf den ersten Blick dem Prinzip zuwider, dass die Sprache in den Untertiteln wenig komplex gehalten werden soll, indem u.a. geläufige Wörter Fachtermini vorgezogen werden sollten. Hier muss allerdings abgewägt werden, welche Wirkung der Film haben soll und welche Erwartungen die Zuschauerin an ihn hat. So wird ein Dokumentarfilm wahrscheinlich unglaubwürdiger, wenn in den Untertiteln eine Wissenschaftlerin in schönster Umgangssprache einen komplexen Sachverhalt erklärt, v.a. wenn der Originalton weiterhin hörbar und verständlich ist. Im Sinne der Wahrung der Authentizität macht es hier also durchaus Sinn, terminologisch korrekt zu arbeiten.

Auch der Dokumentarfilm bedient sich allerdings stilistischer Mittel, die dazu dienen, eine bestimmte Perspektive auszudrücken und somit eine bestimmte kommunikative Funktion zu erfüllen, die von der rein informativen abweichen kann. Auch wenn die Sprache der interviewten Charaktere spontan ist, kann es durchaus sein, dass eine bestimmte Aussage nachträglich an eine bestimmte Stelle im Film gesetzt wurde, oder dass sie eine ungewollte Doppeldeutigkeit enthält, die man an dieser Stelle verschieden auslegen könnte. „Übersetzungen selbst sind ebenfalls nie neutral, denn sie erfordern eine Auslegung des Originaltexts durch den Übersetzer“ (Panier 2012:91). Die Untertitlerin muss hier dann ggf. überlegen, ob diese Aussage nur zufällig mehrdeutig ist, oder ob sie sie als stilistisches Mittel auslegen soll, um der expressiven oder appellativen Funktion Rechnung zu tragen.

Im Großen und Ganzen kann man also sagen, dass für die Untertitelung eines Dokumentarfilms generell die gleichen Prinzipien gelten wie für alle Filmtypen: das polysemiotische Ganze muss so vermittelt werden, dass es die gleiche Wirkung wie der Originalfilm hat. Ein Dokumentarfilm kann verschiedene kommunikative Funktionen zugleich erfüllen, was darauf zurückzuführen ist, dass er nichtfiktive Gegebenheiten mit fiktionalen Gestaltungsmitteln übermittelt. Die Untertitel müssen also einerseits zum Eindruck der Authentizität beitragen, indem sie das Filmbild unterstützen und mit ihrer Sprache den hohen Informationsgehalt wiedergeben. Andererseits müssen die Untertitel aber

auch der Narration als künstlerisches Konstrukt gerecht werden, indem sie die gestalterischen Mittel des Originaltextes nachbilden.

3.4 Untertitelungskompetenz

Aus den Darstellungen des theoretischen Teils dieser Arbeit ist deutlich geworden, dass es sich beim Untertiteln um eine Art der Übersetzung handelt und dass weiterhin für hochwertige Übersetzungen die Arbeit einer professionellen Übersetzerin mit erworbener translatorischer Kompetenz benötigt wird. Es ist aber auch ausführlich dargestellt worden, was das Untertiteln zu einer *besonderen* Art der Übersetzung macht. Die polysemiotische Natur des Mediums Film bzw. des Ausgangstextes bringt eine Reihe von zusätzlichen Anforderungen mit sich. Deshalb muss eine Untertitlerin zwar eine gute Übersetzerin sein, aber eine gute Übersetzerin ist noch nicht unbedingt eine gute Untertitlerin. So wie das Untertiteln eine besondere Art der Übersetzung ist, ist die translatorische Expertinnenkompetenz einer Untertitlerin also auch eine spezielle Kompetenz; müssen doch hier noch weitere Fertigkeiten im Übersetzungsprozess integriert werden. Konkret gehören zur professionellen Untertitelungskompetenz also sowohl alle Kompetenzen einer herkömmlichen professionellen Übersetzerin (Kenntnisse im Sprachpaar, Recherchekompetenz, Wissen über Übersetzungsmethoden, etc.) als auch die zusätzliche Kompetenz im Timing der Untertitel und das Wissen über die Faktoren der Lesbarkeit. Wie bei den oben dargestellten Modellen der allgemeinen translatorischen Kompetenz werden auch hier all diese Einzelkompetenzen durch eine Transferkompetenz verknüpft: die Professionalität der Untertitlerin zeigt sich darin, dass sie beim Untertiteln alle Kompetenzen integriert anwendet.

Genauso wie es für eine gute Übersetzung nicht reicht, zwei Sprachen zu beherrschen, reicht es folglich für eine gute Untertitelung nicht aus, zwei Sprachen zu können und sich mit Filmen auszukennen. Diese Notwendigkeit einer professionellen Untertitelungskompetenz für das Erstellen qualitativ hochwertiger Untertitel soll im praktischen Teil der Arbeit nachgewiesen werden. Der spanische Dokumentarfilm *El día en que los tontos se acaben* wurde zuerst von der Regisseurin selbst untitled, die zwar ihren eigenen Film gut kennt, auf dem Gebiet der Untertitelung aber eine Laiin ist. Der Film wurde dann unabhängig von den schon existierenden Untertiteln von mir anhand professioneller Kriterien noch einmal untitled. Anhand des Vergleichs der beiden Untertitel-Versionen soll im Folgenden gezeigt werden, auf welche Weise Laiin und Expertin bei der Untertitelung vorgegangen sind und in

welchem Maße die beiden Versionen den Qualitätsfaktoren einer Untertitelung gerecht werden.

4. Die Untertitelung des Films *El día en que los tontos se acaben*: Laiin vs. Expertin

4.1 Zum Film

Bei dem im Rahmen dieser Arbeit untertitelten Dokumentarfilm handelt es sich um *El día en que los tontos se acaben* der Regisseurin Laura Morcillo (ES/D 2012, 62 Minuten Spielzeit). Darin geht es um die drei Brüder Baltasar, Evaristo und Felix Guallar, die als Schäfer im Dorf Esco in der Region Saragossa, Spanien, leben. Das Dorf ist fast vollständig verlassen, die drei sind die einzigen verbleibenden Bewohner. In der 60er Jahren wurde unter Franco ein Stausee in der Nähe gebaut, wodurch die Plantagen der Einwohnerinnen überschwemmt wurden und die meisten das Dorf verlassen mussten. Heute ist das Dorf wieder vom Stausee bedroht und könnte in ein paar Jahren vollständig verschwunden sein. Der Dokumentarfilm zeigt das Dorf und seine letzten Bewohner in ihrem täglichen Leben, v.a. bei ihrer Tätigkeit als Schäfer. Dabei wurden keine Interviews und keine Erzählungen aus dem Off verwendet; die Narration des Films ergibt sich aus den entstandenen Situationen an sich. Der Film verwendet vorzugsweise langsame Stativaufnahmen³.

Der Film wurde für das Format DVD/BlueRay angefertigt, wurde aber auch schon auf der großen Leinwand gezeigt, z.B. auf dem Internationalen Filmfestival Rotterdam. Er wird auch für das DOK-Festival Leipzig im Herbst 2013 eingereicht. Aus diesem Anlass wurde der Film erneut von mir ins Deutsche untertitelt.

4.2 Die Untertitelung des Films: Laiin vs. Expertin

4.2.1 Lesbarkeit

Bei der Untertitelung von *El día en que los tontos se acaben* durch die Regisseurin selbst wird häufig nicht auf Faktoren der Lesbarkeit Rücksicht genommen. Im Folgenden wird

³ vgl. Produktionsbericht des Films im Anhang.

exemplarisch auf einige dieser problematischen Stellen eingegangen und ein Vergleich mit der professionellen Lösung vorgenommen.

4.2.1.1 Lesegeschwindigkeit

Was die Lesegeschwindigkeit angeht, so lässt sich sagen, dass in den Untertiteln der Laiin offensichtlich meist dieser erste Faktor für die Lesbarkeit nicht bedacht wurde. So treten häufig Fälle auf, in denen eine eigentlich gute Übersetzung aufgrund zu geringer Standzeiten bzw. zu hoher Zeichenzahl nicht schnell genug lesbar ist. So gibt es z.B. mehrere Untertitel mit einem einzelnen Wort, die nicht die Mindeststandzeit von 1,5 Sekunden einhalten. Ein Beispiel:

<i>Lo que dice Evaristo, esto es como los famosos a los que se les echan encima, pues igual.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 232 (00:29:31:17 – 00:29:34:11) Wie Evaristo sagt, das ist wie mit // den Berühmtheiten, auf die man sich stürzt.	UT 198 (00:29:22:04 – 00:29:26:22) Es ist <i>so wie</i> bei den Stars; // auf die stürzt man sich <i>auch</i> .
UT 233 (00:29:34:12 – 00:29:35:15) <i>Genauso.</i>	

Durch die Aufteilung in zwei Untertitel, die in der Version der Regisseurin vorgenommen wurde, kommt es bei UT 233 für ein Wort zu einer Standzeit von nur einer Sekunde und drei Bildern. Wie oben erläutert, ist diese kurze Standzeit kritisch, da das Auge solch eine kurze Einblendung nur als Aufflackern wahrnimmt. In den professionellen Untertiteln wird dieses Problem umgangen, indem die Aussage „pues igual“ vom Inhalt her in einem einzigen Untertitel mitausgedrückt wird (vgl. Kursivsetzungen in der Tabelle).

Auch längere Untertitel sind bei der Laiin aufgrund zu kurzer Standzeiten bzw. zu vieler Zeichen nicht lesbar:

<i>Ahora no pueden correr porque tienen obstáculos, como están las madres,</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 37 (00:03:46:01 – 00:03:49:12) Jetzt können sie nicht richtig rennen, // da es Hindernisse gibt und die Mütter da sind	UT 31 (00:03:45:12 – 00:03:48:14) Jetzt gibt es Hindernisse // und die Mütter sind da,

Der Untertitel der Laiin steht drei Sekunden und elf Bilder, der professionelle sogar etwas weniger als drei Sekunden, was also in beiden Fällen für einen zweizeiligen Untertitel eine kurze Standzeit darstellt, aber aufgrund der schnell aufeinanderfolgenden Rede schwer zu ändern ist. Allerdings ist die Zeichenzahl pro Zeile des professionellen Untertitels mit 25 und 22 deutlich geringer als die der Laiin mit 38 und 45. Gerade bei solch einer gezwungenermaßen knappen Standzeit sind Textreduktionen unerlässlich, um die Zeichenzahl entsprechend zu reduzieren und damit die Lesbarkeit zu gewährleisten.

Manchmal lässt sich das Problem zu kurzer Standzeiten auch schon damit lösen, dass mehrere kurze Einzeiler zu einem längeren Zweizeiler zusammengefügt werden. Vor allem, wenn es sich um Dialoge handelt, ist dies sinnvoll, da so auch ein eindeutiger Zusammenhang zwischen Frage und Antwort hergestellt wird:

<i>¿Me has entendido? –Más vuelta. El doble de vuelta.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 262 (00:32:42:16 – 00:32:44:04) Hast du mich verstanden?	UT 225 (00:32:42:15 – 00:32:46:01) Alles klar? // -Hin und her, der doppelte Weg.
UT 263 (00:32:44:05 – 00:32:46:14) Hin und her. Der doppelte Weg.	

Aus zwei Untertiteln, bei denen der erste zu viele Zeichen für eine Standzeit von unter zwei Sekunden hat, ist in der professionellen Version ein einziger Untertitel mit weniger Zeichen im ersten Teil geworden, der knapp vier Sekunden eingeblendet ist. Außerdem stehen somit Frage und Antwort in einem Untertitel, wodurch der Sinnzusammenhang besser gewahrt wird.

Es gibt bei den Untertiteln der Regisseurin zwar auch viele Fälle, in denen ein Dialogwechsel in einem einzigen Untertitel wiedergegeben wird, doch kommt es hier trotzdem häufig zu Problemen mit der Lesbarkeit.

<i>Todavía? –Sí. Las cosas como son. Casada está la moceta.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 66 (00:07:46:02 – 00:07:49:24) Immer noch? // -Ja klar. Es ist wie es ist. Sie ist verheiratet.	UT 57 (00:07:45:23 – 00:07:49:23) Immer noch? // -Ja. Sie ist verheiratet.

Bei ungefähr gleicher Standzeit hat der Untertitel der Laiin doch deutlich mehr Zeichen als der professionelle Untertitel. Durch die Kürzung des redundanten „Las cosas como son“, das

keine inhaltliche Information liefert, wird die Lesbarkeit in den professionellen Untertiteln also erhöht.

Gut haushalten muss man mit der Zeichenzahl nicht nur bei schnellen Dialogwechselln, sondern auch bei Monologen einer Sprecherin. Davon gibt es in *El día en que los tontos se acaben* reichlich. Die meiste Zeit ist Baltasar im Bild und spricht für längere Passagen allein, und dies sehr schnell. Hier gilt es, möglichst wenige Untertitel zu erstellen, die ausreichend lange Standzeiten haben und in denen inhaltlich alles Gesagte erfasst wird. Ein Beispiel ist dieser Monolog von Baltasar:

Aquí ellas meten la pata pero la sacarán, pero si no estuviera esta cuerda, esto bajaría hasta aquí y mira, aquí moriría el corderico, porque jugando sin querer, sin querer, meten la patica de arriba hasta abajo y aquí o se saca el brazo o se muere. Estas cuerdecas que ves por aquí atadas, es por eso. Si estos, moceta, no paran, si son como los críos, y como hay tantos, uno pa' cada lado. ¿No ves, cómo juegan?

Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 22 (00:02:52:23 – 00:02:56:04) Hier stecken sie das Bein hinein und // können es wieder herausziehen.	UT 17 (00:02:50:05 – 00:02:54:03) Aber aus diesem Seil können sie // den Fuß wieder befreien.
UT 23 (00:02:56:09 – 00:02:59:09) Wenn dieses Seil nicht da wäre, // würde das hier bis runter gehen,	UT 18 (00:02:54:06 – 00:02:59:13) Wenn dieses Seil hier nicht wäre, // würde das hier weiter heruntergehen
UT 24 (00:02:59:22 – 00:03:02:04) und hier würde das Lämmlein sterben. // Mit dem Beinchen.	UT 19 (00:02:59:20 – 00:03:03:09) und das Lamm // könnte sich beim Spielen verfangen.
UT 25 (00:03:02:06 – 00:03:04:16) Beim Spielen, ohne es zu wollen, // ohne es zu wollen.	UT 20 (00:03:04:03 – 00:03:08:15) Es reißt sich den Fuß entweder aus // oder stirbt.
UT 26 (00:03:04:17 – 00:03:06:24) Es steckt das Bein rein, // von oben bis unten.	UT 21 (00:03:10:06 – 00:03:12:10) Dafür sind diese Seile da.
UT 27 (00:03:07:01 – 00:03:09:03) Entweder verliert es das Bein // oder stirbt.	UT 22 (00:03:14:09 – 00:03:16:24) Die Lämmer sind wie kleine Kinder!
UT 28 (00:03:10:08 – 00:03:13:09) Diese kleinen Seile, die du hier // festgemacht siehst, die sind dafür da.	UT 23 (00:03:18:05 – 00:03:19:16) So viele, und überall!
	UT 24 (00:03:20:23 – 00:03:23:06) Siehst du nicht, wie sie spielen?

<p>UT 29 (00:03:14:20 – 00:03:17:24)</p> <p>Die Lämmlein, Mädchen, die hören nicht auf, // sie sind wie Kinder.</p>	
<p>UT 30 (00:03:18:05 – 00:03:22:01)</p> <p>Und da es so viele gibt, wild durcheinander. // Siehst du nicht, wie sie spielen?</p>	

Für die gleiche Sequenz verwendet die Laiin neun, die Expertin acht Untertitel. Während die Regisseurin eins zu eins alles untertitelt hat, was in den einzelnen Untertiteln erneut zu einer Überschreitung der zulässigen Zeichenzahl führt, wird in der professionellen Version die Zeichenzahl der einzelnen Untertitel enorm reduziert, indem z.B. Wiederholungen ausgelassen werden. Auch die intersemiotische Redundanz wird sich hier zu Nutzen gemacht: so kann die Teilaussage der Seile, „die du hier siehst“, ausgelassen werden, denn die Zuschauerin sieht diese Seile ja in der Tat im Filmbild. Auch die intrasemiotische Redundanz wird zur Textreduktion genutzt; so fällt der Teil „sin querer, sin querer“ in der professionellen Version heraus, da es sich von selbst versteht, dass die Lämmer nicht hängenbleiben und sterben *wollen*.

Ein weiterer Fall, in dem die Anzahl der Untertitel für einen Monolog Baltasars in der professionellen Version sogar halbiert worden ist, ist dieser:

<i>Pensando que era un perro yo también. Me acuerdo más que Dios. Cómo golpe de pequeño.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
<p>UT 106 (00:11:19:13 – 00:11:20:23)</p> <p>Es dachte, ich wäre ein Hund.</p>	<p>UT 91 (00:11:19:13 – 00:11:22:16)</p> <p>Hielt mich auch für einen Hund. // Das weiß ich noch.</p>
<p>UT 107 (00:11:20:24 – 00:11:22:24)</p> <p>An nichts erinnere ich mich so gut wie daran.</p>	<p>UT 92 (00:11:23:02 – 00:11:25:17)</p> <p>Wir haben als Kinder gut eingesteckt.</p>
<p>UT 108 (00:11:23:02 – 00:11:24:05)</p> <p>Wie viele Schläge als Kind.</p>	
<p>UT 109 (00:11:24:06 – 00:11:26:12)</p> <p>Ich wollte bloß das Lamm holen // und das Schaf schlug zu.</p>	

Dauern die vier Untertitel der Laiin nur je etwas über eine bzw. zwei Sekunden und sind somit zu kurz eingeblendet, als dass die Leserin diese schnelle Abfolge von Untertiteln in

Ruhe lesen könnte, wurde die Anzahl der Untertitel in der professionellen Version um die Hälfte reduziert. Die entstandenen zwei Untertitel stehen etwas mehr als drei Sekunden (Zweizeiler) und zwei Sekunden (Einzeiler). Das Zusammenziehen des Inhalts auf zwei Untertitel wird hier durch die Auslassung einer inhaltlichen Wiederholung erreicht: dass das Schaf ihn „geschlagen“ hat, wird schon vorher gesagt bzw. untertitelt. Außerdem wird die Zeichenzahl der erhaltenen Aussagen z.B. durch die Paraphrase „Das weiß ich noch“ für „Me acuerdo más que Dios“ reduziert. Es lässt sich also sagen, dass in den Untertiteln der Laiin allgemein die Tendenz dazu besteht, alles Gesprochene in der selben Form wiederzugeben, was sich in zu hoher Zeichenzahl für zu kurze Standzeiten niederschlägt. In der professionellen Version hingegen wird die Lesegeschwindigkeit durch Textreduktion und das Zusammenziehen von inhaltlichen Aussagen in längere Untertitel gewährleistet.

4.2.1.2 Layout

Was das gut lesbare Layout der Untertitel angeht, so wurde oben dafür plädiert, Zweizeiler Einzeilern vorzuziehen, da Zweizeiler schneller gelesen werden können und da der Weg für das Auge kürzer ist als bei einer langen Zeile. In den Untertiteln der Regisseurin wird häufig eine lange Zeile verwendet, wo eine Segmentierung in zwei kürzere Zeilen möglich und sinnvoll wäre. Um zwei Beispiele zu nennen:

<i>Así no molesta, si no me cago en Dios</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 52 (00:05:13:19 – 00:05:16:04)	UT 46 (00:05:13:14 – 00:05:15:21)
So stört es nicht, ansonsten, um Gottes Willen,	So stört es nicht, // um Gottes Willen!

<i>Para que lleváramos un poco de adelanto, te ponían con alguien mayor para que te enseñara un poco</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 87 (00:10:04:04 – 00:10:07:01)	UT 74 (00:10:02:12 – 00:10:06:12)
Du wurdest neben jemand älteren gesetzt, der dir helfen sollte.	saßen wir neben Älteren, // damit sie uns helfen konnten

In beiden Beispielen wird der Untertitel einfach durch die Segmentierung besser lesbar, da das Auge nicht den ganzen Weg von links nach rechts wandern muss, sondern zwei kürzere Zeilen auf einmal erfassen kann.

Eine Stelle in *El día en que los tontos se acaben*, die im Kontext Einzeiler vs. Zweizeiler Aufmerksamkeit verdient, ist der Anfang des Films (00:00:00 – 00:00:50). Hier

wird ein spanisches Gedicht eingeblendet, das Baltasar selbst geschrieben hat. Im Rahmen der Lesbarkeit war die Abwägung, ob ich einzeilige oder zweizeilige Untertitel verwenden soll, nicht so leicht. Für die Zweizeiler sprechen die oben erläuterten Gründe, doch dagegen lässt sich halten, dass, wenn auch die obere Untertitelzeile ausgefüllt ist, der Untertiteltext näher am bildimmanenten Text steht, was optisch einen überfüllten Eindruck macht. Außerdem müssen die Untertitel bestenfalls jeweils so lange eingeblendet bleiben, dass sie alle zusammen so lange stehen, wie das Gedicht eingeblendet ist, und nicht schon durchgelaufen sind, bevor das Gedicht ausgeblendet wird. Die maximale Standzeit von sechs Sekunden darf dabei aber auf keinen Fall überschritten werden, da die Gefahr, die Untertitel erneut zu lesen, umso verwirrender wäre, da es sich hier ausschließlich um geschriebenen Text handelt. All dies hätte für eine Abfolge von einzeiligen Untertiteln gesprochen, in denen jeweils eine Gedichtzeile übersetzt wird. Ich habe mich aber letztendlich doch für die zweizeiligen Untertitel entschieden, da ich beim Ausprobieren merkte, dass eine Abfolge von Einzeilern zu unruhig wirkt. Die Zuschauerin soll hier am Anfang mit diesem Gedicht in Ruhe auf den Film eingestimmt werden. Außerdem geben die Zweizeiler auch die Formatierung des Originalgedichtes besser wieder, da ja auch dort eine Zeile auf die nächste folgt.

4.2.1.3 Segmentierung

Die Verwendung von zweizeiligen Untertiteln, die natürlich auch bei der Laiin stattfindet, bringt die Entscheidung mit sich, wo die Zeilenumbrüche gesetzt werden sollen. Hinsichtlich der Segmentierung der Untertitelzeilen lässt sich bei der Version der Laiin feststellen, dass in vielen Fällen wohl einfach willkürlich am Zeilenende eine Trennung gesetzt wurde. So wird in den folgenden Beispielen mitten in zusammengehörigen Phrasen der Zeilenumbruch gesetzt:

Untertitel der Laiin
UT 84 (00:09:54:12 – 00:09:57:08): Ich wurde immer neben ein // Mädchen gesetzt.
UT 127 (00:13:25:13 – 00:13:28:24): Anstatt am Wochenende zurück zu // kommen, sammelte ich freie Tage
UT 380 (00:56:47:09 – 00:56:51:01): Wenn das Dorf hier war, liefen die Schafe // da vorbei.

Beim ersten Beispiel wird eine Nominalphrase getrennt, im zweiten hat es eine zusammengehörige Verbkonstruktion getroffen, und im dritten Beispiel würde sich die Trennung nach dem Nebensatz anbieten, wird jedoch völlig willkürlich gesetzt. Wie oben erläutert, erschweren solche Zeilenumbrüche die Sprachverarbeitung im Gehirn, da noch

keine vollständige Sinneinheit verarbeitet werden konnte, bevor das nächste Segment gelesen wird. In der professionellen Version wird versucht, auf diese Erkenntnis Rücksicht zu nehmen, indem die Zeilenumbrüche immer nach syntaktischen oder semantischen Einheiten vorgenommen werden:

Untertitel der Expertin
UT 30 (00:03:39:00 – 00:03:42:24): Dann räumen wir hier alles weg, // damit sie laufen können.
UT 72 (00:09:54:12 – 00:09:59:10): Mich hat man immer // neben Mädchen gesetzt.
UT 334 (00:56:42:06 – 00:56:46:20): Dabei ist die Herde // da immer vorbeigegangen.

Eine Segmentierung nach diesen Kriterien ist nicht nur innerhalb eines Untertitels, sondern auch zwischen den einzelnen Untertiteln wichtig: der Faden darf nicht verloren gehen, weswegen vollständige Einheiten in einem Untertitel abgeschlossen sein sollten. Bei den Segmentierungen der Regisseurin entstehen häufig beim zweiten Untertitel eines „Paares“ unklare Bezüge. So wird z.B. die titelgebende Passage des Films folgendermaßen untertitelt:

<i>Que el día en que los tontos se acaben, los listos no comen. Va a ser así.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 361 (00:55:41:03 – 00:55:43:21) Der Tag, an dem die Dummen // verschwinden,	UT 319 (00:55:41:00 – 00:55:46:01) Am Tag, an dem die Dummen verschwinden, // haben die Klugen nichts mehr zu essen.
UT 362 (00:55:43:22 – 00:55:47:11) an dem werden die Klugen nichts mehr // zu essen haben. So wird es sein.	

Bei den Untertiteln der Laiin besteht durch die Aufteilung in zwei Untertitel die Gefahr eines unklaren Bezuges von „an dem“ im zweiten Untertitel. Der Sinnzusammenhang ist bei der professionellen Version hingegen nicht gefährdet, da hier die gesamte Aussage in einem einzigen Untertitel mit ca. fünf Sekunden Standzeit wiedergegeben wird. Gerade an dieser Stelle ist es sinnvoll, den Satz nicht zu trennen, da dieser dem Film seinen Titel gibt und somit der Wiedererkennungseffekt gewährleistet werden sollte. Sonst würde *die* zentrale Aussage des Filmes in den Untertiteln vielleicht untergehen.

Weitere Beispiele von Untertitelpaaren, bei denen im zweiten ein unklarer Bezug entstehen könnte, sind:

Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 213 (00:28:29:06 – 00:28:33:23) Und Vieh will keiner haben: // Kühe, Schafe, Schweine... UT 214 (00:28:34:01 – 00:28:37:20) egal, keiner will <i>sie</i> haben. // Sklavenarbeit.	UT 181 (00:28:31:12 – 00:28:35:06) Egal, ob Schafe, Rinder oder Schweine. // Das will niemand.
UT 374 (00:56:23:04 – 00:56:24:19) Naja, ein totes Schaf, zum Beispiel, UT 375 (00:56:24:23 – 00:56:28:08) <i>muss</i> mit dem LKW nach Zaragoza // gebracht und eingäschert werden.	UT 330 (00:56:23:03 – 00:56:28:00) Ein totes Schaf muss jetzt extra // in Saragossa eingäschert werden.

Auch hier werden die Aussagen in den professionellen Untertiteln durch Textreduktion in einen einzigen Untertitel eingefügt, wodurch sich die Frage nach unklaren Bezügen nicht mehr stellt.

4.2.1.4 Komplexität des Textes

Eine übersichtliche Segmentierung der Untertitel wird umso schwieriger, wenn eine komplexe Syntax verwendet wird:

<i>Pero por lo general el pastor que es meticulado le pone esquilas a las más majas.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 151 (00:14:56:24 – 00:15:00:06) Aber normalerweise hängen wir Schäfer, // pingelig wie wir sind, UT 152 (00:15:00:07 – 00:15:02:09) die Glocken an die hübschesten.	UT 129 (00:14:56:24 – 00:15:02:02) Aber wir pingeligen Schäfer // suchen meistens die hübschen aus.

Der Relativsatz des spanischen Originals wird bei der Laiin auch in einen Nebensatz übernommen. Der so unterbrochene Hauptsatz wird aber erst im zweiten Untertitel fortgesetzt, was unübersichtlich ist. In der professionellen Version wird der Nebensatz aufgelöst, indem einfach das Adjektiv „pingelig“ als Attribut benutzt wird. Somit ergibt sich ein reduziertes Textvolumen und damit die Möglichkeit, die Aussage in einem einzigen Untertitel wiederzugeben. Der Sinnzusammenhang bleibt also auf jeden Fall erhalten.

Noch komplizierter ist die Syntax in diesem Beispiel:

<i>La prueba está en que toda la gente de los pueblos que se ha ido a trabajar a la ciudad, se ha casado.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 206 (00:28:12:24 – 00:28:15:08) Der Beweis ist, dass die Leute aus den // Dörfern, die in die Stadt gezogen sind,	UT 176 (00:28:12:18 – 00:28:15:24) Wer zum Arbeiten // in die Stadt zieht, heiratet.
UT 207 (00:28:15:09 – 00:28:17:10) um dort zu arbeiten, jetzt verheiratet sind.	

In der Version der Regisseurin wird die spanische Struktur mit zwei Nebensätzen nachgebildet, was wiederum beim Überschreiten von Untertitelgrenzen zu Verwirrung führen kann. Viel kürzer und simpler ist die Syntax der professionellen Version: hier reicht somit auch wieder ein Untertitel aus.

Eine komplexe Syntax ist auch dann problematisch, wenn sie sich auf einen einzelnen Untertitel konzentriert. In diesem Beispiel wird Baltasar gefragt, ob er möchte, dass sich etwas ändert. Er fragt nach, was genau damit gemeint ist und erhält als Antwort:

<i>Que cambiara la situación que hay ahora.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 294 (00:45:26:20 – 00:45:28:14) Dass sich die Situation, wie sie jetzt ist, // ändert.	UT 255 (00:45:26:08 – 00:45:28:17) Die Situation, wie sie jetzt ist.

Durch den Einschub des Relativsatzes rutscht bei der Laiin das Verb ans Ende des Satzes, wodurch sich das Erfassen des Gesamtzusammenhangs verzögert. Da die Information, dass sich etwas ändert, aber schon bekannt ist (sie ist das Thema), und es hier um die neue Information „la situación que hay ahora“ (das Rhema) geht, bietet es sich an, das Verb in dieser Antwort komplett wegzulassen. So wird auch die typisch deutsche Informationsstruktur nicht gestört: das neue Element kommt am Ende. Die professionelle Version ist also kürzer, weniger komplex und leicht zu verarbeiten, da keine Information überflüssigerweise wiederholt wird.

In den Untertiteln der Regisseurin wird manchmal auch die spanische Satzstruktur eins zu eins nachgebildet, was zu unidiomatischen Konstruktionen im Deutschen führt.

<i>Mira, riete, pero a nosotros de pequeños nos han dicho, que había Dios, los padres.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 303 (00:46:04:21 – 00:46:09:06) Lach nur, aber als Kind wurde uns gesagt, // dass es Gott gibt, von den Eltern	UT 263 (00:46:03:06 – 00:46:09:01) Du lachst, aber unsere Eltern sagten uns // als Kinder, dass es Gott gibt.

In den Untertiteln der Laiin bildet die Syntax genau das spanische Original ab, indem die Information „los padres“ nachträglich ergänzt wird. Dies geschieht häufig in der mündlichen Rede, ist jedoch in der Schriftsprache verwirrend. In der professionellen Version wird die Syntax dem schriftlichen Modus angepasst, indem „unsere Eltern“ früher in den Satz integriert wird. Außerdem wird aus dem Passiv ein Aktiv gemacht, womit die Verarbeitung linearer vonstatten gehen kann. Hier weiß man quasi sofort „wer was macht“.

Was die Komplexität der Lexik angeht, treten bei der Untertitelung des Films allgemein wenig Probleme auf. Schon in der Originalsprache findet sich wenig komplexe Lexik, da Baltasar seine Alltagssprache verwendet und keine komplizierten terminologischen Erklärungen liefert. Die einzigen Stellen, bei denen man sich in der Untertitelung Gedanken darüber machen muss, ob die Lexik die Lesegeschwindigkeit beeinflusst, ergeben sich bei der Entlehnung von spanischem Vokabular. In der Filmpassage des folgenden Beispiels benutzt Baltasar das Verb „brincar“ für das Springen der Lämmer und erläutert dann, dass in dieser Region dieses Wort benutzt wird, wohingegen man ansonsten „saltar“ für springen sagt:

<i>Lo ves, esa es buena señal, brincar. Vosotros le decís saltar, nosotros brincar. Brincan los corderos, buena señal.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 40 (00:04:01:11 – 00:04:03:15) Das ist ein gutes Zeichen. // Das heißt „brincar“ (springen).	UT 34 (00:04:01:02 – 00:04:03:01) Sie hüpfen. Ein gutes Zeichen.
UT 41 (00:04:03:17 – 00:04:07:23) Ihr sagt „saltar“, oder? Wir sagen // „brincar“. Springen ist ein gutes Zeichen.	UT 35 (00:04:03:07 – 00:04:07:05) Bei euch „springen“ die Lämmer, // wir sagen „hüpfen“.

Es ist davon auszugehen, dass viele, wenn nicht die Mehrheit, der deutschsprachigen Zuschauerinnen des Spanischen nicht mächtig sind, weswegen die Entscheidung für die Beibehaltung der spanischen Wörter problematisch ist. Auch wenn in den Untertiteln der Regisseurin „brincar“ in Klammern als „springen“ erläutert wird, tritt doch beim Lesen eines komplett unbekanntes Wortes ein Verzögerungseffekt auf, der die Lesegeschwindigkeit

beeinträchtigt. Das wichtige ist hier außerdem nicht, dass die Zuschauerinnen die genauen spanischsprachigen Termini für das Springen der Lämmer kennen, sondern es geht primär darum, dass eben zwei verschiedene Wörter benutzt werden. Dieses lässt sich im Deutschen gut nachbilden, denn auch hier gibt es Synonyme für „springen“, weshalb die professionellen Untertitel diese Lösung verwenden. Dadurch, dass im ersten Untertitel ganz selbstverständlich das Verb „hüpfen“ verwendet wird, das im Deutschen wohl das weniger verwendete Wort in dem Kontext ist, wird auch derselbe Effekt wie im Spanischen erzielt: man wundert sich kurz über die eigentümliche Wortwahl, die danach erläutert wird.

Ein ähnliches Problem könnte sich in folgendem Beispiel ergeben, in dem ein Lehnwort aus dem Spanischen verwendet wird.

<i>Cuando las ovejas siempre han ido al río y a descansar... en verano, cuando se echan la siesta. Pues molestamos.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 388 (00:57:15:19 – 00:57:19:05) Dabei haben die Schafe schon immer // am Fluss Siesta gemacht.	UT 342 (00:57:15:20 – 00:57:20:13) Die Schafe haben sich immer // am Fluss ausgeruht. Aber wir stören.

Ich habe mich bei der professionellen Version gegen das Wort „siesta“ entschieden, da ich, wie im Beispiel oben, keine Verzögerung des Leseflusses durch ein Fremdwort riskieren wollte. Allerdings gibt es viele gute Argumente für die Beibehaltung von „siesta“, wie es in der Version der Laiin geschehen ist. Erstens ist „siesta“ mittlerweile soweit eingedeutscht, dass es eigentlich keine großen Probleme machen sollte. Zweitens hört man dieses Wort auch im Original – durch den Feedback-Effekt könnte die Übersetzung von der kritischen Zuschauerin ohne „siesta“ also als lückenhaft bewertet werden. Drittens trägt die Verwendung dieses spanischen Lehnwortes auch zum Lokalkolorit bei; es handelt sich immerhin um einen Film aus Spanien. Im Endeffekt haben also beide Versionen ihre Berechtigung; und mit etwas Abstand zur Sache hätte ich mich nun auch wohl für die Übernahme von „siesta“ entschieden.

Im Großen und Ganzen lässt sich also sagen, dass bei der Untertitelung von *El día en que los tontos se acaben* durch die Regisseurin große Probleme mit der Lesbarkeit auftreten. Die Lesegeschwindigkeit der Zuschauerinnen wird nicht berücksichtigt, was sich in Untertiteln mit zu vielen Zeichen und zu kurzen Standzeiten ausdrückt. Damit zusammenhängend, gibt es v.a. viele Abfolgen von zu kurz eingeblendeten einzeiligen Untertiteln. Wenn zweizeilige Untertitel verwendet werden, beinhalten diese häufig Zeilenumbrüche, die sich nicht nach semantischen oder syntaktischen Kriterien richten, sondern völlig willkürlich gesetzt sind. Das gleiche gilt für die Segmentierung der Untertitel

voneinander, die überdies in manchen Fällen durch eine zu komplexe Syntax erschwert wird. Der Vergleich mit der professionellen Version hat gezeigt, wie die Untertitel hinsichtlich der Lesbarkeit optimiert werden können.

4.2.2 Einfügen in den Filmrhythmus

Auch das Einfügen der Untertitel in den Filmrhythmus wird in den Untertiteln der Laiin an vielen Stellen nicht sehr gründlich vorgenommen. Allgemein gesprochen, sollen die Untertitel synchron mit der Audiospur erscheinen. Wenn im Film etwas gesagt wird, gibt es auch einen Untertitel. Schon diese allgemeinste Regel wird an einigen Stellen nicht eingehalten, da manchmal Gesagtes ausgelassen worden ist, d.h. eine Person spricht, ohne dass ein Untertitel erscheint:

Time-Code	Audio
00:10:21:14 – 00:10:31:00	Una, dos, tres... de tres ya me acuerdo: una de Calixtro, otra la de Antonino... <i>Con tres moceticas.</i> De eso me acuerdo.
00:13:06:08 – 00:13:14:24	Ahora me parece que llevaríamos otro rumbo. <i>No, no, estábamos en la escuela y es verdad, eh?</i> Y cuando estuve soldado en Zaragoza, en la mili, igual.
00:47:19:06 – 00:47:28:17	Con los ciervos pasa igual, uno siempre es el que manda, el otro se tiene que marchar. <i>Y en las cabras siempre hay una jefa, y en los mardanos siempre hay un jefe.</i> – El que se jode es el que se va.

Die kursiv gedruckten Stellen in diesen Beispielen sind in der Untertitelung durch die Regisseurin komplett ausgelassen worden. Man könnte zwar argumentieren, dass es sich dabei um Passagen handelt, die inhaltlich mehr oder weniger redundant sind und darum gekürzt wurden. Dass hier inhaltlich nichts neues gesagt wird, wissen zwar die Untertitlerin und die Zuschauerinnen, die dem spanischen Audio folgen können. Die Zuschauerin allerdings, die kein Spanisch kann, hört hier nur, dass irgendetwas gesagt wird, bekommt aber keine Übersetzung geliefert. Daraus könnte der Eindruck entstehen, dass hier etwas vorenthalten wird und darum dürfen solch lange Passagen nie ohne Untertitel stehen.

Ein Untertitel sollte immer synchron mit dem Sprechensatz eingeblendet werden. Hierbei gibt es bei den Untertiteln der Laiin selten Schwierigkeiten, nur manchmal wird der Untertitel mit ein wenig Verzögerung eingeblendet:

Audio	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
TCI: 00:10:43 <i>Ay dios, lo que te ha tocado vivir con esto...</i>	UT 96 (00:10:46:07 – 00:10:48:24) Oh Gott, was für ein Leben.	UT 82 (00:10:43:08 – 00:10:47:17) Gott, dass wir so leben!

Hier ergibt sich zwar kein Problem der Sprecherzuordnung, da nur Baltasar anwesend ist und spricht; doch trotzdem ist das nicht synchrone Einblenden problematisch, da dadurch wieder eine nicht untertitelte Stelle entsteht („Ay dios“).

Ähnlich geschieht dies bei der Laiin an manchen Stellen beim Ausblenden der Untertitel. So wird beim folgenden Beispiel der Untertitel mitten im gesprochenen Satz schon ausgeblendet; das Ende von Baltasars Aussage steht somit wieder ohne zuordenbare Übersetzung:

Audio	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
TCO: 00:58:03 <i>No, no, que si viene la carretera, es que molestarémos. Nos molestará la carretera, y nosotros molestarémos.</i>	UT 400 (00:57:59:01 - 00:58:01:18) Nein, wenn die Schnellstraße kommt, // werden wir im Weg sein.	UT 354 (00:58:01:06 - 00:58:03:23) Die Straße stört uns und wir stören.

Im nächsten Beispiel blendet die Laiin den Untertitel sogar zu spät ein *und* zu früh aus:

Audio	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
(00:44:16 - 00:44:23) <i>Ahora, ahora... ya está... si no tiene más complicación.</i>	UT 276 (00:44:17:12 - 00:44:21:16) Jetzt, jetzt habe ich es, // kompliziert ist es ja nicht.	UT 238 (00:44:16:07 – 00:44:18:17) Jetzt hab ich's! UT 239 (00:44:19:18 - 00:44:23:09) Fertig. Gar nicht so kompliziert!

Durch diese willkürliche Platzierung der Untertitel könnte beim Anschauen der Eindruck entstehen, als habe die Untertitlerin ihren Einsatz verpasst. Während in der Version der Laiin an einigen Stellen kein großer Wert auf Synchronizität gelegt wird, werden die professionellen Untertitel rechtzeitig mit dem Audio ein- bzw. ausgeblendet.

Untertitel sollten den Sprechrhythmus einer Person nachbilden, indem sie die natürlich auftretenden Sprechpausen berücksichtigen. In *El día en que los tontos se acaben* ist die vorherrschende Form des gesprochenen Textes der Monolog, da fast immer Baltasar im Bild ist und spricht, nur ab und zu unterbrochen von Nachfragen der Regisseurin aus dem Off. Für

die Segmentierung der Untertitel gilt es hier also, die Sprechpausen zu identifizieren und genügend lange und in sich zusammenhängende Untertitel zu erstellen. Im Großen und Ganzen wurde dies in den Untertiteln der Regisseurin zufriedenstellend gelöst; Probleme gibt es allerdings an mehreren Stellen, an denen Baltasars Sprache abgehackter ist:

<i>Pero cuando están solicos por el día... empiezan a dar vueltas... puff... lo disfrutan</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 38 (00:03:49:16 – 00:03:54:15) aber wenn sie tagsüber allein sind, // laufen sie herum. Sie genießen es.	UT 32 (00:03:48:17 – 00:52:06) aber wenn sie tagsüber allein sind, // laufen sie herum. UT 33 (00:03:52:19 – 00:03:54:04) Sie genießen es.
<i>¿Ves que ovejica más maja ,... que ovejica más elegante ?</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 48 (00:04:46:13 – 00:04:50:24) Siehst du, was für ein nettes Schäfchen, // wie elegant.	UT 42 (00:46:07 – 00:04:50:15) Sieh mal, so ein hübsches Schaf, // so ein elegantes Schaf.
<i>Llegaba el día de esquilas y para nosotros era una fiesta. Y ahora es un calvario. ... Todo trabajo.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 135 (00:13:53:06 – 00:13:57:18) Damals ein Fest, heute ein Leidensweg. // Nur Arbeit.	UT 114 (00:13:52:07 – 00:13:55:24) Früher war die Schur ein Fest. // Heute ist sie ein Elend. UT 115 (00:13:56:20 – 00:13:58:20) Nichts als Arbeit.

Bei diesen drei Beispielen gibt es Sprechpausen, die länger sind als die normale Pause zum Einatmen (hier dargestellt durch drei Punkte). Die Version der Regisseurin verwendet an diesen Stellen trotzdem einen einzigen Untertitel, nimmt also schon etwas in den Untertiteln vorweg. Natürlich handelt es sich hier nicht um wichtige Pointen, die verraten werden, doch z.B. im zweiten Fall (qué ovejica más elegante) könnte der Zuschauerin negativ auffallen, dass der Rhythmus nicht ganz synchron ist, da sie schon längst das Wort „elegante“ gelesen hat, wenn wirklich „elegante“ gesagt wird. In der professionellen Version wurde an solchen Stellen auch in den Untertiteln eine Pause gemacht, außer im selben Beispiel mit dem eleganten Schaf, denn hier hätte eine Aufteilung in zwei Untertitel zwei viel zu kurze, also nicht lesbare Untertitel generiert. Allgemein wird aber versucht, dem Sprechrhythmus Rechnung zu tragen.

In den bis hierher vorgestellten Beispielen geht es rein um den Sprechrhythmus der Personen des Films. Wie oben erläutert, tritt die problematischste Situation mit den Filmrhythmen aber auf, wenn ein Konflikt zwischen der Audiospur und dem Schnittrhythmus entsteht. Allgemein lässt sich sagen, dass dieser Fall bei *El día en que los tontos se acaben* nicht sehr häufig vorkommt, da der Film vor allem lange Stativaufnahmen verwendet. Es wird nicht häufig geschnitten, und wenn, dann erst, nachdem der gesprochene Teil schon zu Ende ist. Erst gegen Ende des Films kommt es zu einer schnelleren Abfolge von Schnitten, während Baltasars Stimme aus dem Off zu hören ist. An manchen Stellen davon ist es möglich, die Untertitel rechtzeitig vor bzw. nach dem Schnitt enden zu lassen. In den folgenden Beispielen wird dies in der Version der Laiin und der Expertin so gehandhabt:

<i>A esta de ahí se le podría poner.</i>		
Untertitel der Laiin	Schnitt	Untertitel der Expertin
UT 155 (00:15:10:03 - 00:15:11:23) An dieses, zum Beispiel.	00:15:11:23	UT 131 (00:15:09:13 - 00:15:11:18) Das da zum Beispiel.

<i>Va a llover.</i>		
Untertitel der Laiin	Schnitt	Untertitel der Expertin
UT 252 (00:32:03:07 - 00:32:08:17) Es wird regnen.	00:32:08:20	UT 215 (00:31:59:17 - 00:32:01:02) Es wird regnen.

Die Untertitel der Laiin werden direkt mit dem Schnitt bzw. drei Bilder vor ihm ausgeblendet, was zu einem abrupten Flackern führt. In der professionellen Version werden fünf Bilder bzw. sogar 18 Bilder Abstand vom Schnitt gelassen, was einen harmonischeren Eindruck hinterlässt und an diesen Stellen gut möglich ist, ohne Kompromisse eingehen zu müssen.

Manchmal ist es aber nicht ohne weiteres möglich, die Untertitel harmonisch vor oder nach dem Schnitt ein- und auszublenden. Im folgenden Beispiel wird in beiden Versionen dem Sprechrhythmus der Vorzug vor dem Schnittrhythmus gegeben; d.h. die inhaltlich zusammenhängende Aussage wird nicht getrennt, sondern in einem Untertitel über dem Schnitt stehen gelassen:

<i>Uno que está en la oficina parece que tiene más derechos que los que estamos. No ponen más que normas, normas, normas.</i>		
Untertitel der Laiin	Schnitt	Untertitel der Expertin
UT 366 (00:55:58:05 - 00:56:00:05) Sie erlegen uns Regeln auf. // Regeln, Regeln, Regeln.	00:55:57:22	UT 323 (00:55:55:23 - 00:56:00:03) Die im Büro haben mehr Rechte // als wir. Für uns nur Regeln.

In beiden Versionen wird ausreichend viel Zeit vor und nach dem Schnitt gelassen, sodass kein abruptes Ein- oder Ausblenden einen Flackereffekt hervorruft (z.B. wird bei der Laiin acht Bilder vor dem Schnitt eingeblendet und erst über eine Sekunde nach dem Schnitt ausgeblendet). Diese Lösung ist also auch bei der Laiin gut gelungen.

Dass es sich allerdings in diesem Beispiel bei der Laiin wahrscheinlich um keine durchdachte Regelmäßigkeit, sondern eher um Willkür handelt, zeigt das folgende Beispiel. Auch hier steht das Audio über dem Schnitt, doch fällt hier die Entscheidung einer Priorisierung des Sprech- oder Filmrhythmus in den beiden Versionen unterschiedlich aus:

<i>Cuando las ovejas siempre han ido al río y a descansar... en verano, cuando se echan la siesta. Pues molestamos.</i>		
Untertitel der Laiin	Schnitt	Untertitel der Expertin
UT 388 (00:57:15:19 - 00:57:19:05) Dabei haben die Schafe schon immer // im Sommer am Fluß Siesta gemacht.	00:57:19:06	UT 342 (00:57:15:20 - 00:57:20:13) Die Schafe haben sich immer // am Fluss ausgeruht. Aber wir stören.
UT 389 (00:57:19:10 – 00:57:20:23) Wir stören eben.		

Hier wird bei der Laiin eine Aufteilung in zwei Untertitel vorgenommen, um den Untertitel nicht über den Schnitt stehen zu lassen. Der Schnittrhythmus wird also priorisiert, allerdings haben sich dabei zu kurze Abstände der Untertitel vom Schnitt ergeben (ein und drei Bilder) und somit ein Flackereffekt. Um dieses zu vermeiden, wird in der professionellen Version ein einziger Untertitel über dem Schnitt stehen gelassen, jedoch mit ausreichend Überhang über den Schnitt hinaus. Hier wird also der Sprechrhythmus dem Schnittrhythmus vorgezogen, indem eine zusammenhängende Aussage nicht aufgrund des Schnittes getrennt wird und so ein Flackern vermieden wird. Da hier bei der Laiin für das selbe Problem ein ganz anderer Lösungsansatz verwendet wird, der zu einem problematischen Ergebnis führt, lässt sich also sagen, dass die Untertitelung durch die Regisseurin hier wahrscheinlich auf subjektiven, willkürlichen Faktoren beruht, und nicht auf Empfehlungen, die in der Wahrnehmungsphysiologie begründet sind.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Einfügen der Untertitel in den Filmrhythmus in der Version der Regisseurin an vielen Stellen weniger harmonisch verläuft als in der professionellen Version. Manchmal werden Teilpassagen in der Untertitelung ausgelassen, was ab und zu auch auf ein zu spätes Einblenden oder zu frühes Ausblenden der Untertitel zurückzuführen ist. Die Untertitel der Laiin werden den natürlichen Sprechpausen

in den Monologen im Großen und Ganzen gerecht, doch bilden sie den Rhythmus bei abgehackterer Sprache nicht immer nach und nehmen dadurch stellenweise schon etwas vorweg. Schließlich ist der Umgang mit Schnitten bei der Laiin eher willkürlich. Im Vergleich mit den professionellen Untertiteln hat sich gezeigt, dass eine auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende Untertitelung einen harmonischeren Filmgenuss mit dem Original ermöglicht.

4.2.3 Inhaltliche und sprachliche Aspekte

4.2.3.1 Korrekte und vollständige Übersetzung

Hinsichtlich der Korrektheit der Untertitelung ist bei *El día en que los tontos se acaben* vor allem eine Stelle interessant, bei der die Frage auftritt, was zu tun ist, wenn der Ausgangstext Mängel enthält. Konkret geht es dabei wieder um das Gedicht am Anfang:

Original	Untertitel der Expertin
Tengo ovejas y corderos y alguna cabra también	UT 01 (00:00:11:09 – 00:00:17:09) Ich habe Schafe und Lämmer // und ein paar Ziegen auch
Tengo una oveja pastora Mi compañera más fiel	UT 02 (00:00:17:12 – 00:00:23:12) Ich habe eine Schäferhündin, // meine treueste Gefährtin
Mi padre desde pequeño el también fue pastor.	UT 03 (00:00:23:15 – 00:00:29:15) Auch mein Vater // war von klein auf Schäfer.
Y mi madre cuando me tuvo, primero ordeño las cabras	UT 04 (00:00:29:18 – 00:00:33:18) Und meine Mutter, als sie mich gebar, // melkte zuerst die Ziegen
y después me parió a mi Y esta es la vida que tengo	UT 05 (00:00:33:21 – 00:00:39:21) und brachte mich erst danach zur Welt
asta que quiera Dios	UT 06 (00:00:39:24 – 00:00:45:24) Und dies ist das Leben, das ich habe, // solange Gott es will

Dieses Gedicht, das von Baltasar Guallar verfasst wurde, beinhaltet Orthographie- und Interpunktionsfehler; auch Groß- und Kleinschreibung wurden nicht einheitlich vorgenommen. Bei der Untertitelung des Gedichts entschied ich mich zunächst wie selbstverständlich dafür, in den Untertiteln eine korrekte Schreibung und Zeichensetzung anzuwenden. Fehler in den Untertiteln sind im Allgemeinen natürlich zu vermeiden, so wie in jeder Übersetzung. Im E-Mail-Kontakt mit der Regisseurin teilte mir diese dann allerdings mit, dass sie die Fehler des Gedichts gerne auch in den Untertiteln hätte. Für sie wirken die Fehler des Gedichts wie ein Stilmittel, da dadurch gleich zu Beginn des Films u.a. Bezug auf

das Bildungsniveau der Brüder genommen wird. Diese Assoziation würde in der Tat verloren gehen, wenn die Untertitel auf Deutsch korrekt wären. Da das Gedicht andererseits das erste Element des Filmes ist, wäre zu erwarten, dass Untertitel mit Rechtschreibfehlern den Zuschauerinnen wahrscheinlich negativ aufstoßen, auch wenn danach alles korrekt ist. Ob die Zuschauerin im Nachhinein versteht, dass die fehlerhaften Untertitel ein stilistisches Mittel waren, wenn der Film schon fünfzehn Minuten gelaufen ist, ist fraglich. Deshalb habe ich mich bei der Untertitelung letztendlich für einen Mittelweg zwischen Korrektheit und Stilmittel entschieden, indem ich zwar keine Rechtschreibfehler eingebaut habe, aber bei der Zeichensetzung und der Groß- oder Kleinschreibung nach einem Punkt nicht so genau war.

Ein weiterer Fehler im Ausgangstext findet sich beim Bezug auf eine bekannte Romanfigur, Robinson Crusoe. Baltasar spricht diesen Namen stattdessen „Robinsoe“ aus:

<i>Estoy aquí en mi mundo. Eso es como Robinsoe, aquel que estaba en una isla solo, pues igual.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 417 (00:59:54:19 – 00:59:58:07) Wie „Robinsoe“, der ganz alleine // auf einer Insel lebte, genauso.	UT 368 (00:59:52:17 – 00:59:57:14) Das ist meine Welt. // Wie Robinson auf seiner einsamen Insel.

Der Name „Robinsoe“ existiert weder im Spanischen noch im Deutschen, die Lösung der Regisseurin ist also fehlerhaft. In der professionellen Version wird die Korrektur zu „Robinson“ vorgenommen, ein Name, der allgemein bekannt ist.

Zur Thematik der Korrektheit gehört auch die Frage der Idiomatik. Eine Übersetzung soll sich nicht wie eine Übersetzung lesen, doch in den Untertiteln der Laiin wird häufig wörtlich aus dem Spanischen übersetzt, was unidiomatische Ausdrücke und Wendungen zur Folge hat. Im Folgenden werden einige Beispiele aufgelistet:

Original	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
<i>Y luego ibas a donde la oveja, y la oveja te pegaba.</i>	UT 103 (00:11:10:19 – 00:11:14:03) Und dann bist du zum Schaf gegangen, // und es hat dich geboxt.	UT 88 (00:11:11:00 – 00:11:13:12) Und das Schaf hat mich auch geschubst.
<i>Cuánto golpe de pequeño.</i>	UT 108 (00:11:23:02 – 00:11:24:05) Wie viele Schläge als Kind.	UT 92 (00:11:23:02 – 00:11:25:17) Wir haben als Kinder gut eingesteckt.
<i>¿Y a quién le echo yo ahora la bronca? A Morico, que es él que ha chillado.</i>	UT 164 (00:15:47:01 – 00:15:49:17) Mit Morico, der geschrien hat.	UT 141 (00:15:46:24 – 00:15:49:05) Morico, dem Kläffer!

<i>Todo lleva su misterio, moceta.</i>	UT 228 (00:29:19:19 – 00:29:23:22) Alles hat sein Geheimnis, Mädchen. // Es ist schön... von außen!	UT 195 (00:29:19:12 – 00:29:21:10) Es ist nie so, wie es aussieht.
--	--	---

Die unidiomatischen Untertitel der Laiin in diesen Beispielen lassen die Zuschauerin beim Lesen stutzen, „man sagt das so nicht auf Deutsch“. In der professionellen Version hingegen wird für den selben Inhalt eine idiomatische deutsche Lösung verwendet.

Die Untertitelung muss nicht nur korrekt sein, sondern auch vollständig; d.h., wenn etwas gesagt wird, gibt es dazu auch einen Untertitel. Dieses Thema wurde auch im letzten Kapitel zum Filmrhythmus schon angesprochen: in den Untertiteln der Laiin gibt es im Gegensatz zur professionellen Version öfter nicht untertitelte Stellen. Hier soll in diesem Zusammenhang deshalb nur noch kurz auf eine interessante Stelle des Films eingegangen werden. In der zweiten Szene des Films (ab 00:05:32) sieht man im Filmbild Baltasar, der auf seinen Stab gestützt in der Einsamkeit der Felder und Berge steht. Im Hintergrund hört man ein Radio, in dem gerade die Nachrichten laufen, in denen es u.a. um die Hochschulreform geht. Die Regisseurin hat explizit den Auftrag gegeben, das Radio nicht zu untertiteln. Für sie soll es die Funktion eines fremdartigen Geräusches in der einsamen und stillen Welt des Landes erfüllen. Da dies der explizite Übersetzungsauftrag war, habe ich das Radio also nicht untertitelt, obwohl zwei Argumente dafür gesprochen hätten: erstens ist der Inhalt der Radionachrichten durchaus relevant: zum einen stellen die Nachrichten den Kontrast der Außenwelt zur spanischen Pampa dar, zum anderen geht es auch gerade um eine Bildungsreform, eine Sache, die die drei Brüder auf dem Land nicht berührt – so geht es ein wenig später im Film auch um ihre Schulzeit und dass sie eben *nicht* auf der Uni waren. Der zweite Grund für die Untertitelung wäre wiederum, dass die Zuschauerin nicht das Gefühl bekommen soll, dass ihr etwas vorenthalten wird. Deswegen hätte ich das Radio eigenmächtig wahrscheinlich untertitelt.

In Bezug auf Korrektheit und Vollständigkeit der Untertitel lässt sich als zusammenfassend sagen, dass die Regisseurin bei ihrer Untertitelung mehr auf den filmischen Effekt geachtet hat als auf die sprachliche Qualität oder die Wirkung auf die reale Zuschauerin.

4.2.3.2 Übersetzungsverfahren

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, welche Übersetzungsverfahren in den beiden Versionen der Untertitelung von *El día en que los tontos se acaben* angewandt werden. Wie oben

ausführlich erläutert, machen die medienspezifischen Einschränkungen, die intersemiotische Redundanz und der Wechsel des Sprachmodus in den Untertiteln generell eine Reduktion des Textvolumens nötig, wobei verschiedene Einzelverfahren angewandt werden können. Diese Übersetzungsverfahren sind nicht immer klar voneinander zu trennen, da, wie oben erwähnt, eine Auslassung eines Elements z.B. die Paraphrasierung eines anderen zur Folge hat. Dennoch wird in der Analyse eine Abgrenzung versucht und es werden einige Übersetzungsverfahren systematisch dargestellt.

Ein Transfer des Gesagten, also ein genaues Übernehmen des Wortlauts in der Übersetzung, ist demnach nur selten möglich, z.B. wenn es sich um einen kurzen Ausruf handelt. Viel häufiger bietet sich eine Kondensierung an (vgl. Übersetzungsverfahren nach Gottlieb 1992, Kapitel 3.2.1.2), also eine kürzere Wiedergabe des Gesagten, in der es zu keinerlei Verlust auf inhaltlicher oder stilistischer Ebene kommt. Vor allem betrifft dies also Merkmale, die beim Wechsel von mündlicher zu schriftlicher Sprache wegfallen können. Bei *El día en que los tontos se acaben* treten solche Merkmale gehäuft auf und werden in den professionellen Untertiteln gekürzt. In den Untertiteln der Laiin hingegen gibt es die Tendenz, auch diese redundanten Elemente zu untertiteln:

Merkmal	Beispiel	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
<i>Diskursmarker</i>	<i>Mira, yo estuve enamorado de una, las cosas como son.</i>	UT 59 (00:07:27:05 – 00:07:31:11) <i>Schau mal, ich war in eine verliebt. // Es ist wie es ist.</i>	UT 52 (00:07:28:19 – 00:07:34:05) Ich war in eine verliebt. Es gab // auch andere, aber ich wollte nur sie.
	<i>No ves, esta tarde: llevarás a aquellas, cenar, dormir y otra vez.</i>	UT 199 (00:27:50:17 – 00:27:52:21) <i>Siehst du nicht, am Nachmittag muss // ich zu der anderen Herde.</i>	UT 171 (00:27:50:17 – 00:27:54:04) Später die andere Herde, // essen, schlafen und von vorn.
<i>Anreden</i>	<i>Si estos, moceta, no paran, si son como los críos.</i>	UT 29 (00:03:14:20 – 03:17:24) Die Lämmlein, <i>Mädchen</i> , die hören nicht auf, // sie sind wie Kinder.	UT 22 (00:03:14:19 – 00:03:16:24) Die Lämmer sind wie kleine Kinder!
<i>Unvollständige Sätze</i>	<i>Yo creo que la culpa es de eso, de estar tanto tiempo con ellas que...</i>	UT 427 (01:00:32:23 – 01:00:36:22) Ich denke, daran liegt es, ich verbringe // so viel Zeit mit ihnen... dass...	UT 376 (01:00:32:10 – 01:00:37:16) Daran liegt es wohl. // Ich bin so viel bei den Schafen.

<i>Inhaltliche Redundanzen</i>	Por lo normal, las de las esquilas son <i>ovejas buenas</i> , porque al pastor le <i>gustan</i> . Le pone una esquilica, esa oveja es <i>maja</i> , una esquila.	UT 141 (00:14:26:06 – 00:14:28:07) Du siehst ein Schaf mit Glocke, // das ist ein <i>gutes</i> Schaf.	UT 120 (00:14:26:06 – 00:14:29:06) Die sind hübsch, // sie gefallen dem Schäfer.
		UT 142 (00:14:28:08 – 00:14:31:05) Es <i>gefällt</i> dem Schäfer. // Das Schaf ist nun <i>hübsch</i> .	

In all diesen Beispielen wenden die Untertitel der Laiin den vollen Transfer des Gesagten an, wohingegen die Aussagen in der professionellen Version durch die Kürzung redundanter Elemente des Mündlichen kondensiert werden. Vom Inhalt geht dabei nichts verloren.

Analog dazu ist es oft sinnvoll, eine lange Aussage zu paraphrasieren, um wertvollen Platz in den Untertiteln zu sparen. Der Inhalt bleibt gleich, nur die Form wird verändert:

Original	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
<i>A las 12 de la noche aún estás aquí y el ganado venga a balar que aún no han comido.</i>	UT 339 (00:48:37:13 – 00:48:39:21) um 12 Uhr nachts ist man immer noch hier // und die Schafe blöken, UT 340 (00:48:39:22 – 00:48:42:08) die haben auch noch nicht gefressen.	UT 299 (00:48:37:13 – 00:48:40:10) Um Mitternacht // blöken die Schafe vor Hunger.
<i>¿Sabes, qué dice mi hermano Evaristo? Ésta tiene que ser siempre pa'l rulo porque no puede ser.</i>	UT 50 (00:05:02:09 – 00:05:05:20) Weißt du, was mein Bruder Evaristo sagt? // Dieses sollte immer eingesperrt sein,	UT 44 (00:05:01:23 – 00:05:05:19) Mein Bruder Evaristo sagt, // wir sollten es immer einsperren,
<i>Me acuerdo más que Dios.</i>	UT 107 (00:11:20:24 – 00:11:22:24) An nichts erinnere ich mich so gut wie daran.	UT 91 (00:11:19:13 – 00:11:22:16) Hielt mich auch für einen Hund. // Das weiß ich noch.
<i>Se le puede poner a una oveja que sepas que es buena guía.</i>	UT 149 (00:14:52:07 – 00:14:55:03) Das stimmt. Man kann die Glocke auch // an ein Schaf hängen, das gut führen kann.	UT 127 (00:14:52:06 – 00:14:54:21) Ein Leitschaf // kann eine Glocke tragen.

In diesen Beispielen wird in der professionellen Version die Syntax verändert, indem z.B. aus einer Frage ein Aussagesatz gemacht wird oder Nebensätze u.a. durch die Verwendung eines aussagekräftigen Substantives verkürzt werden. Bei der Laiin hingegen findet sich wieder der

Transfer der spanischen Struktur, wodurch im Deutschen lange Aussagen mit deutlich mehr Textvolumen entstehen. Durch geschickte Paraphrasen können jedoch viele Zeichen eingespart werden.

Bei den bisherigen Beispielen handelt es sich um textverdichtende Übersetzungsverfahren: das Gesagte wird in verkürzter Form wiedergegeben, ohne dass ein inhaltlicher Verlust entsteht. Häufig sind bei der Untertitelung von *El día en que los tontos se acaben* aber auch auslassende Verfahren notwendig, also das, was in Gottliebs Terminologie Dezimierung und Löschung genannt wird.

Eine Dezimierung bei der Übersetzung des Originaldialogs führt in den Untertiteln zu einer Reduktion des Inhalts. Aufgrund der intersemiotischen Redundanz lassen sich allerdings häufig die nicht verbal ausgedrückten Informationen über das Filmbild oder andere Kanäle ergänzen. Diesen Vorteil des polysemiotischen Textes haben sich die professionellen Untertitel z.B. hier zu Nutzen gemacht:

<i>Estas cuerdecas que ves por aquí atadas, es por eso.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 28 (00:03:10:08 – 00:03:13:09) Diese kleinen Seile, die du hier // festgemacht siehst, die sind dafür da.	UT 21 (00:03:10:06 – 00:03:12:10) Dafür sind diese Seile da.

Man sieht die Seile wirklich, deswegen ist es überflüssig, dies auch noch in den Untertiteln zu sagen.

Auch die intrasemiotische Redundanz des Originals bzw. der vorhergehenden Untertitel macht oft eine Auslassung von Teilaussagen möglich, ohne dass Inhalt verloren geht:

<i>Ahora no pueden correr porque tienen obstáculos, como están las madres, pero cuando están solicos por el día... empiezan a dar vueltas.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 37 (00:03:46:01 – 00:03:49:12) Jetzt können sie nicht richtig rennen, // da es Hindernisse gibt und die Mütter da sind,	UT 31 (00:03:45:12 – 00:03:48:14) Jetzt gibt es Hindernisse // und die Mütter sind da,

Die Regisseurin hat die Teilaussage „ahora no pueden correr“ mit in die Untertitel übernommen. In der professionellen Version wird diese Teilaussage ausgelassen, da sich der Sinn automatisch daraus erschließt, dass danach gesagt wird, dass die Lämmer rennen können, wenn sie allein sind. Durch diese Dezimierung werden also wieder wertvolle Zeichen

eingespart. In den beiden Fällen geht aufgrund der inter- und intrasemiotischen Redundanz aber trotzdem kein Inhalt verloren.

An einigen Stellen im Film, v.a. bei schneller Rede, ist es aber auch nötig, Auslassungen vorzunehmen, die nicht durch andere Kanäle ergänzt werden und die somit einen Verlust von inhaltlichen Informationen mit sich bringen:

<i>¿Ley de vida? –En España por lo menos, en Alemania no sé.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 286 (00:45:01:05 – 00:45:03:15) Gesetz des Lebens? // -In Spanien ist es so.	UT 248 (00:45:01:03 – 00:45:04:11) Gesetz des Lebens? // -Zumindest in Spanien.
UT 287 (00:45:03:16 – 00:45:05:08) In Deutschland keine Ahnung.	

<i>Y ahora lo ponen muy bonito en Madrid y en Zaragoza para que pase el ganado en un día de fiesta</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 383 (00:56:59:14 – 00:57:02:11) Allein für Feste in Madrid und // Zaragoza werden diese Wege geschmückt,	UT 338 (00:56:59:08 – 00:57:03:17) In Madrid zieht bei einem Fest // eine Herde durch die geschmückte Stadt.

Beide Beispiele stehen innerhalb eines Monologes von Baltasar, in dem sehr schnell und mit hoher Informationsdichte gesprochen wird. Um die Lesbarkeit in den schnell abfolgenden, kurzen Untertiteln zu gewährleisten, ist es notwendig, für die Textreduktion inhaltliche Teilaussagen zu opfern. Dafür werden allerdings solche Teile gewählt, die das Verständnis des Gesamtinhalts nicht beeinträchtigen. Im ersten Beispiel geht es darum, dass es eben in *Spanien* so ist, und im zweiten Beispiel geht es darum, dass dies so in den *großen Städten* gehandhabt wird. Für Madrid anstelle von Saragossa habe ich mich entschieden, weil Madrid für Deutsche ein bekannteres, schneller lesbares Wort darstellt als die hierzulande weniger bekannte Stadt Saragossa.

Auch im folgendem Monolog Baltasars ist es notwendig, eine Auswahl der Teilaussagen zu treffen, die für den gesamten Sinnzusammenhang wirklich wichtig sind:

E igual a las cinco de la mañana tiene que estar a descargar a tal sitio, y ha dormido en el camión para llegar a tal hora, e igual llega ahí y está cerrado, que abren dos horas más tarde, y luego ya está con el teléfono, que tiene que ir a cargar otro día a otro lado...

Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
<p>UT 219 (00:28:46:22 – 00:28:49:16) Aber vielleicht muss er um 5 // irgendwo ausladen,</p> <p>UT 220 (00:28:49:20 – 00:28:52:05) und er hat im LKW geschlafen, // um pünktlich zu sein.</p> <p>UT 221 (00:28:52:07 – 00:28:54:16) Der kommt an und dort ist // vielleicht noch zwei Stunden zu.</p> <p>UT 222 (00:28:54:18 – 00:28:58:09) Und dann läuft er mit dem Telefon herum, // um die nächsten Liefertermine zu planen.</p>	<p>UT 185 (00:28:46:04 – 00:28:49:16) Aber die müssen // um fünf Uhr morgens irgendwo abladen</p> <p>UT 186 (00:28:49:19 – 00:28:51:21) und dafür im Lkw schlafen.</p> <p>UT 187 (00:28:51:24 – 00:28:54:08) Und dann ist doch noch geschlossen.</p> <p>UT 188 (00:28:54:11 – 00:28:58:06) Und dann sofort wieder // die nächste Lieferung.</p>

Die Untertitel der Laiin haben deutlich mehr Zeichen als die professionellen Untertitel, da sie alle Teilaspekte des Gesagten übernommen haben. In der professionellen Version wird der Inhalt in gekürzter Form wiedergegeben. Der Fokus liegt darauf, die Gesamtaussage wiederzugeben. Ein Lkw-Fahrer muss früh aufstehen, warten, weil noch geschlossen ist, und muss dann schon zum nächsten Termin. Weniger relevant ist es, dass noch *zwei Stunden* geschlossen ist, und dass er *mit dem Telefon* die nächsten Termine plant. Die Auslassung sekundärer Inhaltselemente macht die Untertitel deutlich kompakter und besser lesbar.

Ein weiteres Übersetzungsverfahren der Auslassung ist die komplette Löschung von unwichtigen Elementen. Hierbei geht es v.a. um Elemente des Mündlichen, die keine inhaltstragende Funktion haben. Wie gesagt, ist eine Trennung der Übersetzungsverfahren häufig nicht klar zu ziehen, weswegen schon oben im Zuge der Kondensierung über die Auslassung von Diskursmarkern wie „Mira“, „Las cosas como son“, etc. gesprochen wurde. Hier ergibt sich die Kondensierung des gesamten Textes aus einer Löschung dieser Elemente. Haben die eben genannten Marker allerdings an sich sehr wohl einen verbal ausdrückbaren Sinn, werden in den folgenden Beispielen Wörter verwendet (und gelöscht), die keinerlei semantische Funktion haben:

Original	Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
Empiezan de allá, y <i>ras y ras</i> .	UT 35 (00:03:36:10 – 00:03:39:16) bleiben sie hier und rennen kreuz // und quer. <i>Ras ras</i> .	UT 29 (00:03:34:23 – 00:03:38:22) fangen sie schon an // und rennen wild herum.
Ésta, ésta es una cansa, <i>puff</i> .	UT 49 (00:04:58:11 – 00:05:00:18) Dieses, dieses nervt, <i>puff</i> .	UT 43 (00:04:58:03 – 00:04:59:15) Dieses hier nervt.
<i>Uff</i> , no hay dinero. Tendría que estar en dos años hecho, pero la pinta es que no hay dinero.	UT 248 (00:31:47:17 – 00:31:50:15) <i>Uff</i> , es gibt kein Geld. // In zwei Jahren sollte es fertig werden,	UT 213 (00:31:47:09 – 00:31:51:21) Eigentlich nach zwei Jahren, // aber das Geld recht wohl nicht.

Während diese redundanten Elemente bei der Laiin unnötig Platz wegnehmen, schafft die Löschung in der professionellen Version ein paar Zeichen Platz für die inhaltlich relevanten Aussagen.

Aufgrund der intersemiotischen Redundanz und des damit verbundenen Feedback aus den anderen Kommunikationskanälen ist es manchmal allerdings auch sinnvoll, etwas in die Untertitel zu übernehmen, das eigentlich redundant ist und ausgelassen werden könnte, da es Platz wegnimmt und keine inhaltliche Aussage liefert. Im folgenden Fall findet eine Wechselbeziehung zwischen Originaldialog und Untertiteln statt:

<i>Buenos recuerdos, malos, pero muy buenos también. Sí.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 83 (00:09:47:24 – 00:09:51:23) Gute Erinnerungen. Schlechte, // aber auch sehr gute.	UT 71 (00:09:47:24 – 00:09:51:24) Gute Erinnerungen. // Schlechte, aber auch sehr gute. Ja.

Hier bietet sich die Untertitelung von „Sí“ an, weil es in einer sehr exponierten Stellung, am Ende und nach einer kurzen Pause, steht. Da dies zu den wenigen Wörtern gehört, die wohl jede Deutsche von der spanischen Sprache erkennt, ist die Übernahme des „Ja“ auch eine vertrauensbildende Maßnahme bei der Untertitelung: es wird wirklich das untertitelt, was gesagt wurde.

Mit „ja“ oder „nein“ hat auch folgendes Beispiel zu tun. Hier geht es um Feedback aus dem Filmbild.

Es un oficio valiente, les viene todo lo malo. –No, medicos, bomberos... siempre están con las tripas fuera, muertos y ostias.

Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 238 (00:29:58:15 – 00:30:01:09) Das ist ein Beruf, der Mut verlangt. // Es kommt das ganze Schlechte.	UT 204 (00:29:58:12 – 00:30:03:23) Für den Beruf braucht man Mut. // -Nein, Ärzte, Feuerwehrleute...
UT 239 (00:30:02:07 – 00:30:04:16) Ja, Ärzte, Feuerwehrmänner.	UT 205 (00:30:04:05 – 00:30:07:15) Die sehen immer Innereien und Leichen.
UT 240 (00:30:04:18 – 00:30:07:10) Haben immer mit Innereien, // die rausschauen, mit Toten zu tun...	

In den Untertiteln der Regisseurin wird ein „Ja“ verwendet. Baltasar stimmt dem vorher Gesagten zwar zu, und das „Ja“ passt vom Sinnzusammenhang her in die weiteren Untertitel hinein, doch das schlagende Argument für die Verwendung von „Nein“ ist, dass man im Filmbild sieht, dass Baltasar den Kopf schüttelt. Deswegen werden die Untertitel in der professionellen Version so verfasst, dass mit dem „Nein“ der inhaltliche Bezug zum Rest des Textes hergestellt ist und eine Harmonie mit dem Filmbild gewährleistet wird.

Das Filmbild kann auch der ausschlaggebende Faktor dafür sein, ob redundante Teile genauso in die Untertitel übernommen werden oder nicht. Normalerweise bietet sich im Falle von Wiederholungen eine Kürzung an:

Uno que está en la oficina parece que tiene más derechos que los que estamos. No ponen más que normas, normas, normas.

Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 366 (00:55:58:05 – 00:56:00:05) Sie erlegen uns Regeln auf. // Regeln, Regeln, Regeln.	UT 323 (00:55:55:23 – 00:56:00:03) Die im Büro haben mehr Rechte // als wir. Für uns nur Regeln.

In diesem Fall reicht es, nur ein Mal „Regeln“ zu untertiteln; inhaltlich ist damit alles gesagt und die Lesbarkeit wird dadurch verbessert. Doch im nächsten Beispiel ist es besser, die Verdreifachung genauso zu übernehmen:

<i>Pasarán mil. Pero estás: ésta no, ésta tampoco, ésta es! Ostias, te pones, ésta es !</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 70 (00:07:59:00 – 00:08:02:02) Das nicht, das nicht. Verdammt, das ist es. // Und du gerätst in...	UT 60 (00:07:56:19 – 00:08:01:18) rennen tausend vorbei. Aber du denkst: // Das, das, nein, das? Das ist es!

Statt einer Kondensierung beispielsweise zu „du findest das richtige Schaf“, muss hier die Aufzählung beibehalten werden, da man im Bild Baltasar mit den Händen eine Art Aufzählbewegung machen sieht. Die intersemiotische Redundanz des Mediums Film führt also dazu, dass man vor der Entscheidung für eine Kürzung eines redundanten Elements auch die anderen Kommunikationskanäle berücksichtigen muss, was in den Untertiteln der Regisseurin zwar auch an manchen Stellen gemacht wird, jedoch scheinbar nicht systematisch, da sich an anderen Stellen Konflikte mit dem Originaldialog oder dem Filmbild ergeben.

4.2.3.3 Kulturspezifische Bezüge

Hier soll kurz auf kulturspezifische Übersetzungsprobleme und den Umgang mit diesen in den beiden Untertitelungen eingegangen werden. Es treten in *El día en que los tontos se acaben* nicht viele Bezüge auf kulturspezifische Referenten auf, die keine Entsprechung im Deutschen haben. Ein Beispiel, das weiter oben schon diskutiert wurde, ist die spanische „siesta“ die aber im Deutschen auch als solche bekannt sein sollte, weshalb man in den Untertiteln eine Beibehaltung des Wortes anwenden kann. Ein weiteres Beispiel ist der Bezug auf die spanische Stadt Saragossa:

<i>Y cuando estuve en la mili de soldado en Zaragoza igual, yo mi obsesión era licenciarme pa' volver a las ovejas.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 123 (00:13:11:22 – 00:13:14:24) Und während des Militärdienstes in Zaragoza // war ich besessen davon, fertig zu werden	UT 103 (00:13:11:10 – 00:13:14:22) Beim Wehrdienst in Saragossa // wollte ich unbedingt

Saragossa hat eine offizielle deutsche Schreibweise, die in der professionellen Version angewandt wird. Hier wird quasi das Fremde zur eigenen Sprache gebracht: die Stadt Saragossa ist in Deutschland nicht unbedingt allgemein bekannt und deshalb ist es ratsam, wenigstens die offizielle deutsche Schreibweise zu verwenden, da so die Wahrscheinlichkeit eines Wiedererkennungseffekts erhöht und damit der Leseprozess erleichtert wird. Das

Prinzip, das Fremde zur eigenen Sprache hinzubringen, greift auch beim oben schon diskutierten Fall des Springens und Hüpfens der Schafe: hier ist es sinnvoll, die Termini direkt zu übersetzen anstatt sie auf Spanisch beizubehalten.

Auch was Konventionen bei der Benennung bestimmter Einheiten angeht, kann man sich zwischen einer direkten Übersetzung und einer Anpassung an die eigene Kultur entscheiden:

<i>Tú te guardabas sin venir un mes o dos o tres, para venir luego quince días, por ejemplo ahora cuando iban a parir.</i>	
Untertitel der Laiin	Untertitel der Expertin
UT 128 (00:13:29:00 – 00:13:32:03) um einen vollen Monat frei zu haben, // oder drei oder fünfzehn Tage.	UT 108 (00:13:30:02 – 00:13:34:04) und fuhr dann zwei ganze Wochen heim, // zur Geburtszeit etwa.

Der Zeitraum von zwei Wochen wird im Spanischen konventionell mit fünfzehn Tagen angegeben, wohingegen wir im Deutschen von vierzehn Tagen sprechen. Was hier mit den fünfzehn Tagen gemeint ist, ist jedenfalls eben dieser Zeitraum. Während die professionellen Untertitel die Konvention des Deutschen mit „zwei Wochen“ berücksichtigen, wird bei der Laiin die spanische Konvention übernommen. Allgemein kann man also sagen, dass an den wenigen kulturspezifischen Stellen des Films bei der Laiin eher die Tendenz besteht, sich an der Ausgangssprache zu orientieren, wohingegen in der professionellen Version die Zielkultur im Mittelpunkt steht.

4.2.3.4 Fiktionale Gestaltungsmittel des Dokumentarfilms

Die Objektivität eines Dokumentarfilms ist immer nur relativ, da die Regisseurin dem Film meist eine bestimmte Perspektive gibt und eine bestimmte Aussage treffen will. In diesem Zusammenhang soll hier kurz auf zwei Stellen des Films eingegangen werden, die für die Regisseurin als stilistische Mittel der Narration des Filmes dienen, die mir bei der Untertitelung allerdings nicht sofort als solche auffielen. Beim ersten Beispiel reden Baltasar und Evaristo darüber, dass sie wohl nicht mehr heiraten werden. Evaristo sagt dann:

<i>Esto está sin terminar aún.</i>	
Arbeitsversion Untertitel der Expertin	Engültige Version Untertitel der Expertin
Das kann ja noch kommen.	UT 233 (00:43:51:24 – 00:43:54:09) Die Geschichte ist noch nicht vorbei.

Mein Augenmerk in der Arbeitsversion lag auf einer kurzen Wiedergabe des Gesagten. Im Mail-Kontakt mit der Regisseurin machte diese mich dann darauf aufmerksam, dass für sie Evaristos Aussage eine Doppeldeutigkeit enthält: die Geschichte des Heiratens ist noch nicht vorbei, sowie auch der Film noch nicht vorbei ist. Deshalb gibt die endgültige Version diese Doppeldeutigkeit wieder, um dem narrativen Element gerecht zu werden.

In einem anderen Fall, in dem die Regisseurin mir auch aus dem selben Grund einen anderen Untertitelungsvorschlag machte, entschied ich mich allerdings für die Beibehaltung meiner ursprünglichen Lösung:

<i>Pero no vas a comer siempre paella, hay que cambiar.</i>	
Untertitel der Expertin	Kommentar der Regisseurin
UT 311 (00:49:25:22 – 00:49:25:17) Man kann ja nicht immer Paella essen. // Auch mal was anderes.	„Wichtiger Moment: ich frage mich, ob man hier mit “Auch mal was anderes” die “también hay que cambiar” auch als eine allgemeine Haltung versteht, d.h. nicht nur beim Essen, sondern allgemein im Leben muss man sich ändern, sich entwickeln, etc.“

Der Sinn von „cambiar“, auch etwas allgemein im Leben zu verändern, wurde sehr wahrscheinlich nachträglich von der Regisseurin in die Aussage hineininterpretiert. Die Brüder reden an dieser Stelle erst einmal nur vom Essen. Hier geht es also explizit um eine gewisse Perspektive, die die Regisseurin dem Film geben möchte. Ich habe mich dennoch für die Beibehaltung des Untertitels entschieden, denn „hay que cambiar“ hat nicht offensichtlicher als „Auch mal was anderes“ in diesem Kontext die Bedeutung, dass das Leben geändert werden muss. Außerdem würden viele andere Versionen, die ich ausprobiert habe, zu lang werden: im Spanischen kollokiert „cambiar“ sowohl mit dem Essen als auch mit dem Leben, doch im Deutschen ist die Sache komplizierter: man „ändert“ sein Leben, doch nicht sein Essen; man „wechselt“ beim Essen, aber nicht beim Leben. Es lässt sich allgemein sagen, dass die Regisseurin bei diesen zwei Beispielen selbst intensiver auf die stilistische Ebene des Films geachtet hat als ich, allerdings, ohne dabei die Einschränkungen des Mediums für die Übersetzung zu bedenken. Die stilistischen Aspekte können nicht einfach isoliert betrachtet werden, sondern müssen im Einklang mit dem polysemiotischen Ganzen stehen.

Hinsichtlich der sprachlichen und inhaltlichen Aspekte der Untertitelung lässt sich zusammenfassend sagen, dass bei den Untertiteln der Regisseurin das dominante Übersetzungsverfahren der Transfer ist. Es werden kaum textreduzierende Verfahren angewandt, wohingegen in der professionellen Version dem Wechsel des Sprachmodus und

dem Feedback-Effekt durch Verfahren der Verdichtung und Auslassung Rechnung getragen wird. Weiterhin orientiert sich die Laiin in der Übersetzung stark an der Ausgangssprache, was u.a. bei unidiomatischen Formulierungen und der Übertragung von kulturspezifischen Bezügen deutlich wird. Besonderes Augenmerk hat die Regisseurin bei ihrer Untertitelung auf die stilistische Dimension gelegt: es fällt auf, dass für sie bei der Übersetzung des Films v.a. die genaue Wiedergabe ihrer Perspektive wichtig ist. Allerdings arbeitet sie dabei oft isoliert von anderen Aspekten der Untertitelung, indem sie nicht die medienspezifischen Einschränkungen des Mediums Film für die Untertitelung bedenkt. In der professionellen Version hingegen wird durch ein Abwägen der verschiedenen relevanten Aspekte (narrative Elemente, Sprache, Lesbarkeit) das polysemiotische Ganze im Auge behalten.

5. Fazit

Für die Anfertigung einer qualitativ hochwertigen Untertitelung genügt es nicht, diese von einer am Film beteiligten Person selbst vornehmen zu lassen; stattdessen ist die Arbeit einer ausgebildeten Untertitlerin nötig. Die Untertitelung ist nicht einfach eine zusätzliche Aufgabe, die die Regisseurin nach der Fertigstellung des Films auch noch übernehmen kann, da sie sich zwar auf dem Gebiet des Films gut auskennt, aber eben keine Expertin für Übersetzung ist. Die Untertitelung wird in der Translationswissenschaft in vollem Umfang als Übersetzung anerkannt. Jegliche Art der Übersetzung, wiederum, verlangt die Arbeit einer professionellen Übersetzerin, da diese, anders als eine Laiin, über translatorische Kompetenz verfügt, d.h. über mehrere erworbene Einzelkompetenzen, die sie im Übersetzungsprozess operativ integriert anwendet. Bloßes Sprachkönnen reicht nicht aus.

Im Bereich der Untertitelung ist allerdings sogar eine erweiterte Definition der translatorischen Kompetenz(en) gefragt, da der Arbeitsgegenstand dieser Form der Übersetzung ein ganz bestimmter Texttyp ist. Die Untertitlerin arbeitet mit polysemiotischen Texten, die mehrere Informationskanäle gleichzeitig nutzen und erst im Zusammenspiel aller Kanäle das vollständige Informationsangebot ergeben. Dies macht die Untertitelung zu einer Art der Übersetzung unter besonderen Bedingungen. Die additive, synchrone Darbietung der Übersetzung in den Untertiteln mit dem Original sorgt dafür, dass die Übersetzung immer sofort überprüfbar ist; bietet aber auch durch intersemiotische Redundanz die Möglichkeit, Informationen von anderen Kanälen ergänzen zu lassen. Der Übersetzungsvorgang bei der Untertitelung unterscheidet sich darüber hinaus von allen anderen Arten der Übersetzung

durch seine diagonale Natur: es wechselt hier nicht nur die Sprache, sondern auch der Sprachmodus vom Mündlichen zum Schriftlichen, was wiederum eine enorme Modifikation des Textes nötig macht, um zeitlichen, räumlichen und normativen Einschränkungen gerecht zu werden.

Aus dieser Spezifik der Untertitelung als Art der Übersetzung ergibt sich für die Definition von Untertitelqualität, dass eine Untertitelung dann gelungen ist, wenn sie dem polysemiotischen Ganzen gerecht wird. Ob die Synthese der vier Informationskanäle in der Übersetzung erreicht wurde, lässt sich anhand von drei Faktoren bewerten. Der erste Faktor ist die Lesbarkeit der Untertitel, die sich aus der Berücksichtigung der Lesegeschwindigkeit des Publikums, dem Layout, der Segmentierung und der Reduzierung der Komplexität des Textes ergibt. Zweitens kann die Untertitelqualität daran gemessen werden, wie sich die Untertitel in den Filmrhythmus einfügen, der einerseits durch den Sprechrhythmus der Personen und andererseits durch Schnitte und Kameraführung vorgegeben ist. Gute Untertitel geraten möglichst nicht in Konflikt mit dem Schnitt als dramaturgischem Element und sind so platziert, dass sie das Auge nicht irritieren. Als drittes sind wie bei jeder Art der Übersetzung sprachliche und inhaltliche Aspekte für die Qualität relevant. Die Übersetzung muss korrekt und inhaltlich vollständig sein; aufgrund der medienspezifischen Einschränkungen werden gekonnt Übersetzungsverfahren der Textreduktion angewandt. Sind diese drei Qualitätsfaktoren erfüllt, kann das Publikum den untertitelten Film genauso erleben wie das Publikum, das den Film ohne Untertitel sieht: das Zusammenspiel der Informationskanäle hat die gleiche Wirkung auf die Zuschauerin. Für die Textsorte Dokumentarfilm bedeutet dies beispielsweise eine Wechselwirkung der Informationsträger Filmbild und Untertitel: die Untertitel unterstützen das Bild, lassen genug Zeit, es wahrzunehmen, aber übernehmen auch oft die Funktion des Hauptinformationsträgers. So tragen die Untertitel im Einklang mit den anderen Informationskanälen zur Authentizität des Films bei, unterstützen aber auch seine narrativen Elemente.

Die Gegenüberstellung der Untertitelung des Dokumentarfilms *El día en que los tontos se acaben* durch die Regisseurin des Films und durch eine ausgebildete Expertin hat gezeigt, inwiefern die Faktoren für qualitativ hochwertige Untertitel in den beiden Versionen berücksichtigt werden. Hinsichtlich der Lesbarkeit lässt sich sagen, dass hier in der Untertitelung durch die Laien große Mängel auftreten. Aus der Tatsache, dass kaum Kürzungen vorgenommen werden, sondern vieles eins zu eins aus dem Spanischen übersetzt wird, ergeben sich bei der Laien viele Untertitel mit einer zu hohen Zeichenzahl und zu kurzen Standzeiten, die eine Lesbarkeit für die durchschnittliche Zuschauerin nicht mehr

gewährleisten. In der professionellen Version hingegen wird durch die Auswahl relevanter Elemente und das Zusammenziehen von Teilaussagen v.a. bei längeren Monologsequenzen eine Reduktion des Textvolumens und somit weniger Untertitel mit längeren Standzeiten erzielt. Bezüglich der Segmentierung der Untertitel, beruht diese bei der Regisseurin wahrscheinlich einfach auf Willkür, da häufig Zeilenumbrüche inmitten von zusammenhängenden Phrasen vorgenommen werden und bei der Aufteilung einer Aussage über zwei Untertitel hinweg häufig wegen komplexer Syntax unklare Bezüge entstanden sind. Um jedoch die Sprachverarbeitung nicht unnötig zu erschweren und Zusammenhänge eindeutig zu machen, ist eine Segmentierung anhand zusammenhängender semantischer Einheiten unverzichtbar, wie es in der professionellen Version geschehen ist. Sowohl die Länge als auch die Unübersichtlichkeit der Untertitel der Laiin sind häufig auf die Übernahme der komplexen Syntax des spanischen gesprochenen Originals und die mangelnde Anpassung ans Deutsche zurückzuführen.

Für den zweiten Qualitätsfaktor, das Einfügen in den Filmrhythmus, lässt sich feststellen, dass hier in der Untertitelung durch die Regisseurin nur geringe Probleme auftreten. Im Großen und Ganzen werden die Untertitel synchron mit dem Audio ein- und ausgeblendet und auch bei Sprechpausen meist zufriedenstellend platziert. Nur an einigen Stellen kommt es zu kleinen Verschiebungen der Ein- und Ausstiegszeiten. Der größte Unterschied in der Arbeit von Laiin und Expertin zeigt sich hier im Umgang mit Schnitten. In der Version der Laiin werden die Entscheidungen offensichtlich nicht systematisch getroffen: so wählt die Regisseurin bei ähnlichen Schnittproblemen zwei unterschiedliche Lösungen, woraufhin sich die Untertitel an der ersten Stelle reibungslos in den Rhythmus einfügen, im zweiten Fall aber zu einem unangenehmen Flackern führen. Für die Regisseurin ist der Schnitt offensichtlich ein dramaturgisches Element, das möglichst nicht von den Untertiteln gestört werden sollte; sie bedenkt aber nicht die Konsequenzen für die Wahrnehmung der Untertitel. In der professionellen Version wird stattdessen systematisch für dasselbe Problem die gleiche Lösung gewählt, die auf wahrnehmungsphysiologischen Erkenntnissen beruht.

Hinsichtlich der sprachlichen und inhaltlichen Aspekte der Untertitelung ist das auffälligste Merkmal der Version der Laiin die fast ausschließliche Anwendung des Transfers als Übersetzungsverfahren. Es wird offensichtlich versucht, in den Untertiteln alles genauso wiederzugeben, wie es gesagt wurde; sogar redundante Diskursmarker des Mündlichen, Wiederholungen, etc. Dieses Vorgehen resultiert in deutlich mehr, längeren und kürzer eingblendeten Untertiteln als in der professionellen Version, in der die Lesbarkeit durch die Anwendung diverser Übersetzungsverfahren der Verdichtung und Auslassung gewährleistet

wird. Mit anderen Worten, während bei der Laiin eine bloße Übertragung sprachlicher Zeichen stattfindet, wird bei der professionellen Untertitelung ständig abgewägt, welche Elemente für die Sinnübertragung relevant sind. Weiterhin lässt sich sagen, dass die Regisseurin sehr an der Ausgangssprache orientiert arbeitet, nicht nur bei der Syntax, sondern auch bei kulturspezifischer Lexik, wohingegen die professionelle Version sich eher an der Zielsprache orientiert. Bezüglich des Inhalts lässt sich vermerken, dass die Regisseurin sehr auf narrative Elemente des Films fokussiert ist; die Beibehaltung der stilistischen Mittel geschieht hier z.T. auf Kosten der Korrektheit (Gedicht) und Vollständigkeit (Radio) der Untertitel.

Abschließend ist also festzuhalten, dass die Untertitelung durch die Laiin die Faktoren einer qualitativ hochwertigen Untertitelung nicht so zu erfüllen vermag wie die professionelle Version. Die Regisseurin fixiert sich bei der Untertitelung v.a. auf die Übertragung der Sprache an sich, wobei sie sich stark an der Ausgangssprache orientiert. Die Faktoren der Lesbarkeit und des Einfügens in den Filmrhythmus werden, wenn überhaupt, nur willkürlich erfüllt. Man kann also sagen, dass sie das polysemiotische Gesamtgefüge bei der Untertitelung nicht im Blick hat. Ihr Verständnis von Untertitelung scheint sehr von ihrem Hintergrund als Filmemacherin geprägt zu sein; für sie steht das Vermitteln ihrer filmischen Perspektive im Vordergrund. Die professionelle Untertitelung hingegen orientiert sich gleichwertig an allen Qualitätsfaktoren und behält somit immer den polysemiotischen Gesamttext im Blick. Durch ständiges Abwägen der Faktoren gegeneinander wird ein reibungsloser Filmgenuss auf allen Ebenen ermöglicht. Zum Erstellen qualitativ hochwertiger Untertitel genügt es also nicht, eine Laiin ans Werk zu lassen; eine gute Untertitelung stammt von einer ausgebildeten Expertin, die alle Kompetenzen erworben hat, die die translatorische Kompetenz im Bereich der Untertitelung ausmachen.

6. Bibliographie

- BUHR, VANADIS** (2003): *Untertitel – Handwerk und Kunst*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- GÖPFERICH, SUSANNE** (1995): *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*. Forum für Fachsprachenforschung 27. Tübingen: Narr.
- (1999): „Text, Textsorte, Texttyp.“ Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hgg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 61-64.
- GOTTLIEB, HENRIK** (1992): „Subtitling – A new university discipline.“ Dollerup, Cay / Loddegaard, Anne (Hgg.): *Teaching Translation and Interpreting : Training Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark, 1991*. Amsterdam: Benjamins, 161-170.
- (1994): „Subtitling: People translating people.“ Dollerup, Cay / Lindegaard, Annette (Hgg.): *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions. Papers from the Second Language International Conference Elsinore, Denmark 4 – 6 June 1993*. Amsterdam: Benjamins, 261-274.
- (1997a): „Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations.“ Trosborg, Anna (Hg.): *Text typology and translation*. Amsterdam: Benjamins, 309-338.
- (1997b): *Subtitles, Translation & Idioms*. Kopenhagen: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- (2002): „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs.“ Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hgg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis, 185-214.
- GUMMERUS, EIVOR / PARO, CATRINE** (2001): „Translation quality. An organizational viewpoint.“ Gambier, Yves / Gottlieb, Henrik (Hgg.): *(Multi)media translation: concepts, practices and research*. Amsterdam: Benjamins, 133-142.
- HARRIS, BRIAN** (1977): *The importance of natural translation*. Ottawa: École de traducteurs et d'interprètes.
- HATTENDORF, MANFRED** (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Stuttgart: Ölschläger.
- HICKETHIER, KNUT** (2007) : *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- HINDERER, KATHARINA** (2009) : „Untertitelung in Tschechien und Deutschland“. Nagel,

- Silke / Hezel, Susanne / Hinderer, Katharina / Pieper, Katrin (2009) (Hgg.): *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 265-332.
- INTERNATIONALES DOKUMENTARFILMFESTIVAL MÜNCHEN E.V.** (2013): „DOK.fest.“ http://www.dokfest-muenchen.de/media/files/Programmheft_DOK.fest_2013.pdf (08.07.2013).
- IVARSSON, JAN / CARROLL, MARY** (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- KARAMITROGLOU, FOTIOS** (1998): „A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe.“ *Translation Journal* 2, <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (08.07.2013).
- LUYKEN, GEORG-MICHAEL / Herbst, Thomas / Langham-Brown, Jo / Reid, Helen / Spinhof, Herman** (1991): *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the european audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- MATAMALA, ANNA** (2009): „Main Challenges in the Translation of Documentaries.“ Díaz Cintas, Jorge (Hg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 109-120.
- MUELLER, FELICITY** (2001): „Quality Down Under.“ Gambier, Yves / Gottlieb, Henrik (Hgg.): *(Multi)media translation: concepts, practices and research*. Amsterdam: Benjamins, 143-150.
- NAGEL, SILKE** (2009): „Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH.“ Nagel, Silke / Hezel, Susanne / Hinderer, Katharina / Pieper, Katrin (2009) (Hgg.): *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 23-146.
- NIDA, EUGENE ALBERT** (1964): *Toward a science of translating*. Leiden: Brill.
- NEUBERT, ALBRECHT** (2000): „Competence in Language, in Languages, and in Translation.“ Schäffner, Christina / Adab, Beverly (Hgg.): *Developing Translation Competence*. Amsterdam: Benjamins, 3-18.
- NEWMARK, PETER** (1981): *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- NICHOLS, BILL** (2005): *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- PACTE-GRUPPE** (2007): „Zum Wesen der Übersetzungskompetenz – Grundlagen für die experimentelle Validierung eines Ük-Modells“. Wotjak, Gerd (Hg.): *Quo vadis Translatologie? : ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern*

- und Übersetzern in Leipzig; Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außensicht.* Berlin: Frank und Timme, 327-342.
- PANIER, ANNE** (2012): „Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme bei der Untertitelung der Textsorte Dokumentarfilm. Eine Untersuchung am Beispiel des Films "Entre la coupe et l'élection" von Regisseurin Monique Mbeka Phoba.“ Panier, Anne / Brons, Kathleen / Wisniewski, Annika / Weißbach, Marleen (Hgg.): *Filmübersetzung. Probleme Bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription.* Frankfurt a.M.: Lang, 19-156.
- PEDERSEN, JAN** (2011): *Subtitling Norms for Television.* Amsterdam: Benjamins.
- PRESAS, MARISA** (2007): „Translatorische Kompetenz: Von der Leipziger Schule bis zur kognitiven Wende“. Wotjak, Gerd (Hg.): *Quo vadis Translatologie? : ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig; Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außensicht.* Berlin: Frank und Timme, 353-366.
- REID, HELENE** (1990): „Literature on the Screen: Subtitle Translating for Public Broadcasting.“ Westerwheel, Bart / D'haen, Theo (Hgg.): *Something Understood. Studies in Anglo-Dutch literary translation.* Amsterdam: Atlanta/GA: Rodopi, 97-107.
- REIB, KATHARINA / VERMEER, HANS J.** (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Niemeyer.
- REIB, KATHARINA** (1986): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik.* München: Hueber.
- RISKU, HANNA** (1998): *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit.* Tübingen: Stauffenburg.
- SCHREIBER, MICHAEL** (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs.* Tübingen: Narr.
- (1998): „Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren.“ Snell-Hornby, Mary / Hönic, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hgg.): *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg, 151-154.
- SNELL-HORNBY, MARY** (1997): „Written to be spoken: The Audio-Medial Text in Translation.“ Trosborg, Anna (Hg.): *Text typology and translation.* Amsterdam: Benjamins, 277-290.
- SNELL-HORNBY, MARY / Hönic, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A.** (1999): *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg.

ZACHRISSON, BROR (1965): *Studies in the Legibility of Printed Text*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Filme

MORCILLO, LAURA: *El día en que los tontos se acaben*. Regie : Laura Morcillo.
Spanien/Deutschland 2012.

7. Anhang

Anhang I: Spanische Transkription	i
Anhang II: Untertitel der Lain	ix
Anhang III: Untertitel der Expertin	xxxii
Anhang IV: Produktionsbericht	lxviii

Tengo ovejas y corderos
y alguna cabra también
Tengo una oveja pastora
Mi compañera mas fiel
Mi padre desde pequeño
el tambien fue pastor.
Y mi madre cuando me tuvo,
primero ordeño las cabras
y despues me pario a mi
Y esta es la vida que tengo
asta que quiera Dios

Baltasar Guallar, Esco 2012.

¡Venga!

Qué... Ésta es mi oficina, aquí tengo mis ordenadores, ¿ves? Pero a gusto, chica. Al que le gusta esto... Ahora he estado allí con aquellas. Pues aquí me estaría ahora yo horas con ellas. También hay días malos, ¿eh? Que llegas aquí y una se ha muerto, otra que no lo quiere, han tirado un cajón y han chafado cuatro corderos... porque eso hay que atarlo bien, y esto. Esto aún tenía que estar más prieto, así. Aquí ellas jugando meten la patica y se pueden matar. Esta cuerda. Aquí ellas meten la pata pero la sacarán, pero si no estuviera esta cuerda, esto bajaría hasta aquí y mira, aquí moriría el corderico, porque jugando sin querer, sin querer, meten la patica de arriba hasta abajo y aquí o se saca el brazo o se muere. Estas cuerdecas que ves por aquí atadas, es por eso. Si estos, moceta, no paran, si son como los críos, y como hay tantos, uno pa' cada lado. ¿No les ves, cómo juegan? Mira, esa es buena señal, que están sanicos. Al que no juega, está triste, algo le pasa, está enfermo. La señal es eso, que jueguen. Y a la mañana cuando se van las ovejas, al campo, mira, empiezan de allá, y ras y ras. Luego cuando están todas juntas esto lo dejamos todo libre, pa' que ellos corran. Ahora no pueden correr porque tienen obstáculos, como están las madres, pero cuando están ellos solicos por el día... empiezan a dar vueltas... puff ... lo disfrutan. (Ésta es auténtica). Lo ves, eso es buena señal, brincar. Vosotros le decís saltar, nosotros brincar. Brincan los corderos, buena señal. Ese está triste, ¿no le notas la cara? es chico, está triste. Y ese que lleva la orejica hinchada, igual lleva alguna alcaparra, se les suele poner, cuando se les hincha mucho la oreja suele ser una alcaparra, pero se les cae, eh? No pasa nada.

¿Ves qué ovejica más maja, que ovejica más elegante? Ésta es una cansa. ¿Sabes qué dice mi hermano Evaristo? Ésta tiene que estar siempre pal' rulo (?), porque no puede ser. ¡Pal' otro lado! Así no molesta, si no me cago en Dios, la tienes todo el día encima. Si nos vamos a casa, nos viene hasta casa.

EL DÍA EN QUE LOS TONTOS SE ACABEN

(LA RADIO NO SE TRADUCE)

A mí me gusta... lo que pasa es que... como te guste una, te pueden pasar mil guapas, pero habrá una... no sé por qué es... mira yo estuve enamorado de una, las cosas como son. Y venían mocetas, pero yo estaba: y esa y esa y esa y no sé por qué. Y ahora, ni una ni otra. No, no, estás con el... siempre esa. Y ahora la veo, y siempre me ha de gustar esa moceta. Y es mayor ya, ¿eh? Tendrá la edad... alguno menos que yo.

- ¿Todavía?

Sí. Las cosas como son. Casada está la moceta.

- Pero eso es muy bonito.

Pues esa cosa no se te olvida de la cabeza, eso es como cuando estás con el ganado, y vas buscando una oveja, ¡pasarán mil! Pero estás... ésta no , ésta tampoco, ésta es! Ostias, te pones... Pues con las mujeres igual, ésta es a la que le he echado el ojo. Y en fiestas cuando vas por ahí que ves mujeres, ya te digo, pasarán mil, pero solo te gusta una, lo que sea, le has visto alguna cosa que no tienen las demás. Sí. En la tele salen muy guapas, y en cualquier sitio que vas ves mujeres guapas.

Ya arrancan pa'arriba...

- ¿Cómo era la escuela?

¿La de aquí? normal. Los pupitres de madera.

Hace años. Ya ha llovido desde entonces, joe si ha llovido. Buenos recuerdos, malos, pero muy buenos también. Sí. A mí siempre me ponían con chica, sí, te parece mentira, pero me ponían. Como habíamos ido más tarde a la escuela, para que lleváramos un poco de adelanto, te ponían con alguien mayor para que te enseñara un poco. Eso si que me acuerdo. A mí y a Felix. En vez de ir de cinco añicos fuimos de seis o siete, atrasados. Una, dos, tres... de tres ya me acuerdo: una la de Calixtro, otra la de Antonino... Con tres moceticas.

Pero no hicimos el bachillerato, el bachillerato éste que tenemos aquí. No fuimos a la universidad, pa' allá. Ay Dios, lo que te ha tocado vivir con esto...

- Pero te gustaba también.

La escuela... ¡me gustaba esto! Y era salir de la escuela, quitarse la ropa de la escuela pa' ir con las ovejas, y si estaba el padre pa' allá, una cabra y una oveja, fíjate, si era más grande el cordero que yo. Eso que lo coges con la mano, pues te pegaba. Eras pequeño y no podías... Y luego ibas a donde la oveja, y la oveja te pegaba. Pensaba que era un perrico, le quitabas el cordero a la oveja, y la oveja te pegaba. Pamba pamba. Pensando que era un perro yo. Me acuerdo más que Dios. Cuánto golpe de pequeño.

Bueno, que se van pa' arriba, niña, que pasará la autovía por arriba, a ver si les damos la vuelta pa' atrás.

Venga, Morico.

-¿Le dijiste algo al padre?

¿De qué?

-Porque decías que era él el que quería que fuerais pastores. ¿Qué queráis vosotros?

De pequeños, pues a gusto, mejor que la escuela. Mira, la escuela era un castigo ir. Venías de la escuela y con las ovejas. Ahora.. si fuera ahora ya cambiaríamos el tema. No, no, de pequeños era la ilusión. Salir de la escuela y siempre a las ovejas escapao'. Ahora, me parece que llevaríamos otro rumbo. No, no, estábamos en la escuela y es verdad. Y cuando estuve en la mili de soldado en Zaragoza igual, yo mi obsesión era licenciarme pa' volver a las ovejas. Y ahora sería lo contrario. Y me gustan, ¿eh? No, no. Ostia, estabas ahí en la mili y mi obsesión era el ganado. Y en vez de venir cuando te daban un fin de semana... tú te guardabas sin venir un mes o dos, o tres, para venir luego quince días, por ejemplo ahora cuando iban a parir... pues quince días pa' estar con la parición. O el día de esquilar. A mí igual me daba venir en Nochebuena, que... nada. Los días que había que estar con el ganado. Pa' esquilar también aquellos días. Pum. Había que estar, es la ilusión. Y ahora sin embargo llega el día de esquilar y es un castigo. De pequeños igual: Llegaba el día de esquilar y para nosotros era una fiesta. Y ahora es un calvario. Todo trabajo. Ay copón.

Pues las ovejas son como las mujeres, las hay más guapas que otras. Ríete, pero es verdad. Cada rebaño.... De mil ovejas un pastor elegiría cien y las llevaría... elegantes. Una oveja elegante... por lo normal las de las esquilas son ovejas buenas, porque al pastor le gustan. Le pone una esquilica, esa oveja es maja, una esquila. Es como una mujer, si es guapa, y va bien arreglada, doble mujer. Pues las ovejas igual, a una oveja elegante, le pones la esquila y llama la atención. Sí, sí, es verdad, ¿Tu no sabías eso? Pues ya te digo yo que sí.

- Pensaba que era más por algo práctico, para que se le escuche.

Se le puede poner a una oveja que sepas que es buena guía, pero por lo general el pastor que es meticuloso le pone esquilas a las más majas.

- ¿A cuál le pondrías, por ejemplo?

¿De las que no llevan ahora? A ésta de ahí se le podría poner. Ves, a ésta no, es fea. Y ha criado, ¿eh? ¡Morico, ven aquí, Morico! Sálvese quien pueda. La hemos jodido, me cago en la vida santa, con lo quietas que estaban, por querer hacerlo tan bien... ¿Y a quién le echo yo ahora la bronca? A Morico, que es el que ha chillado. Eso es que hay que llevar un perro, para que trabaje bien hay que llevar un perro. Porque el uno quiere ir por hacerlo mejor que el otro, y luego lo hacen todos mal. Ay copón, ya hemos espantado el rebaño.

Tiene que ser cuatro dedos. Y esto así. Tiene que estar así, bien peladico.

Ala a correr. ¡Y esto... todo tiene arreglo! ¿A que no habéis visto esa jugada? Pues ya tenéis una buena. Mira que alegría le he dado. Vais a aprender aquí... matemáticas. Esto en Alemania va a tener premio... ¿No te enterabas de esto? Pues esto es así niña.

Eso se lo puede comer también una persona, ¿eh?

- Sí.

Me habría casado. Te parecerá mentira pero sí, allí me venían las chicas al cuartel a ver. Una, dos... allá me salían novias, allá no me decían Baltasar, me decían "el pastor", "¿está el pastor, puede bajar?" El día que tenías guardia, que no podías salir, venían a verte al cuartel. Si salías, no, te ponías de paisano y salías. Y te ibas por ahí, a los bares a discotecas, era otra vida. Estaría casado. Por eso te digo que si ahora volviera a la mili, seguro que no volvería pa' aquí; viendo el futuro que es esto, no.

Y si tuviera hijos tampoco quisiera que siguieran esto. Y preferiría que fueran moceticas antes que mocetes. No quiero, no. Esto moceta es muy bonito de ver, pero todos los días, al final cansa.

No ves, esta tarde: llevarás a aquellas, cenar, dormir y otra vez, ni vacaciones ni ostias, y cada año que pasa peor, te haces más viejo, ¡no hemos hecho nada!

- Todavía...

Ay, todavía. La prueba está en que toda la gente de los pueblos que se ha ido a trabajar a la ciudad, se ha casado. De los que se han quedado, mucha gente se ha quedado soltera es por eso. En los pueblos no hay nada. Y el que se casa en el pueblo se va también fuera, aquí no quieren estar. Aquí en el campo si no tienes o tierra o ganado... y el ganado no lo quiere nadie. Igual da que sean ovejas, vacas, cerdos... no lo quiere nadie. Es muy esclavo.

- Un trabajo bonito también el que hacéis.

Ay bonito... con lo bonito no se come, ¡eh!

A mí a veces me parece también... un hombre que pasa con el camión, joe, ¡este hombre qué bien vive! E igual a las cinco de la mañana tiene que estar a descargar en tal sitio, y ha dormido en el camión para llegar a tal hora, e igual llega ahí y está cerrado, que abren dos horas más tarde, y luego ya está con el teléfono, que tiene que ir a cargar otro día a otro lado...

Porque un chófer de estos que lleva ovejas, me decía, tu esto lo ves muy majo.

Un día en la conversación él me decía: te parecerá bonito, pero ves tú me estás esperando aquí a las 7 de la mañana, pa' que coja tus corderos, pero me he levantado a las 5, y tengo que llevar estos al matadero, y tengo que volver a otro lado...

Todo lleva su misterio moceta. Es bonito... desde fuera. También los actores de la tele, será muy bonito. Pero eso tiene que ser como las ovejas cuando das el pienso que se te echan encima luego... Lo que dice Evaristo, esto es como los famosos a los que se les echan encima, pues igual.

El que mejor vive en España es el cura. Viven más tranquilos, comen sentados. Los que mejor viven. Ves, médico, no me gusta. ¿Sabes por qué? todo hay que arreglar, todo averías.

- Es un oficio valiente, les viene todo lo malo...

Médicos, bomberos... Siempre están con las tripas fuera, muertos y ostias... Ves, un enterrador, yo igual valdría pa' eso, esos no protestan, venga a la caja, pa' dentro. Y aún hay que pagar por eso, ¿por enterrar o qué?.

Esto lo embalsará el pantano, ¿eh? Hasta aquí va llegar el agua.

- ¿Esto también desaparece?

De aquí pa' abajo. Mucha obra, moceta, mucha obra.

- ¿Para cuándo está previsto?

No hay dinero, tendría que estar en dos años hecho, pero la pinta es que no hay dinero. Y luego viene por ahí, tiene que pasar por Esco por allá.

Va a llover.

- ¿Habrá que cambiarles el recorrido entonces, no?

Pero de diferente manera. Cuando hacen la carretera es que luego te prohíben pasar, no se puede pasar por todos lados. Y en estas autovías menos, porque las cierran. Ahí hay un paso, hay que ir siempre al mismo sitio. Aunque tenga las ovejas allá, tendré que venir aquí y luego otra vez ir hasta allá, para volver aquí, pa' volver allá. Pa' ir pa' campo ese de arriba tendré que ir hasta allá, venir de allá, hasta aquí, ir allá y volver otra vez aquí y volver allá.

¿Me has entendido?

- Más vuelta, el doble de vuelta.

Impedimentos los que quieras.

- De Salvatierra hay, de las de Ejea no sé si hay. En la última boda yo llevo corbata rojica o colorada, y éste la lleva de otro color. Y la camisa es diferente.
- Nuestra no va a haber boda, Evaristo. Qué triste. Alguno nos teníamos que haber casado.
- Ya lo digo yo, es que esto está sin terminar aún...
- Que está sin terminar...
- Están las cosas sin terminar aún.
- Y del padre también tenemos una foto, antigua, guapos también... La tenemos en un marquito.
- Ahora, ahora... ya está... si no tiene más complicación.
- ¿Quién se va a casar primero de los tres?
- El que encuentre primero, y está la cosa jodida.
- Si tienes alguna allá que le guste el trabajo éste...
- Eso no se busca, eso se encuentra, ¿a qué sí?
- Eso le tiene que gustar... a ella. Le tiene que gustar...
- Y para empezar, otra cosa, el día que se case alguno, partiremos. El que se case se va de casa. Puede seguir a lo mejor teniendo ovejas, pero parte. No es que lo diga yo, en todas las familias.
- ¿Ley de vida?
- En España por lo menos, en Alemania no sé.
- Lo que pasó hace cincuenta años no tiene nada que ver con ahora.
- Antes no, antes en casa siempre se quedaba un hijo, el mayor pa' la casa, y los otros se iban todos. Y ahora ya es ley de vida.
- ¿Os gustaría?
- ¿El qué?
- Que cambiara algo.
- ¿Que cambiara qué?
- Que cambiara la situación que hay ahora.
- ¿Qué situación?
- Pues que uno se casara, o que se quedaran dos, cualquier cosa...
- Cualquier cosa puede pasar... para bien o para mal. Ya digo, que lo que pasó hace...
- No hemos sido correspondidos. Las mujeres que hemos querido, no nos han querido. A mí por lo menos me ha pasado, a éste no sé. No, yo es que las cosas las digo como que hay Dios. Y no lo he visto, ¿eh? Mira, riéte, pero a nosotros de pequeños nos han dicho, que había Dios, los padres, pues creemos en Dios, como que hay un Dios. Ahora, dicen que hay extraterrestres. Pues habrá, alguno habrá visto, yo no he visto. Ni virgen ni ostias. Todos los días estamos por el monte, no nos sale ni Dios a ver. No, no, las cosas como son.

- Pero lo que decías de no haber sido correspondido... a mí me decías que no se lo habías dicho a nadie, entonces...
- No, no... me han gustado dos zagalas, pero o no me han sabido querer o no las he sabido querer yo. Además estaban ya con pareja, ahí que no se puede hacer nada. Las que tienen pareja ya, hay que dejar. Así de claro. ¿O no, Evaristo? Tres son multitud. Dos bien, pero tres multitud.
- Aquí sois tres.
- No no, si ahora estamos una moceta y dos mocetes, o sobra este o sobre yo. Así de claro. Uno de los tres sobramos, y lo normal es que o sobre este o sobre yo. No hay ostias. Ríete pero es verdad. ¿A que es verdad?
- No, mira, las perdices que andaban en pareja... y los ciervos...
- Con lo ciervos pasa igual, uno siempre es el que manda, el otro se tiene que marchar. Y en las cabras siempre hay una jefa, y en los mardanos siempre hay un jefe.
- El que se jode es el que se va.
- No, no, pero es ley de vida.
- A éste le tenemos que comprar caramelos. A ver, acuérdate, una bolsita de caramelos, para que se entretenga.
- ¿Qué vais a hacer mañana?
- ¿Mañana? Lo de hoy. Esto seguro que no está, esta tertulia. Esto mañana no lo tenemos, este ratito mañana no lo tenemos, seguro.
- Y luego hay otras cosas, luego esquilas, otras cosas...
- Mira, me hubiera gustado que hubieses estado pa' verlo. Eso gusta ver.
- Cuando vengas... igual vienes ya... con bastón...
- Que te digan los hermanos, antes el día de esquila era para nosotros una ilusión increíble. Cuando éramos pequeños... Ahora el día de esquila para nosotros es un castigo. De pequeños, jo, y mañana a esquila, dos días de esquila. Ahora... dos días de esquila. Jo. Vienen esquiladores. Te levantas a las 5 de la mañana, venga a preparar, a las 12 de la noche aún estás aquí y el ganado venga a balar que aún no han comido... Criminal. Y eso que traen gente pa' cogerlas y eso.
- Y luego a la Miguela, ahí subimos a comer. A nosotros nos trata bien, eh. La Mari Cruz y el Ciano. Ciano se llama, ¿no? Nosotros decimos el marido de Mari Cruz. Si no te sabes el nombre mejor decir el marido o la mujer, porque si no...
- Él es santanderino o asturiano.
- Santanderino.
- ¿Cuál es la comida que más os gusta ahí cuando váis?
- A mí, Paella.
- Paella.
- Eso es una cosa buena.
- La pedimos de encargo. Hasta los esquiladores... oye, que hagan una paella.
- O una ensalada de mezcla de lechuga y espárragos... eso también...
- No, pero bueno, una paella...
- Pero no vas a comer siempre paella, hay que cambiar.

- Estoy mirando el invento. Allá. Estoy mirando la carretera.

- Mira, la atovía pa' algunos será...

- ¿Por qué molestáis?

- Mejor no digo nada, que hay gente que le molesta.

- ¿A los que quieren construir?

- Y no aquí. El que tenga ganado siempre molestará donde se ponga.

Las cagaditas, las mierdas, el ruido, los olores.

No, no... que el día en que los tontos se acaben, los listos no comen. Va a ser así. Porque ponen muchos requisitos a los que realmente hacemos los alimentos, y los que hacen tornillos, parece que son Dios. Uno que está en una oficina parece que tiene más derechos que los que estamos. No ponen más que normas, normas, normas. Tienes que hacer esto, tienes que hacer esto. Que vengan aquí y que hagan ellos. Verás tú qué pronto se les quitan todas las normativas que nos ponen. Te prohíben una cosa, te prohíben otra, tienes que hacer esto, tienes que hacerlo así. Y tú lo has vivido desde pequeño diferente a los de ellos, y hemos sabido vivir. Y ahora nos ponen otras cosas que nosotros no entendemos.

- ¿Cuáles son las normas?

- Una oveja muerta... que tenga que venir un camión a incinerarla a Zaragoza, teniendo los buitres que se la pueden comer. Eso es la vergüenza de España.

Lo que por ejemplo hemos pasado mil veces por el camino con un camión... porque haya un pueblo a lado, ya no se puede pasar. Prohibido. Y siempre ha pasado el ganado por medio... Lo que pasa... Estaba siempre ese pueblo así, y el ganado siempre pasaba por aquí, y han venido las casas hasta aquí, pues el ganado siempre estaba por el medio del pueblo. Lo que nosotros teníamos nos lo han quitado. Y ahora lo ponen muy bonito y en Madrid y en Zaragoza para que pase el ganado en un día de fiesta, pero todos los días no lo harían. Molestamos. Pasas la carretera con el ganado... ya estamos molestando. Es que es así. Van las ovejas a beber al río y hay gente comiendo... molestamos. Cuando las ovejas siempre han ido al río y a descansar... en verano, cuando se echan la siesta. Pues molestamos. Que parece que llevamos el diablo encima. Y mientras la gente de la ciudad no se da cuenta de que el día que desaparezcamos las van a pasar negras. Entonces se darán cuenta. Y el que se quiera poner ganado que venga de la ciudad a un pueblo, si no sabe de ganado que no se ponga, porque va a sufrir más el ganado que él. El ganado hay que vivirlo desde chiquitín, como nosotros y como todo el que tenga ganado. ¿Cómo? Uno que lo metas ahí con mil ovejas, ¿qué va a saber, moceta? Si para tener un perro hay que darle de comer todos los días, pues dale de comer al ganado todos los días. Y son 365 días. No, no, que si viene la carretera, es que molestaremos. Nos molestará la carretera, y nosotros molestaremos.

- No tienen la culpa los animales, la culpa la tiene el hombre, porque los animales estaban antes. Es lo que está haciendo el hombre.

- Mientras el hombre no piense en lo que ha sido atrás... Siempre piensa pa' el futuro, pero nunca de lo de atrás.

- ¿Te ha enseñado todo el padre?

- Mucho. Se lo debo todo a él. Las cosas como son. Me ha echado broncas, pero la verdad, yo pa' mí esto... No, no, la verdad te lo digo. Me ha echado broncas. Me quería. Al que más, a Evaristo, a Evaristo lo quería mucho. Pero a mí pa' el ganado, siempre. O es porque veía que... yo iba a seguir con esto. Me parece a mí que era por eso. Porque cuando lo teníamos en la residencia... anda mocete, vete pa' allá, mocete... tira, vete pa' casa. Cuando estaba en la residencia. Venga vete pa'a allá, mocetes.

Lo que es la vida. Pa' qué. Estoy aquí en mi mundo. Eso es como Robinsoe, aquel que estaba en una isla solo, pues igual. La putada es eso, que ahora estuvieras casado y tuvieras algún hijo, trabajas a gusto. Estás casado y tienes familia, yo creo, trabajarías más a gusto. Lo que pasa que no hay tiempo. Y si tuvieras mujer habría que dejar esto. Es que es la ley de vida. Ella tiene sus padres, pues habría que ir a comer a casa de sus padres, un día tendría que ir al Corte Inglés a comprarse un vestido, pues tendría que ir con ella, esto tendría que quedarse encerrado. Y tienes críos... hay que llevarlos al médico, a la escuela... No, no, las cosas como son. Que yo creo que la culpa es de eso, de estar tanto tiempo con ellas que... quita.

- Pero tu padre ha tenido familia y ha tenido mujer y...

- Sí, pero aquel era más vividor que nosotros.

- ... muchos hijos...

- Sí, pero no había tele, y la tele quita, moceta. Si hubiera habido tele, seguro que no habría tenido tantos. Cuando Evaristo nació ya... la madre era mayor. La madre murió con 51... y Evaristo tendría 4 añicos. El último lo tuvo tarde.

Luego te daré... una cosa.

- ¿El qué?

- Un escrito. Una cosa de... de esto, del ganado.

- 1 00:00:08:00 00:00:12:13 Ich habe Schafe und Lämmer
und einige Ziegen auch
- 2 00:00:12:19 00:00:17:06 Ich habe eine Schäferhündin,
meine vertrauteste Kameradin
- 3 00:00:17:12 00:00:21:20 Mein Vater seit seiner Kindheit
war auch Schäfer.
- 4 00:00:21:24 00:00:26:05 Und meine Mutter, als sie mich gebar,
melkte zuerst die Ziegen
- 5 00:00:26:09 00:00:30:02 und erst danach brachte sie mich zur Welt
- 6 00:00:30:07 00:00:35:05 Und das ist das Leben, das ich habe,
so lange es Gott will
- 7 00:00:35:11 00:00:39:17 Baltasar Guallar. Esco, 2012.
- 8 00:02:10:22 00:02:12:12 Na ?
- 9 00:02:16:15 00:02:18:05 Hier ist mein Büro.
- 10 00:02:18:14 00:02:21:08 Das sind meine Computer, siehst du?
- 11 00:02:22:06 00:02:24:04 Aber mir gefällt das, Mädchen.
- 12 00:02:24:20 00:02:28:02 Heute war ich schon mit den
anderen Schafen zusammen,
- 13 00:02:28:05 00:02:31:06 und trotzdem würde ich mit diesen
stundenlang hier bleiben.
- 14 00:02:31:14 00:02:33:13 Es gibt aber auch schlechte Tage:
- 15 00:02:33:16 00:02:36:08 ich komme hierher und eins ist
gestorben, eins mag sein Kind nicht,
- 16 00:02:36:18 00:02:39:09 sie haben einen Kasten umgestoßen,
und dadurch vier Lämmer eingequetscht.
- 17 00:02:39:12 00:02:41:03 Das muss gut befestigt werden.
- 18 00:02:41:06 00:02:42:20 Und das hier auch.
- 19 00:02:42:24 00:02:45:02 Das müsste fester sein. So.
- 20 00:02:45:08 00:02:50:08 Wenn sie spielen, verfangen sie sich mit
dem Beinchen und können sterben.
- 21 00:02:51:06 00:02:52:20 Dieses Seil.

22 00:02:52:23 00:02:56:04 Hier stecken sie das Bein hinein und können es wieder herausziehen.

23 00:02:56:09 00:02:59:09 Wenn dieses Seil nicht da wäre, würde das hier bis runter gehen,

24 00:02:59:22 00:03:02:04 und hier würde das Lämmlein sterben. Mit dem Beinchen.

25 00:03:02:06 00:03:04:16 Beim Spielen, ohne es zu wollen, ohne es zu wollen.

26 00:03:04:17 00:03:06:24 Es steckt das Bein rein, von oben bis unten.

27 00:03:07:01 00:03:09:03 Entweder verliert es das Bein oder stirbt.

28 00:03:10:08 00:03:13:09 Diese kleinen Seile, die du hier festgemacht siehst, die sind dafür da.

29 00:03:14:20 00:03:17:24 Die Lämmlein, Mädchen, die hören nicht auf, sie sind wie Kinder.

30 00:03:18:05 00:03:22:01 Und da es so viele gibt, wild durcheinander. Siehst du nicht, wie sie spielen?

31 00:03:22:09 00:03:25:24 Schau, das ist ein gutes Zeichen: dass sie gesund sind.

32 00:03:26:02 00:03:30:09 Der, der nicht spielt... ist traurig, irgendwas ist los mit ihm, ist krank.

33 00:03:30:12 00:03:32:12 Das ist ein Zeichen: dass sie spielen,

34 00:03:32:14 00:03:35:15 und morgens, wenn die Schafe auf die Weide gehen,

35 00:03:36:10 00:03:39:16 bleiben sie hier und rennen kreuz und quer. Ras ras.

36 00:03:40:23 00:03:44:01 Wir räumen hier alles weg, damit sie rennen können.

37 00:03:46:01 00:03:49:12 Jetzt können sie nicht richtig rennen, da es Hindernisse gibt und die Mütter da sind,

38 00:03:49:16 00:03:54:15 aber wenn sie tagsüber allein sind, laufen sie herum. Sie genießen es.

39 00:03:56:13 00:03:58:02 Das ist authentisch.

40 00:04:01:11 00:04:03:15 Das ist ein gutes Zeichen.
Das heißt "brincar" (springen).

41 00:04:03:17 00:04:07:23 Ihr sagt "saltar", oder? Wir sagen
"brincar". Springen ist ein gutes Zeichen.

42 00:04:21:03 00:04:24:21 Dieses ist gerade traurig,
siehst du es nicht im Gesicht?

43 00:04:25:21 00:04:28:13 Es ist ein Junge. Es ist traurig.

44 00:04:30:24 00:04:33:02 Und dieses da mit dem
angeschwellenen Ohr.

45 00:04:33:05 00:04:35:22 Vielleicht hat es eine Zecke,
das passiert manchmal.

46 00:04:35:24 00:04:38:16 Wenn das Ohr angeschwollen ist,
ist es oft eine Zecke,

47 00:04:38:20 00:04:41:01 aber sie geht wieder weg. Nicht schlimm.

48 00:04:46:13 00:04:50:24 Siehst du, was für ein nettes Schäfchen,
wie elegant.

49 00:04:58:11 00:05:00:18 Dieses, dieses nervt, puff.

50 00:05:02:09 00:05:05:20 Weißt du, was mein Bruder Evaristo sagt?
Dieses sollte immer eingesperrt sein,

51 00:05:05:23 00:05:08:15 das kann nicht sein, auf die andere Seite.

52 00:05:13:19 00:05:16:04 So stört es nicht, ansonsten, um Gottes Willen,

53 00:05:16:06 00:05:17:24 es läuft uns den ganzen Tag hinterher.

54 00:05:18:01 00:05:20:09 Verfolgt uns bis nach Hause.

55 00:05:25:09 00:05:32:19 "Der Tag, an dem die Dummen verschwinden"

56 00:07:17:11 00:07:20:16 Also was mir gefällt... Die Sache ist so:

57 00:07:20:23 00:07:24:00 wenn dir eine gefällt,
können Tausende vorbeikommen,

58 00:07:24:02 00:07:27:03 aber es wird nur die eine geben,
ich weiß nicht warum.

59 00:07:27:05 00:07:31:11 Schau mal, ich war in eine verliebt.
Es ist wie es ist.

60 00:07:31:12 00:07:32:20 Und es kamen viele Mädchen.

61 00:07:32:21 00:07:34:15 Und ich meinte dieses eine Mädchen.
Keine Ahnung warum.

62 00:07:34:16 00:07:37:04 Und jetzt weder die eine noch die andere.

63 00:07:37:13 00:07:40:23 Man ist immer mit der einen...
und jetzt seh' ich sie,

64 00:07:41:03 00:07:43:04 und sie wird mir immer gefallen,
dieses Mädchen.

65 00:07:43:06 00:07:45:24 Sie ist erwachsen geworden.
Etwas jünger als ich ist sie.

66 00:07:46:02 00:07:49:24 Immer noch?
- Ja klar. Es ist wie es ist. Sie ist verheiratet.

67 00:07:50:01 00:07:52:21 Aber das ist doch schön.
- Das geht mir nicht aus dem Sinn.

68 00:07:52:24 00:07:56:17 Das ist wie bei der Viehzucht.
Du suchst ein Schaf.

69 00:07:56:21 00:07:58:23 Tausend kommen vorbei.

70 00:07:59:00 00:08:02:02 Das nicht, das nicht. Verdammt, das ist es.
Und du gerätst in...

71 00:08:02:05 00:08:04:09 Das ist wie bei den Frauen.
Auf eine wirfst du dein Auge.

72 00:08:04:10 00:08:06:23 Und auf Festen, wenn du siehst,
dass Frauen vorbeikommen,

73 00:08:07:00 00:08:09:23 tausend kommen vorbei.
Du hast Augen nur für eine.

74 00:08:10:00 00:08:13:11 Du hast an ihr etwas entdeckt,
was die anderen nicht haben.

75 00:08:14:05 00:08:16:22 Ja, im Fernsehen sehen alle
sehr hübsch aus,

76 00:08:16:24 00:08:20:07 und überall wo man hingeht,
gibt es hübsche Frauen.

- 77 00:09:17:06 00:09:19:18 Jetzt gehen sie los nach oben.
- 78 00:09:31:00 00:09:32:16 Wie war die Schule?
- 79 00:09:32:21 00:09:34:21 Die von hier? Normal.
- 80 00:09:35:01 00:09:37:03 Die Schreibtische aus Holz.
- 81 00:09:41:07 00:09:44:21 Es ist lange her.
Hat viel geregnet seitdem.
- 82 00:09:45:08 00:09:47:05 Verdammt viel geregnet.
- 83 00:09:47:24 00:09:51:23 Gute Erinnerungen. Schlechte,
aber auch sehr gute.
- 84 00:09:54:12 00:09:57:08 Ich wurde immer neben ein
Mädchen gesetzt.
- 85 00:09:57:14 00:09:59:20 Ja, du glaubst, das stimmt nicht,
aber so war es.
- 86 00:09:59:24 00:10:04:00 Weil wir älter eingeschult wurden.
Damit sie uns voran bringen.
- 87 00:10:04:04 00:10:07:01 Du wurdest neben jemand älteren gesetzt, der dir helfen sollte.
- 88 00:10:07:05 00:10:10:04 Felix und ich wurden erst mit sieben
eingeschult.
- 89 00:10:10:07 00:10:14:03 Obwohl man mit fünf zur Schule geht.
- 90 00:10:14:10 00:10:17:13 Immer wurden wir neben jemand älteren...
ein Mädchen gesetzt.
- 91 00:10:17:19 00:10:20:07 Eins, zwei, drei.
An drei kann ich mich erinnern.
- 92 00:10:21:14 00:10:25:12 Die von Calixtro, die von Antonino...
- 93 00:10:29:02 00:10:31:00 Daran erinnere ich mich.
- 94 00:10:34:03 00:10:37:23 Aber wir haben kein Abitur gemacht.
Das Abitur ist das hier.
- 95 00:10:38:22 00:10:41:08 Wir haben keine Universität besucht.
- 96 00:10:46:07 00:10:48:24 Oh Gott, was für ein Leben.
- 97 00:10:50:00 00:10:51:07 Aber die Schulzeit hat dir gefallen?

98 00:10:51:09 00:10:53:15 Die Schule hat mir...
Mir hat das hier gefallen.

99 00:10:53:21 00:10:58:14 Sobald wir zurück waren, Schulkleider aus
und ab zu den Schafen.

100 00:10:59:22 00:11:03:05 Vater war da, Ziegen und Schafe.

101 00:11:03:10 00:11:06:00 Stell dir vor: das Lamm war größer als ich

102 00:11:06:04 00:11:10:14 und wenn du es halten wolltest, hat es dich geboxt. Ich konnte
es nicht halten.

103 00:11:10:19 00:11:14:03 Und dann bist du zum Schaf gegangen,
und es hat dich geboxt.

104 00:11:14:09 00:11:17:16 Dachte wohl, ich wäre ein Hund.
Wir haben ihm das Lamm weggenommen.

105 00:11:17:20 00:11:19:10 Pamba Pamba

106 00:11:19:13 00:11:20:23 Es dachte, ich wäre auch ein Hund.

107 00:11:20:24 00:11:22:24 An nichts erinnere ich mich so gut wie daran.

108 00:11:23:02 00:11:24:05 Wie viele Schläge als Kind.

109 00:11:24:06 00:11:26:12 Ich wollte bloß das Lamm holen
und das Schaf schlug zu.

110 00:11:26:16 00:11:28:19 Also, Mädchen, wenn sie nach oben ziehen, müssen wir auch
hoch.

111 00:11:28:22 00:11:31:02 Ich muss die Schafe um die Straße
herum führen.

112 00:11:32:04 00:11:34:01 Komm, Morico!

113 00:12:42:19 00:12:45:01 Hast du mit deinem Vater darüber gesprochen?

114 00:12:45:08 00:12:46:12 Worüber?

115 00:12:46:22 00:12:49:13 Du meinstest doch, er wollte,
dass ihr Schäfer werdet.

116 00:12:49:14 00:12:51:00 Was wolltet Ihr denn?

117 00:12:51:10 00:12:55:09 Von klein auf liebend gerne, besser als
Schule. Du wirst es nicht glauben...

118 00:12:55:13 00:12:57:21 Schau, die Schule war für uns eine Strafe.

119 00:12:57:24 00:12:59:23 Gleich danach gingen wir zu den Schafen.

120 00:13:00:07 00:13:02:07 Heute sehen wir das nicht mehr so.

121 00:13:02:12 00:13:06:06 Als Kinder war das ein Traum. Raus aus der Schule, ab zu den Schafen.

122 00:13:06:08 00:13:09:09 Heute hätten wir ein anderen Weg eingeschlagen.

123 00:13:11:22 00:13:14:24 Und während des Militärdiensts in Zaragoza war ich besessen davon, fertig zu werden

124 00:13:15:02 00:13:18:00 und zu den Schafen zurück zu kehren.

125 00:13:18:03 00:13:21:14 Heute wäre es das Gegenteil. Obwohl sie mir gefallen.

126 00:13:23:12 00:13:25:21 Während des Militärdienstes war ich besessen von den Schafen.

127 00:13:25:23 00:13:28:24 Anstatt am Wochenende zurück zu kommen, sammelte ich freie Tage,

128 00:13:29:00 00:13:32:03 um einen vollen Monat frei zu haben, oder drei oder fünfzehn Tage.

129 00:13:32:08 00:13:36:19 Zum Beispiel nahm ich mir fünfzehn Tage, um während der Geburtszeit hier zu sein.

130 00:13:37:07 00:13:40:06 Oder während die Schafe geschoren wurden.

131 00:13:40:07 00:13:42:20 Mir war es egal, Weihnachten deswegen zu verpassen.

132 00:13:42:22 00:13:45:18 Ich nahm mir die Tage für die Schafe.

133 00:13:46:20 00:13:48:08 Man musste da sein, das war ein Traum.

134 00:13:48:09 00:13:50:19 Heute wiederum ist das Scheren eine Strafe.

135 00:13:53:06 00:13:57:18 Damals ein Fest, heute ein Leidensweg. Nur Arbeit.

136 00:14:04:22 00:14:08:11 Frauen sind wie Schafe. Manche schöner als andere.

137 00:14:08:14 00:14:10:10 Du lachst, aber es ist so.

138 00:14:11:14 00:14:15:01 Wenn ein Schäfer tausend Schafe
in seiner Herde hat,

139 00:14:15:02 00:14:19:16 würde er die hundert besten auswählen
und sie elegant ausstatten.

140 00:14:22:07 00:14:25:20 Ein elegantes Schaf trägt eine Glocke.

141 00:14:26:06 00:14:28:07 Du siehst ein Schaf mit Glocke,
das ist ein gutes Schaf.

142 00:14:28:08 00:14:31:05 Es gefällt dem Schäfer.
Das Schaf ist nun hübsch.

143 00:14:32:05 00:14:33:06 Das ist wie bei einer Frau.

144 00:14:33:08 00:14:36:14 Wenn sie sich hübsch gemacht hat,
ist sie eine doppelte Frau.

145 00:14:36:21 00:14:37:18 Das ist wie bei den Schafen.

146 00:14:37:19 00:14:41:09 Man hängt ihnen eine Glocke um,
und sie ziehen Aufmerksamkeit auf sich.

147 00:14:41:14 00:14:45:16 Ja ja, das ist so. Wusstest du das nicht?
Ich sag es dir.

148 00:14:49:18 00:14:52:06 Ich dachte, das hätte eher einen
praktischen Grund. Damit man sie hört.

149 00:14:52:07 00:14:55:03 Das stimmt. Man kann die Glocke auch
an ein Schaf hängen, das gut führen kann.

150 00:14:55:04 00:14:56:22 Obwohl es hässlich ist.

151 00:14:56:24 00:15:00:06 Aber normalerweise hängen wir Schäfer,
pingelig wie wir sind,

152 00:15:00:07 00:15:02:09 die Glocken an die Hübschesten.

153 00:15:02:15 00:15:04:07 Welchem würdest Du eine anhängen?

154 00:15:04:09 00:15:06:18 Von denen, die noch keine haben?

155 00:15:10:03 00:15:11:23 An dieses, zum Beispiel.

156 00:15:16:01 00:15:19:01 Schau, an dieses wiederum nicht.
Das ist hässlich.

157 00:15:19:03 00:15:21:14 Hat aber Junge bekommen.

158 00:15:21:18 00:15:24:07 Morico, komm her, Morico!

159 00:15:24:20 00:15:26:12 Rette sich, wer kann.

160 00:15:27:20 00:15:31:15 Jetzt haben wir den Mist,
heilige Scheiße!

161 00:15:36:10 00:15:38:10 Wo sie doch so ruhig gewesen sind.

162 00:15:38:13 00:15:40:21 Weil man alles so gut machen will.

163 00:15:42:24 00:15:45:08 Mit wem soll ich nun böse werden?

164 00:15:47:01 00:15:49:17 Mit Morico, der geschrien hat.

165 00:15:54:07 00:15:57:22 Damit man gut arbeitet, müsste man
nur einen Hund dabei haben.

166 00:15:59:24 00:16:01:22 Weil einer es besser machen
will als der andere,

167 00:16:01:23 00:16:03:24 und am Ende machen sie es alle falsch.

168 00:16:11:16 00:16:14:01 Jetzt haben wir die Herde aufgescheucht.

169 00:17:33:19 00:17:36:01 Es muss vier Finger breit sein.

170 00:17:37:09 00:17:38:13 So.

171 00:17:41:02 00:17:43:09 Die Wolle muss man wegmachen.

172 00:17:50:07 00:17:51:20 Ab mit dir!

173 00:17:52:12 00:17:54:00 Und das da:

174 00:17:55:05 00:17:56:20 alles findet seinen Platz.

175 00:18:02:04 00:18:05:19 So etwas habt ihr noch nicht gesehen, oder?
Da habt ihr was gutes.

176 00:18:06:03 00:18:08:10 Schau, was für eine Freude
ich ihm gemacht habe.

177 00:18:13:10 00:18:16:04 Ihr werdet hier Mathematik lernen.

178 00:18:22:11 00:18:25:06 In Deutschland wird das einen Preis gewinnen.

179 00:18:29:23 00:18:33:20 Kanntest du das nicht?
So ist es, Mädchen.

180 00:18:57:01 00:18:59:12 Das können auch die Menschen essen.

181 00:19:01:11 00:19:02:08 Ja.

182 00:26:58:14 00:27:00:21 Ich hätte geheiratet.

183 00:27:01:03 00:27:02:20 Das wirst du nicht glauben, aber ja,

184 00:27:02:22 00:27:05:18 da in der Kaserne kamen die Mädchen mich besuchen.

185 00:27:06:01 00:27:09:13 Eine, zwei... Freundinnen, die zu mir kamen.

186 00:27:09:20 00:27:12:01 Manche nannten mich „Baltasar, den Schäfer“.

187 00:27:12:03 00:27:14:04 Sie riefen, „Schäfer, kannst du runterkommen?“

188 00:27:14:07 00:27:18:07 An den Tagen, an denen ich Wache stehen musste, konnte ich nicht ausgehen.

189 00:27:18:13 00:27:21:01 Und wenn ich ausging, kleidete ich mich in Zivil.

190 00:27:21:03 00:27:25:00 Bars, Discos... Ein anderes Leben war das. Ich wäre verheiratet.

191 00:27:25:09 00:27:27:09 Deshalb sag' ich, wenn ich noch einmal zum Militär ginge,

192 00:27:27:12 00:27:29:22 ich würde es nicht mehr wollen, ich würde nicht mehr zurückkehren.

193 00:27:30:02 00:27:32:05 Mit einer Zukunft wie dieser, nein!

194 00:27:33:07 00:27:37:00 Und wenn ich Kinder hätte, wollte ich auch nicht, dass sie das hier weiter verfolgten.

195 00:27:37:03 00:27:38:04 Nein! Ich sage dir...

196 00:27:38:07 00:27:42:07 Ich hätte auch lieber Mädchen als Jungs gehabt.

197 00:27:45:10 00:27:47:09 Das hier, Mädchen, ist schön anzuschauen,

198 00:27:47:11 00:27:50:08 aber jeden Tag... am Ende ist man müde davon.

199 00:27:50:17 00:27:52:21 Siehst du nicht, am Nachmittag muss ich zu der anderen Herde.

200 00:27:52:22 00:27:55:19 Dann Abendbrot, schlafen und morgen wieder dasselbe.

201 00:27:56:04 00:27:58:03 Kein Urlaub, nichts.

202 00:28:00:00 00:28:02:09 Und jedes Jahr wird es schlimmer, man wird älter...

203 00:28:03:07 00:28:04:24 Man hat nichts getan.

204 00:28:06:07 00:28:07:09 Noch nicht!

205 00:28:07:12 00:28:09:10 Ach, noch nicht...

206 00:28:12:24 00:28:15:08 Der Beweis ist, dass die Leute aus den Dörfern, die in die Stadt gezogen sind,

207 00:28:15:09 00:28:17:10 um dort zu arbeiten, jetzt verheiratet sind.

208 00:28:17:13 00:28:19:15 Die geblieben sind, sind auch allein geblieben,

209 00:28:19:16 00:28:21:16 weil es in den Dörfern nichts gibt.

210 00:28:22:02 00:28:24:21 Und wenn einer im Dorf heiratet, zieht er auch weg.

211 00:28:24:24 00:28:26:11 Hier wollen sie nicht bleiben.

212 00:28:26:15 00:28:29:04 Hier in den Dörfern hat man entweder Grundstück oder Viehzucht.

213 00:28:29:06 00:28:33:23 Und Vieh will keiner haben: Kühe, Schafe, Schweine...

214 00:28:34:01 00:28:37:20 egal, keiner will sie haben. Sklavenarbeit.

215 00:28:38:11 00:28:40:03 Aber auch eine schöne Arbeit.

216 00:28:40:05 00:28:42:24 Ach, von Schönheit wird man nicht satt.

217 00:28:43:04 00:28:45:05 Zum Beispiel, wenn ich einen LKW-Fahrer vorbei fahren sehe,

218 00:28:45:06 00:28:46:20 denk' ich, der hat ein gutes Leben...

219 00:28:46:22 00:28:49:16 Aber vielleicht muss er um 5 irgendwo ausladen,

220 00:28:49:20 00:28:52:05 und er hat im LKW geschlafen,
um pünktlich zu sein.

221 00:28:52:07 00:28:54:16 Der kommt an und dort ist
vielleicht noch zwei Stunden zu.

222 00:28:54:18 00:28:58:09 Und dann läuft er mit dem Telefon herum,
um die nächsten Liefertermine zu planen.

223 00:29:00:14 00:29:04:14 Das weiß ich von einem LKW-Fahrer,
der Schafe transportiert, und er sagt mir:

224 00:29:04:20 00:29:08:07 für dich sieht es schön aus, aber schau,

225 00:29:08:12 00:29:12:11 du wartest um 7 auf mich,
damit ich die Schafe verlade.

226 00:29:13:00 00:29:17:00 Um 5 bin ich aufgestanden,
und die muss ich zum Schlachter bringen,

227 00:29:17:04 00:29:19:00 und dann woandershin...

228 00:29:19:19 00:29:23:22 Alles hat sein Geheimnis, Mädchen.
Es ist schön... von außen!

229 00:29:23:24 00:29:27:09 Genauso wie bei den Schauspielern
im Fernsehen. Alles sehr schön.

230 00:29:27:11 00:29:29:22 Das ist bestimmt wie bei den Schafen,
wenn man ihnen Gras gibt

231 00:29:29:24 00:29:31:11 und sie stürzen sich auf dich.

232 00:29:31:17 00:29:34:11 Wie Evaristo sagt, das ist wie mit
den Berühmtheiten, auf die man sich stürzt.

233 00:29:34:12 00:29:35:15 Genauso!

234 00:29:39:17 00:29:42:08 Weißt du, wer am besten lebt in Spanien?
Der Priester.

235 00:29:42:09 00:29:45:08 So ein ruhiges Leben, der sitzt zum essen!

236 00:29:50:00 00:29:52:07 Schau, der Arztberuf wiederum,
gefällt mir nicht,

237 00:29:53:11 00:29:56:04 muss alle Pannen reparieren.

238 00:29:58:15 00:30:01:09 Das ist ein Beruf, der Mut verlangt.
Es kommt das ganze Schlechte.

239 00:30:02:07 00:30:04:16 Ja, Ärzte, Feuerwehrmänner.

240 00:30:04:18 00:30:07:10 Haben immer mit Innereien,
die rausschauen, mit Toten zu tun...

241 00:30:07:22 00:30:11:09 Totengräber...
das wäre vielleicht was für mich.

242 00:30:11:12 00:30:13:23 Da beschwert sich niemand mehr.

243 00:30:15:19 00:30:19:00 Rein in die Kiste, und man zahlt dafür.

244 00:31:31:17 00:31:35:05 Das hier wird auch vom Stausee überflutet,
bis hierher wird das Wasser kommen.

245 00:31:35:07 00:31:39:23 Wird das hier auch verschwinden?
- Von hier aus bis da unten.

246 00:31:41:22 00:31:45:14 Große Baustelle, Mädchen, große Baustelle.

247 00:31:45:19 00:31:47:15 Für wann ist das Ende geplant?

248 00:31:47:17 00:31:50:15 Uff, es gibt kein Geld.
In zwei Jahren sollte es fertig werden,

249 00:31:50:16 00:31:53:05 aber es gibt vermutlich kein Geld.

250 00:31:53:10 00:31:57:06 Die Straße wird da lang gehen,
an Esco vorbei.

251 00:31:59:20 00:32:01:17 Es wird regnen.

252 00:32:03:07 00:32:05:19 Man wird den Schafen die Strecke
ändern müssen, oder?

253 00:32:05:20 00:32:08:17 Tja, es wird anders sein.

254 00:32:08:22 00:32:12:14 Wenn die Straße fertig ist, wird es
verboten sein, da lang zu gehen.

255 00:32:14:10 00:32:17:16 Vor allem bei einer
Schnellstraße wie dieser.

256 00:32:19:03 00:32:20:14 Das wird zugemacht.

257 00:32:20:16 00:32:24:00 Da zum Beispiel gibt es einen Durchgang;
da muss ich immer hin.

258 00:32:24:02 00:32:26:21 Selbst wenn die Schafe dort sind,
werde ich aber dahin gehen müssen,

259 00:32:26:23 00:32:30:17 und dann wieder dorthin zurück,
und dann hierher und dann dahin.

260 00:32:32:19 00:32:35:22 Um das Feld dort zu erreichen,
werde ich hierher kommen müssen,

261 00:32:35:23 00:32:40:22 und dann dahin, von dort hierher zurück,
noch mal dorthin und zurück...

262 00:32:42:16 00:32:44:04 Hast du mich verstanden?

263 00:32:44:05 00:32:46:14 Hin und her. Der doppelte Weg.

264 00:32:47:20 00:32:51:01 Jede Menge Hindernisse.

265 00:43:25:12 00:43:30:06 Die sind aus Salvatierra, von der Hochzeit.
Weiß nicht, ob es welche aus Ejea gibt.

266 00:43:31:15 00:43:37:19 In der letzten Hochzeit trage ich Krawatte...
rötlich, und du, eine andere Farbe.

267 00:43:37:22 00:43:40:08 Das Hemd ist anders.

268 00:43:42:19 00:43:45:19 So... und so...

269 00:43:45:22 00:43:49:20 Unsere Hochzeit wird es nicht geben,
Evaristo, wie traurig.

270 00:43:50:02 00:43:52:09 Mist, einer von uns hätte
heiraten müssen.

271 00:43:52:11 00:43:54:23 Ich sage doch, das letzte Wort
ist noch nicht gesprochen.

272 00:43:55:00 00:43:56:19 Noch nicht gesprochen?

273 00:44:00:10 00:44:04:20 Ja, das letzte Wort ist
noch nicht gesprochen.

274 00:44:04:21 00:44:08:17 Von Vaters Hochzeit haben wir
auch ein Foto, als Brautpaar,

275 00:44:08:18 00:44:14:11 in Salvatierra, antik, hübsch waren sie.
In einem kleinen Rahmen.

276 00:44:17:12 00:44:21:16 Jetzt, jetzt habe ich es,
kompliziert ist es ja nicht.

277 00:44:25:16 00:44:28:16 Wer von euch dreien
wird als erster heiraten?

278 00:44:28:23 00:44:32:11 Der, der als erster jemanden findet.
Und die Sache ist verflixt.

279 00:44:32:15 00:44:36:06 Wenn du eine hast, die diese Arbeit
hier mag...

280 00:44:37:08 00:44:41:05 So was kann man nicht suchen,
so was findet man. Oder?

281 00:44:41:07 00:44:45:09 Ihr müsst das hier gefallen...

282 00:44:45:18 00:44:49:08 Und noch was dazu: wenn einer heiraten
würde, würden wir alles aufteilen.

283 00:44:49:11 00:44:51:08 Der, der heiratet, verlässt das Haus.

284 00:44:51:10 00:44:53:23 Vielleicht kann er weiter Schafe haben,
aber wir würden teilen.

285 00:44:55:21 00:44:59:12 Das sage nicht nur ich,
das ist in allen Familien so.

286 00:45:01:05 00:45:03:15 Gesetz des Lebens?
- In Spanien ist es so.

287 00:45:03:16 00:45:05:08 In Deutschland, keine Ahnung.

288 00:45:05:10 00:45:09:05 Was vor 50 Jahre passierte,
ist anders als heutzutage.

289 00:45:09:10 00:45:13:04 Früher ist immer der älteste Sohn
im Haus geblieben

290 00:45:13:07 00:45:17:01 und die anderen heirateten
und mussten gehen.

291 00:45:17:22 00:45:20:13 Jetzt herrschen andere Gesetze.

292 00:45:21:18 00:45:24:01 Hättet ihr das gern?
- Was?

293 00:45:24:06 00:45:26:16 Das sich etwas ändert.
- Was ändert?

294 00:45:26:20 00:45:28:14 Dass sich die Situation, wie sie jetzt ist,
ändert.

295 00:45:29:21 00:45:32:03 Nein.
- Was für eine Situation?

296 00:45:32:23 00:45:36:05 Dass einer heiratet, zwei bleiben...

297 00:45:37:06 00:45:40:12 Alles kann passieren. Gut oder schlecht.

298 00:45:47:05 00:45:48:22 Wir sind nicht zurück geliebt worden.

299 00:45:48:23 00:45:51:14 Die wir geliebt haben,
haben uns nicht geliebt.

300 00:45:52:10 00:45:54:17 Zumindest mich nicht.
Bei ihm, keine Ahnung.

301 00:45:54:20 00:45:57:15 Ich sage es so, genauso wie ich behaupte,
dass es Gott gibt.

302 00:45:57:16 00:45:59:05 Und ich habe ihn nicht gesehen.

303 00:46:04:21 00:46:09:06 Lach nur, aber als Kinder wurde uns gesagt,
dass es Gott gibt, von den Eltern,

304 00:46:09:07 00:46:11:10 also glauben wir an Gott.

305 00:46:11:12 00:46:13:22 Nun sagt man, dass es
Außerirdische gibt.

306 00:46:13:23 00:46:15:23 Es wird welche geben,
ich habe aber keine gesehen.

307 00:46:16:00 00:46:17:17 Keine Madonna, nichts.

308 00:46:17:19 00:46:21:13 Jeden Tag sind wir in den Bergen
unterwegs, nicht mal Gott kommt vorbei.

309 00:46:21:18 00:46:23:20 Nein, nein. Die Sachen sind wie sie sind.

310 00:46:25:10 00:46:28:01 Aber dass du nicht zurück geliebt wurdest:

311 00:46:28:02 00:46:30:07 du meintest ja vorhin,
du hast ihr nie was gesagt...

312 00:46:30:10 00:46:32:20 Nein, nein. Schau, ich habe zwei Mädchen geliebt...

313 00:46:32:22 00:46:34:24 und... entweder wussten sie nicht,
mich zu lieben,

314 00:46:35:00 00:46:36:22 oder ich habe es nicht gewusst.

315 00:46:37:00 00:46:38:22 Außerdem waren sie schon vergeben, und da kann man nichts
machen.

316 00:46:38:23 00:46:41:24 Mit denen, die schon vergeben sind,
versucht man nichts.

317 00:46:43:14 00:46:45:15 So ist das, oder Evaristo?

318 00:46:46:02 00:46:50:18 Drei ist eine Menge!
Zwei geht, aber drei, eine Menge.

319 00:46:51:04 00:46:52:08 Ihr seid auch drei...

320 00:46:52:11 00:46:55:12 Nein, was ich meine ist,
jetzt bin ich hier mit ihm.

321 00:46:55:16 00:47:00:02 Und wenn ein Mädchen kommen würde,
wäre entweder er zu viel oder ich.

322 00:47:00:12 00:47:04:19 Einer von den dreien wäre zu viel,
und normalerweise wäre das er oder ich.

323 00:47:09:23 00:47:12:05 Du lachst, aber es ist so.

324 00:47:13:00 00:47:17:02 Mit den Tieren, Hirschen, Ziegen...
ist es nicht anders. Paare.

325 00:47:19:06 00:47:23:03 Bei den Hirschen auch. Einer herrscht.
Der andere muss gehen.

326 00:47:26:11 00:47:28:17 Schlimm ist es für den, der gehen muss.

327 00:47:28:20 00:47:31:10 Aber es ist ein Gesetz des Lebens.

328 00:47:36:07 00:47:40:01 Dem Tonmann müssen wir Bonbons geben,
damit er was zu tun hat.

329 00:47:47:12 00:47:50:15 Was macht ihr denn morgen?
- Morgen... wie heute.

330 00:47:50:17 00:47:54:11 Nur dieses Plaudern werden wir sicherlich
morgen nicht wieder haben können.

331 00:47:55:19 00:47:59:03 Dieses Momentchen haben wir sicher nicht.

332 00:48:02:23 00:48:06:19 Und dann gibt es auch andere Dinge:
das Scheren, zum Beispiel.

333 00:48:10:03 00:48:13:15 Schau, das hätte ich dir gern gezeigt,
es ist was schönes.

334 00:48:14:05 00:48:17:18 Nun, wenn du wieder kommst, ach,
da wirst du vielleicht mit dem Stock gehen.

335 00:48:17:20 00:48:22:13 Damals, als Kinder,
war das für uns ein Traum.

336 00:48:23:03 00:48:25:21 Und jetzt ist es für uns eine Strafe.

337 00:48:27:21 00:48:31:04 Als Kinder, der Tag des Scherens,
waren es zwei Tage, toll.

338 00:48:31:05 00:48:35:05 Jetzt kommt jemand zum Scheren. Um 5
aufstehen, Vorbereitungen hier und da,

339 00:48:37:13 00:48:39:21 um 12 Uhr nachts ist man immer noch hier
und die Schafe blöken,

340 00:48:39:22 00:48:42:08 die haben auch noch nicht gefressen.

341 00:48:46:10 00:48:49:06 Nach dem Scheren laden wir
die Hirten ins Restaurant ein,

342 00:48:49:23 00:48:53:00 nach Salvatierra, da werden wir gut bedient.

343 00:48:54:11 00:48:57:04 Bei Mari Cruz und Ciano.
So heißt er, oder?

344 00:48:57:12 00:48:59:18 Wir sagen immer,
der Mann von Mari Cruz.

345 00:48:59:19 00:49:02:23 Wenn man es nicht genau weiß,
sagt man lieber der Mann von...

346 00:49:02:24 00:49:05:04 Die sind aus Santander, oder?
- Ja.

347 00:49:05:13 00:49:07:08 Was ist euer Lieblingsessen?

348 00:49:07:12 00:49:10:06 Meins? Paella!
- Paella!

349 00:49:11:18 00:49:14:04 Selbst die Hirten mögen Paella.

350 00:49:15:23 00:49:21:20 Ein gut gemischter Salat ist
aber auch gut, mit Spargel...

351 00:49:24:05 00:49:25:23 Lieber Paella!

352 00:49:26:08 00:49:28:11 Ja, aber man kann nicht
immer Paella essen,

353 00:49:28:12 00:49:30:13 man muss auch mal was
anderes ausprobieren!

354 00:54:58:17 00:55:02:03 Ich schaue die Erfindung an.
Dort.

355 00:55:02:04 00:55:04:10 Da. Die Autostraße.

356 00:55:20:16 00:55:24:01 Für die einen wird die Schnellstraße...
- Wieso stört ihr?

357 00:55:24:04 00:55:27:01 Ich sage lieber nichts. Es gibt
Menschen, die das stört.

358 00:55:30:02 00:55:32:11 Es stört die, die sie bauen wollen?

359 00:55:32:17 00:55:35:18 Nicht nur hier.
Wer Viehzucht betreibt, stört überall.

360 00:55:37:03 00:55:40:12 Kot, Lärm, Gestank...

361 00:55:41:03 00:55:43:21 Der Tag, an dem die Dummen
verschwinden,

362 00:55:43:22 00:55:47:11 an dem werden die Klugen nichts mehr
zu essen haben. So wird es sein.

363 00:55:48:24 00:55:52:12 So viele Regeln werden denen auferlegt,
die Nahrungsmittel herstellen.

364 00:55:52:15 00:55:55:08 Und die, die Schrauben herstellen,
scheinen wie Gott zu sein.

365 00:55:55:23 00:55:58:03 Einer der im Büro sitzt,
scheint mehr Rechte zu haben als wir.

366 00:55:58:05 00:56:00:05 Sie erlegen uns Regeln auf.
Regeln, Regeln, Regeln.

367 00:56:00:11 00:56:01:22 Du musst Dies und Das machen.

368 00:56:01:24 00:56:03:08 Sie sollen mal hierher kommen
und es selbst machen.

369 00:56:03:09 00:56:05:15 Du würdest sehen, wie schnell
sie dann verstummen.

370 00:56:07:13 00:56:10:08 So viele Normen musst du einhalten.
Dies und Das ist verboten.

371 00:56:10:16 00:56:15:04 Wir leben hier seit wir Kinder sind, anders
als sie, und wir haben zu leben gewusst.

372 00:56:15:07 00:56:19:06 Und jetzt schreiben sie uns Regeln vor,
die wir nicht verstehen.

- 373 00:56:20:04 00:56:21:18 Welche Regeln?
- 374 00:56:23:04 00:56:24:19 Naja, ein totes Schaf, zum Beispiel,
- 375 00:56:24:23 00:56:28:08 muss mit dem LKW nach Zaragoza gebracht und eingäschert werden.
- 376 00:56:28:14 00:56:30:18 Obwohl es von den Geiern hier gefressen werden könnte.
- 377 00:56:30:20 00:56:32:21 Das ist die Schande Spaniens.
- 378 00:56:33:14 00:56:37:06 Ein Beispiel: tausend Mal laufen wir mit der Herde ein und denselben Weg.
- 379 00:56:37:10 00:56:40:23 Jetzt, wenn ein Dorf in der Nähe ist, kann man nicht mehr vorbei. Verboten.
- 380 00:56:47:09 00:56:51:01 Wenn das Dorf hier war, liefen die Schafe da vorbei.
- 381 00:56:51:04 00:56:54:20 Aber weil das Dorf gewachsen ist, müssen die Schafe nun mittendurch.
- 382 00:56:55:00 00:56:57:24 Was wir hatten, wurde uns genommen.
- 383 00:56:59:14 00:57:02:11 Allein für Feste in Madrid und Zaragoza werden diese Wege geschmückt,
- 384 00:57:02:12 00:57:05:13 damit die Herde durchziehen kann. Jeden Tag wollen sie es aber nicht.
- 385 00:57:05:20 00:57:07:09 Wir stören.
- 386 00:57:07:14 00:57:10:21 Laufen die Schafe auf der Straße, stören wir.
- 387 00:57:12:06 00:57:15:14 Die Schafe trinken am Fluss, an dem gepicknickt wird. Wir stören.
- 388 00:57:15:19 00:57:19:05 Dabei haben die Schafe schon immer im Sommer am Fluß Siesta gemacht.
- 389 00:57:19:10 00:57:20:23 Wir stören eben.
- 390 00:57:22:23 00:57:25:20 Man könnte denken, wir seien des Teufels.
- 391 00:57:26:14 00:57:29:14 Solange die Städter nicht merken, dass es an dem Tag, an dem wir verschwinden,

392 00:57:31:11 00:57:34:01 für sie dunkel wird...
Dann werden sie es merken.

393 00:57:34:03 00:57:37:15 Und wenn jemand aus der Stadt ins
Dorf kommt und Schafe züchten will...

394 00:57:37:18 00:57:39:11 Wenn er sich nicht auskennt, lieber nicht.

395 00:57:39:15 00:57:41:18 Da werden die Schafe mehr leiden, als er.

396 00:57:41:23 00:57:46:20 Mit der Viehzucht muss man aufwachsen.
So wie wir und wie alle, die Vieh haben.

397 00:57:47:17 00:57:52:07 Wie bitte? Tausend Schafe auf einmal.
Wie soll man da zurecht kommen?

398 00:57:52:13 00:57:55:20 Selbst einem Hund muss man jeden Tag
Futter geben. Und den Schafen erst.

399 00:57:56:05 00:57:58:02 Und es sind 365 Tage.

400 00:57:59:01 00:58:01:18 Nein, wenn die Schnellstraße kommt,
werden wir im Weg sein.

401 00:58:04:03 00:58:06:17 Die Schuld haben nicht die Tiere,
sondern der Mensch.

402 00:58:06:18 00:58:10:01 Die Tiere waren schon früher da.

403 00:58:14:01 00:58:17:21 Der Mensch denkt nicht an die Vergangenheit.

404 00:58:18:09 00:58:21:13 Er denkt immer nur an die Zukunft,
nie an das, was war.

405 00:59:06:21 00:59:08:09 Hat dir dein Vater alles gezeigt?

406 00:59:08:10 00:59:11:18 Viel. Ihm schulde ich alles.
Die Sachen sind wie sie sind.

407 00:59:11:21 00:59:15:23 Er war zwar hart mit mir, das stimmt,
aber alles was mit Schafen zu tun hat...

408 00:59:16:24 00:59:19:18 Nein, nein. Ich sage dir die Wahrheit.
Er war sehr hart zu mir.

409 00:59:19:20 00:59:21:12 Er hat mich geliebt.

410 00:59:21:14 00:59:25:07 Evaristo liebte er sehr. Aber für die Schafe...

411 00:59:25:11 00:59:30:24 Er wusste immer, ich würde hier
weiter machen.

412 00:59:31:07 00:59:33:03 So war's, denk' ich.

413 00:59:33:05 00:59:36:16 Selbst als er schon im Krankenhaus lag,
meinte er zu mir:

414 00:59:36:17 00:59:41:13 „Geh zu den Schafen,
mein Sohn, geh doch.“

415 00:59:44:21 00:59:46:05 Ach, so ein Leben...

416 00:59:52:21 00:59:54:16 Hier bin ich in meiner Welt.

417 00:59:54:19 00:59:58:07 Wie "Robinsoe", der ganz alleine
auf einer Insel lebte, genauso.

418 01:00:01:14 01:00:03:23 Schlimm ist nur, wenn ich jetzt
verheiratet wäre und Kinder hätte,

419 01:00:03:24 01:00:05:23 würde ich gern arbeiten.

420 01:00:10:06 01:00:11:22 Aber es gibt keine Zeit dafür.

421 01:00:12:08 01:00:15:06 Mit einer Frau müsste ich
das hier verlassen.

422 01:00:15:13 01:00:16:24 Gesetz des Lebens.

423 01:00:17:00 01:00:19:17 Sie hätte Eltern, die man besuchen müsste,

424 01:00:19:19 01:00:21:24 mal würde sie sich ein Kleid
im Kaufhaus kaufen,

425 01:00:22:01 01:00:24:03 da müsste ich sie begleiten.
Die hier müsste man einschließen.

426 01:00:26:04 01:00:29:15 Kinder müssten zum Arzt,
in die Schule... so ist es.

427 01:00:32:23 01:00:36:22 Ich denke, daran liegt es, ich verbringe
so viel Zeit mit ihnen... dass...

428 01:00:39:04 01:00:41:12 Dein Vater hatte aber auch
eine Familie, eine Frau...

429 01:00:41:14 01:00:44:08 Aber der war ein Lebenskünstler!
- ... und viele Kinder...

430 01:00:44:17 01:00:46:16 Ja, aber damals gab es auch
keinen Fernseher!

431 01:00:46:17 01:00:51:05 Wenn es einen Fernseher gegeben hätte,
hätten sie nicht so viele gehabt!

432 01:00:52:04 01:00:55:01 Als Evaristo geboren ist, war die Mutter schon alt.

433 01:00:55:06 01:01:01:14 Sie starb mit 52. Und Evaristo war etwa 4, als sie gestorben ist.

434 01:01:04:16 01:01:06:18 Später gebe ich dir etwas...

435 01:01:08:01 01:01:08:20 Was denn?

436 01:01:08:22 01:01:13:17 Etwas Geschriebenes,
etwas über Schafe.

0001 : 00:00:11:09 00:00:17:09 CC 72

[C1]Ich habe Schafe und Lämmer
[C1]und ein paar Ziegen auch

0002 : 00:00:17:12 00:00:23:12 CC 72

[C1]Ich habe eine Schäferhündin,
[C1]meine treueste Gefährtin

0003 : 00:00:23:15 00:00:29:15 CC 72

[C1]Auch mein Vater
[C1]war von klein auf Schäfer.

0004 : 00:00:29:18 00:00:33:18 CC 48

[C1]Und meine Mutter, als sie mich gebar,
[C1]melkte zuerst die Ziegen

0005 : 00:00:33:21 00:00:39:21 CC 72

[C1]und brachte mich erst danach zur Welt

0006 : 00:00:39:24 00:00:45:24 CC 72

[C1]Und dies ist das Leben, das ich habe,
[C1]solange Gott es will

0007 : 00:02:16:07 00:02:17:17 CC 17

[C1]Das ist mein Büro.

0008 : 00:02:18:15 00:02:20:05 CC 19

[C1]Das sind meine Computer.

0009 : 00:02:22:00 00:02:25:19 CC 45

[C1]Aber ich mag das, Mädchen.
[C1]Wem's gefällt ...

0010 : 00:02:26:10 00:02:31:09 CC 60

[C1]Ich war schon bei den anderen Schafen,
[C1]aber könnte Stunden bei diesen bleiben.

0011 : 00:02:31:12 00:02:32:19 CC 15

[C1]Es gibt auch schlechte Tage.

0012 : 00:02:32:22 00:02:35:17 CC 34

[C1]Ein Schaf stirbt,
[C1]eins will sein Lamm nicht,

0013 : 00:02:35:20 00:02:39:00 CC 38

[C1]sie stoßen eine Kiste um
[C1]und darunter vier Lämmer!

0014 : 00:02:39:03 00:02:40:19 CC 20

[C1]Das muss gut befestigt werden.

0015 : 00:02:40:22 00:02:44:12 CC 43

[C1]Und das hier müsste auch
[C1]noch fester sein, so.

0016 : 00:02:45:09 00:02:50:02 CC 57

[C1]Hier können sie beim Spielen
[C1]mit dem Fuß hängenbleiben und sterben.

0017 : 00:02:50:05 00:02:54:03 CC 47

[C1]Aber aus diesem Seil können sie
[C1]den Fuß wieder befreien.

0018 : 00:02:54:06 00:02:59:13 CC 63

[C1]Wenn dieses Seil hier nicht wäre,
[C1]würde das hier weiter heruntergehen

0019 : 00:02:59:20 00:03:03:09 CC 43

[C1]und das Lamm
[C1]könnte sich beim Spielen verfangen.

0020 : 00:03:04:03 00:03:08:15 CC 54

[C1]Es reißt sich den Fuß entweder aus
[C1]oder stirbt.

0021 : 00:03:10:06 00:03:12:10 CC 26

[C1]Dafür sind diese Seile da.

0022 : 00:03:14:19 00:03:16:24 CC 26

[C1]Die Lämmer sind wie kleine Kinder!

0023 : 00:03:18:05 00:03:19:16 CC 17

[C1]So viele, und überall!

0024 : 00:03:20:23 00:03:23:06 CC 28

[C1]Siehst du nicht, wie sie spielen?

0025 : 00:03:23:23 00:03:26:16 CC 33

[C1]Das ist ein gutes Zeichen:

[C1]Sie sind gesund.

0026 : 00:03:26:24 00:03:29:18 CC 33

[C1]Wer nicht spielt,

[C1]ist traurig oder krank.

0027 : 00:03:29:24 00:03:31:16 CC 20

[C1]Man erkennt es am Spielen.

0028 : 00:03:31:19 00:03:34:10 CC 32

[C1]Morgens, wenn die Schafe

[C1]zur Weide gehen,

0029 : 00:03:34:23 00:03:38:22 CC 48

[C1]fangen sie schon an

[C1]und rennen wild herum.

0030 : 00:03:39:00 00:03:42:24 CC 48

[C1]Dann räumen wir hier alles weg,

[C1]damit sie laufen können.

0031 : 00:03:45:12 00:03:48:14 CC 37

[C1]Jetzt gibt es Hindernisse

[C1]und die Mütter sind da,

0032 : 00:03:48:17 00:03:52:06 CC 43

[C1]aber wenn sie tagsüber allein sind,

[C1]laufen sie herum.

0033 : 00:03:52:19 00:03:54:04 CC 17

[C1]Sie genießen es.

0034 : 00:04:01:02 00:04:03:01 CC 24
[C1]Sie hüpfen. Ein gutes Zeichen.

0035 : 00:04:03:07 00:04:07:05 CC 47
[C1]Bei euch „springen“ die Lämmer,
[C1]wir sagen „hüpfen“.

0036 : 00:04:20:24 00:04:24:00 CC 36
[C1]Das hier ist traurig,
[C1]sieh doch sein Gesicht.

0037 : 00:04:25:12 00:04:27:24 CC 30
[C1]Es ist ein Junge. Er ist traurig.

0038 : 00:04:30:24 00:04:32:21 CC 23
[C1]Das mit dem geschwellenen Ohr

0039 : 00:04:33:00 00:04:35:10 CC 29
[C1]hat wohl eine Zecke.
[C1]Das gibt's öfter.

0040 : 00:04:35:19 00:04:38:16 CC 35
[C1]Wenn das Ohr dick ist,
[C1]ist es meist eine Zecke.

0041 : 00:04:38:19 00:04:40:19 CC 24
[C1]Aber die fällt auch wieder ab.

0042 : 00:04:46:07 00:04:50:15 CC 52
[C1]Sieh mal, so ein hübsches Schaf,
[C1]so ein elegantes Schaf.

0043 : 00:04:58:03 00:04:59:15 CC 18
[C1]Dieses hier nervt.

0044 : 00:05:01:23 00:05:05:19 CC 46
[C1]Mein Bruder Evaristo sagt,
[C1]wir sollten es immer einsperren,

0045 : 00:05:05:22 00:05:09:08 CC 41

[C1]denn das kann ja wohl nicht sein.

[C1]Auf die andere Seite!

0046 : 00:05:13:14 00:05:15:21 CC 27

[C1]So stört es nicht,

[C1]um Gottes Willen!

0047 : 00:05:15:24 00:05:19:12 CC 42

[C1]Den ganzen Tag rennt es uns nach.

[C1]Sogar bis nach Hause.

0048 : 00:05:23:21 00:05:29:21 CC 72

[C1]Der Tag, an dem die Dummen verschwinden

0049 : 00:07:17:11 00:07:19:11 CC 24

[C1]Was mir gefällt ...

0050 : 00:07:19:14 00:07:23:12 CC 47

[C1]Also, wenn dir eine gefällt,

[C1]können tausend Schöne kommen,

0051 : 00:07:24:01 00:07:27:17 CC 44

[C1]aber es gibt nur die Eine.

[C1]Ich weiß nicht, warum.

0052 : 00:07:28:19 00:07:34:05 CC 65

[C1]Ich war in eine verliebt. Es gab

[C1]auch andere, aber ich wollte nur sie.

0053 : 00:07:34:11 00:07:37:01 CC 31

[C1]Und jetzt weder die eine

[C1]noch die andere.

0054 : 00:07:37:12 00:07:39:11 CC 24

[C1]Es bleibt dabei: immer nur sie.

0055 : 00:07:39:17 00:07:42:14 CC 35

[C1]Heute gefällt sie mir immer noch.

0056 : 00:07:43:04 00:07:45:08 CC 26

[C1]Sie ist etwas jünger als ich.

0057 : 00:07:45:23 00:07:49:23 CC 48

[C1]Immer noch?

[C1]-Ja. Sie ist verheiratet.

0058 : 00:07:50:01 00:07:54:01 CC 48

[C1]Das ist doch schön.

[C1]-Das vergisst du nicht. Das ist wie ...

0059 : 00:07:54:04 00:07:56:15 CC 29

[C1]Wenn du in der Herde ein Schaf suchst,

0060 : 00:07:56:19 00:08:01:18 CC 60

[C1]rennen tausend vorbei. Aber du denkst:

[C1]Das, das, nein, das? Das ist es!

0061 : 00:08:01:21 00:08:04:05 CC 28

[C1]Wie bei den Frauen.

[C1]Die da ist es!

0062 : 00:08:04:08 00:08:07:20 CC 42

[C1]Und auf Festen

[C1]siehst du auch tausend Frauen,

0063 : 00:08:08:00 00:08:11:16 CC 44

[C1]aber dir gefällt nur eine,

[C1]denn sie hat was Besonderes.

0064 : 00:08:12:08 00:08:15:15 CC 39

[C1]Klar, im Fernsehen

[C1]sehen alle Frauen hübsch aus.

0065 : 00:08:16:03 00:08:19:14 CC 41

[C1]Aber es gibt überall schöne Frauen.

0066 : 00:09:17:05 00:09:19:05 CC 24

[C1]Jetzt laufen sie nach oben los.

0067 : 00:09:30:23 00:09:32:16 CC 21
[C1]Wie war die Schule?

0068 : 00:09:32:19 00:09:36:18 CC 48
[C1]Die Schule hier? Normal.
[C1]Mit Holzbänken.

0069 : 00:09:41:01 00:09:44:01 CC 36
[C1]Das ist Jahre her.
[C1]Seitdem hat es viel geregnet.

0070 : 00:09:45:07 00:09:46:20 CC 18
[C1]Es hat viel geregnet.

0071 : 00:09:47:24 00:09:51:24 CC 48
[C1]Gute Erinnerungen.
[C1]Schlechte, aber auch sehr gute. Ja.

0072 : 00:09:54:12 00:09:59:10 CC 59
[C1]Mich hat man immer
[C1]neben Mädchen gesetzt.

0073 : 00:09:59:24 00:10:02:09 CC 29
[C1]Weil wir später eingeschult wurden,

0074 : 00:10:02:12 00:10:06:12 CC 48
[C1]saßen wir neben Älteren,
[C1]damit sie uns helfen konnten.

0075 : 00:10:06:15 00:10:13:02 CC 78
[C1]Felix und ich wurden statt mit fünf
[C1]mit sechs oder sieben eingeschult.

0076 : 00:10:13:14 00:10:17:00 CC 41
[C1]Aber wir wurden immer
[C1]neben ältere Mädchen gesetzt.

0077 : 00:10:17:17 00:10:20:16 CC 36
[C1]Eine, zwei, drei ...
[C1]An drei erinnere ich mich.

0078 : 00:10:21:13 00:10:24:16 CC 37

[C1]Eine aus Calixtro,
[C1]eine aus Antonino ...

0079 : 00:10:26:13 00:10:30:09 CC 46

[C1]Mit drei Mädchen.
[C1]Das weiß ich noch.

0080 : 00:10:34:02 00:10:38:02 CC 48

[C1]Wir haben kein Abitur gemacht.
[C1]Das hier ist unser Abitur.

0081 : 00:10:38:21 00:10:40:21 CC 24

[C1]Wir waren nicht an der Uni.

0082 : 00:10:43:08 00:10:47:17 CC 52

[C1]Gott, dass wir so leben!

0083 : 00:10:50:03 00:10:53:11 CC 40

[C1]Aber du mochtest die Schule.
[C1]-Naja ..., aber das hier.

0084 : 00:10:53:15 00:10:59:08 CC 69

[C1]Sofort nach der Schule haben wir
[C1]uns umgezogen und ab zu den Schafen!

0085 : 00:10:59:19 00:11:02:15 CC 34

[C1]Und unser Vater war da,
[C1]Schafe und Ziegen.

0086 : 00:11:02:18 00:11:05:15 CC 35

[C1]Das Lamm war größer als ich

0087 : 00:11:06:03 00:11:10:22 CC 57

[C1]und darum konnte ich es nicht halten,
[C1]es hat mich geschubst.

0088 : 00:11:11:00 00:11:13:12 CC 30

[C1]Und das Schaf hat mich auch geschubst.

0089 : 00:11:13:15 00:11:16:22 CC 39

[C1]Hielt mich für einen Hund.

[C1]Wir trennten es vom Lamm

0090 : 00:11:17:00 00:11:19:02 CC 25

[C1]und es schubste wieder.

0091 : 00:11:19:13 00:11:22:16 CC 37

[C1]Hielt mich auch für einen Hund.

[C1]Das weiß ich noch.

0092 : 00:11:23:02 00:11:25:17 CC 31

[C1]Wir haben als Kinder gut eingesteckt.

0093 : 00:11:26:14 00:11:31:05 CC 56

[C1]Sie gehen hoch. Wir müssen

[C1]sie an der Straße vorbeiführen.

0094 : 00:11:32:03 00:11:33:13 CC 17

[C1]Komm, Morico!

0095 : 00:12:42:16 00:12:44:24 CC 28

[C1]Hast du deinem Vater mal was gesagt?

0096 : 00:12:45:08 00:12:46:20 CC 18

[C1]Was?

0097 : 00:12:46:23 00:12:50:20 CC 47

[C1]Du sagst, er wollte, dass ihr

[C1]Schäfer werdet. Was wolltet ihr?

0098 : 00:12:50:23 00:12:53:15 CC 32

[C1]Als Kind war es toll, besser als Schule.

0099 : 00:12:54:05 00:12:59:20 CC 67

[C1]Die Schule war eine Strafe.

[C1]Danach schnell zu den Schafen.

0100 : 00:13:00:01 00:13:03:18 CC 44
[C1]Jetzt sieht das anders aus.
[C1]Für uns Kinder war das toll.

0101 : 00:13:03:23 00:13:08:10 CC 54
[C1]Nach der Schule raus zu den Schafen.
[C1]Heute sehen wir das anders.

0102 : 00:13:09:16 00:13:11:07 CC 20
[C1]Ja, so ist es.

0103 : 00:13:11:10 00:13:14:22 CC 42
[C1]Beim Wehrdienst in Saragossa
[C1>wollte ich unbedingt

0104 : 00:13:15:00 00:13:17:21 CC 34
[C1]schnell fertig werden
[C1]und zurück zu den Schafen.

0105 : 00:13:17:24 00:13:21:05 CC 39
[C1]Und nun wäre es das Gegenteil.
[C1]Dabei mag ich sie ja.

0106 : 00:13:23:02 00:13:25:22 CC 34
[C1]Als Soldat war ich
[C1]besessen von den Schafen.

0107 : 00:13:26:00 00:13:29:24 CC 48
[C1]Ich sparte mir meine
[C1]freien Wochenenden auf

0108 : 00:13:30:02 00:13:34:04 CC 49
[C1]und fuhr dann zwei ganze Wochen heim,
[C1]zur Geburtszeit etwa.

0109 : 00:13:34:14 00:13:36:19 CC 26
[C1]Zwei Wochen,
[C1]nur für die Geburten.

0110 : 00:13:37:07 00:13:38:24 CC 20
[C1]Oder bei der Schur.

0111 : 00:13:39:10 00:13:42:11 CC 36

[C1]Mir war es egal,
[C1]Weihnachten nicht hier zu sein,

0112 : 00:13:42:20 00:13:45:24 CC 38

[C1]um bei der Herde zu sein
[C1]und bei der Schur zu helfen.

0113 : 00:13:46:19 00:13:51:14 CC 58

[C1]Das durfte ich nicht verpassen.
[C1]Und jetzt ist die Schur eine Strafe.

0114 : 00:13:52:07 00:13:55:24 CC 44

[C1]Früher war die Schur ein Fest.
[C1]Heute ist sie ein Elend.

0115 : 00:13:56:20 00:13:58:20 CC 24

[C1]Nichts als Arbeit.

0116 : 00:14:04:22 00:14:09:18 CC 58

[C1]Schafe sind wie Frauen:
[C1]Manche sind schöner als andere.

0117 : 00:14:11:15 00:14:16:04 CC 55

[C1]Aus einer Herde von tausend Schafen
[C1]würde ein Schäfer hundert wählen

0118 : 00:14:16:16 00:14:20:00 CC 40

[C1]und sie elegant ausstatten.

0119 : 00:14:22:06 00:14:25:21 CC 43

[C1]Die eleganten
[C1]bekommen dann eine Glocke.

0120 : 00:14:26:06 00:14:29:06 CC 36

[C1]Die sind hübsch,
[C1]sie gefallen dem Schäfer.

0121 : 00:14:29:09 00:14:31:09 CC 24
[C1]Also bekommen sie eine Glocke.

0122 : 00:14:31:19 00:14:34:18 CC 36
[C1]Wie bei schönen Frauen.
[C1]Die machen sich hübsch

0123 : 00:14:34:21 00:14:36:12 CC 20
[C1]und sind doppelt schön.

0124 : 00:14:36:21 00:14:40:19 CC 47
[C1]So wie die eleganten Schafe mit Glocken:
[C1]Sie fallen auf.

0125 : 00:14:41:18 00:14:45:18 CC 48
[C1]Ja, so ist das.
[C1]Wusstest du das nicht? Aber so ist es.

0126 : 00:14:49:16 00:14:52:03 CC 30
[C1]Ich dachte, das ist, damit man sie hört.

0127 : 00:14:52:06 00:14:54:21 CC 31
[C1]Ein Leitschaf
[C1]kann eine Glocke tragen.

0128 : 00:14:54:24 00:14:56:15 CC 20
[C1]Auch ein hässliches.

0129 : 00:14:56:24 00:15:02:02 CC 61
[C1]Aber wir pingeligen Schäfer
[C1]suchen meistens die hübschen aus.

0130 : 00:15:02:10 00:15:06:16 CC 51
[C1]Welches bekäme denn eine Glocke?
[C1]-Von denen, die noch keine haben?

0131 : 00:15:09:13 00:15:11:18 CC 26
[C1]Das da zum Beispiel.

0132 : 00:15:13:08 00:15:15:08 CC 24
[C1]Das bekäme eine Glocke.

0133 : 00:15:16:00 00:15:18:16 CC 32
[C1]Das da nicht. Das ist hässlich.

0134 : 00:15:19:03 00:15:21:12 CC 28
[C1]Dabei hat es Junge bekommen.

0135 : 00:15:21:18 00:15:24:17 CC 36
[C1]Hierher, Morico! Morico!

0136 : 00:15:24:20 00:15:26:05 CC 17
[C1]Rette sich, wer kann!

0137 : 00:15:27:12 00:15:31:08 CC 46
[C1]Da haben wir den Schlamassel.
[C1]Heilige Scheiße!

0138 : 00:15:36:00 00:15:37:20 CC 22
[C1]Und sie waren so schön ruhig.

0139 : 00:15:38:12 00:15:40:07 CC 22
[C1]Man will alles so gut machen!

0140 : 00:15:42:11 00:15:44:12 CC 24
[C1]Und wem soll ich jetzt böse sein?

0141 : 00:15:46:24 00:15:49:05 CC 27
[C1]Morico, dem Kläffer!

0142 : 00:15:54:04 00:15:56:13 CC 28
[C1]Darum bräuchte man nur einen Hund.

0143 : 00:15:59:22 00:16:03:15 CC 45
[C1]Sonst will einer besser
[C1]als der andere sein und dann so was.

0144 : 00:16:10:06 00:16:12:21 CC 31
[C1]Jetzt haben wir die Herde verscheucht!

0145 : 00:17:33:14 00:17:35:15 CC 24
[C1]Das muss vier Finger breit sein.

0146 : 00:17:37:05 00:17:38:15 CC 17
[C1]So.

0147 : 00:17:40:24 00:17:42:11 CC 18
[C1]Weg mit der Wolle.

0148 : 00:17:50:01 00:17:51:11 CC 17
[C1]Lauf!

0149 : 00:17:52:08 00:17:53:18 CC 17
[C1]Und das hier ...

0150 : 00:17:54:23 00:17:56:15 CC 20
[C1]Wird alles verwertet.

0151 : 00:18:02:00 00:18:05:17 CC 44
[C1]Das habt ihr noch nicht gesehen, was?
[C1]Da seht ihr was Gutes.

0152 : 00:18:06:01 00:18:07:11 CC 17
[C1]Wie er sich freut!

0153 : 00:18:13:08 00:18:16:22 CC 43
[C1]Hier lernt ihr noch was!
[C1]Mathematik!

0154 : 00:18:22:06 00:18:24:22 CC 32
[C1]Dafür gibt's in Deutschland einen Preis!

0155 : 00:18:29:20 00:18:33:24 CC 50
[C1]Das kanntest du nicht?
[C1]Aber so ist es.

0156 : 00:18:56:24 00:18:59:01 CC 25
[C1]Das kann ein Mensch auch essen.

0157 : 00:19:01:02 00:19:02:12 CC 17
[C1]Ja.

0158 : 00:26:58:08 00:26:59:23 CC 19
[C1]Ich hätte geheiratet.

0159 : 00:27:00:22 00:27:03:16 CC 33
[C1]In der Kaserne hatte ich Mädchenbesuch.

0160 : 00:27:06:01 00:27:09:12 CC 41
[C1]Eine ..., zwei Freundinnen
[C1]hatte ich dort.

0161 : 00:27:09:15 00:27:14:07 CC 56
[C1]Sie fragten nicht nach Baltasar,
[C1]sondern nach dem Schäfer.

0162 : 00:27:14:14 00:27:17:09 CC 34
[C1]Wenn ich Wachdienst hatte,
[C1]kamen sie zu mir.

0163 : 00:27:17:12 00:27:23:00 CC 66
[C1]Sonst ging ich in Zivil aus, in Bars
[C1]oder die Disko. Ein anderes Leben.

0164 : 00:27:23:10 00:27:24:21 CC 17
[C1]Ich wäre verheiratet.

0165 : 00:27:25:07 00:27:29:07 CC 48
[C1]Jetzt würde ich
[C1]nach dem Wehrdienst nicht zurückkommen.

0166 : 00:27:29:22 00:27:31:19 CC 23
[C1]Mit so einer Zukunft ... Nein.

0167 : 00:27:33:05 00:27:37:07 CC 49
[C1]Wenn ich Kinder hätte,
[C1]würde ich das für sie auch nicht wollen.

0168 : 00:27:37:15 00:27:42:09 CC 57
[C1]Und ich hätte auch
[C1]lieber Mädchen als Jungen gehabt.

0169 : 00:27:44:01 00:27:48:06 CC 50
[C1]Nein, das sieht zwar schön aus,
[C1]aber jeden Tag ...

0170 : 00:27:48:19 00:27:50:05 CC 17
[C1]Irgendwann reicht es.

0171 : 00:27:50:17 00:27:54:04 CC 42
[C1]Später die andere Herde,
[C1]essen, schlafen und von vorn.

0172 : 00:27:55:21 00:27:58:08 CC 30
[C1]Noch nicht einmal Urlaub.

0173 : 00:27:59:21 00:28:02:21 CC 36
[C1]Jedes Jahr ist es schlimmer.
[C1]Man wird älter ...

0174 : 00:28:03:02 00:28:04:15 CC 18
[C1]und hat nichts gemacht.

0175 : 00:28:06:06 00:28:08:15 CC 28
[C1]Noch nicht.
[C1]-Ach, noch nicht!

0176 : 00:28:12:18 00:28:15:24 CC 39
[C1]Wer zum Arbeiten
[C1]in die Stadt zieht, heiratet.

0177 : 00:28:16:02 00:28:19:07 CC 38
[C1]Und wer hier bleibt,
[C1]ist oft noch allein.

0178 : 00:28:19:10 00:28:21:04 CC 21

[C1]Auf dem Dorf gibt es nichts.

0179 : 00:28:21:22 00:28:25:24 CC 49

[C1]Und wer hier heiratet, zieht auch weg.

[C1]Hier bleibt niemand.

0180 : 00:28:26:09 00:28:30:23 CC 55

[C1]Hier draußen lebt man nur mit Land

[C1]oder Vieh, und Vieh will niemand.

0181 : 00:28:31:12 00:28:35:06 CC 45

[C1]Egal, ob Schafe, Rinder oder Schweine.

[C1]Das will niemand.

0182 : 00:28:35:21 00:28:39:23 CC 49

[C1]Das macht dich zum Sklaven.

[C1]-Die Arbeit ist doch auch sehr schön.

0183 : 00:28:40:01 00:28:42:06 CC 26

[C1]Von „schön“ wird man nicht satt!

0184 : 00:28:43:01 00:28:46:01 CC 36

[C1]Ich denke das auch öfter

[C1]von den Lkw-Fahrern.

0185 : 00:28:46:04 00:28:49:16 CC 42

[C1]Aber die müssen

[C1]um fünf Uhr morgens irgendwo abladen

0186 : 00:28:49:19 00:28:51:21 CC 25

[C1]und dafür im Lkw schlafen.

0187 : 00:28:51:24 00:28:54:08 CC 28

[C1]Und dann ist doch noch geschlossen.

0188 : 00:28:54:11 00:28:58:06 CC 46

[C1]Und dann sofort wieder

[C1]die nächste Lieferung.

0189 : 00:28:58:09 00:29:03:12 CC 61

[C1]Einer von den Fahrern,
[C1]die Schafe transportieren,

0190 : 00:29:03:22 00:29:07:14 CC 44

[C1]sagte zu mir:
[C1]Für dich sieht das schön aus.

0191 : 00:29:07:23 00:29:10:24 CC 36

[C1]Er meinte:
[C1]Für dich mag es schön aussehen.

0192 : 00:29:11:03 00:29:14:15 CC 42

[C1]Du wartest hier um sieben,
[C1]dass ich deine Schafe abhole.

0193 : 00:29:14:18 00:29:17:17 CC 36

[C1]Ich bin seit fünf wach,
[C1]fahre zum Schlachter

0194 : 00:29:17:20 00:29:19:06 CC 17

[C1]und dann noch weiter.

0195 : 00:29:19:12 00:29:21:10 CC 23

[C1]Es ist nie so, wie es aussieht.

0196 : 00:29:22:04 00:29:26:22 CC 57

[C1]Es ist schön. Von außen.
[C1]So wie die Schauspieler im Fernsehen.

0197 : 00:29:27:03 00:29:31:09 CC 51

[C1]Wenn man den Schafen Gras gibt,
[C1]stürzen sie sich auf dich.

0198 : 00:29:31:15 00:29:35:02 CC 42

[C1]Es ist so wie bei den Stars;
[C1]auf die stürzt man sich auch.

0199 : 00:29:39:10 00:29:41:22 CC 30

[C1]Am besten leben in Spanien die Pfarrer.

0200 : 00:29:42:07 00:29:44:18 CC 29

[C1]Die haben's ruhiger,
[C1]essen im Sitzen!

0201 : 00:29:45:19 00:29:47:04 CC 17

[C1]Das beste Leben!

0202 : 00:29:49:22 00:29:52:24 CC 37

[C1]Arzt wäre ich nicht gern.
[C1]Weißt du, warum?

0203 : 00:29:53:10 00:29:56:13 CC 37

[C1]Da muss man
[C1]die ganze Zeit Pannen beheben.

0204 : 00:29:58:12 00:30:03:23 CC 65

[C1]Für den Beruf braucht man Mut.
[C1]- Nein, Ärzte, Feuerwehrleute ...

0205 : 00:30:04:05 00:30:07:15 CC 41

[C1]Die sehen immer Innereien und Leichen.

0206 : 00:30:07:18 00:30:12:10 CC 56

[C1]Totengräber, das wäre schon eher was.
[C1]Da beschwert sich keiner mehr.

0207 : 00:30:13:07 00:30:16:24 CC 44

[C1]Rein in die Kiste!

0208 : 00:30:17:14 00:30:19:20 CC 27

[C1]Und dafür bezahlt man dann.

0209 : 00:31:31:15 00:31:34:21 CC 39

[C1]Bis hierher wird das Wasser
[C1]vom Stausee kommen.

0210 : 00:31:34:24 00:31:39:09 CC 53

[C1]Das verschwindet dann auch?
[C1]-Von hier bis da unten.

0211 : 00:31:41:14 00:31:45:18 CC 50
[C1]Eine große Baustelle.

0212 : 00:31:45:21 00:31:47:06 CC 17
[C1]Wann wird es fertig?

0213 : 00:31:47:09 00:31:51:21 CC 54
[C1]Eigentlich nach zwei Jahren,
[C1]aber das Geld reicht wohl nicht.

0214 : 00:31:53:06 00:31:57:23 CC 56
[C1]Und dann führt die Straße da lang,
[C1]an Esco vorbei.

0215 : 00:31:59:17 00:32:01:02 CC 17
[C1]Es wird regnen.

0216 : 00:32:03:05 00:32:07:09 CC 50
[C1]Dann müssen die Schafe woanders lang?
[C1]-Ja, der Weg ändert sich.

0217 : 00:32:08:17 00:32:12:17 CC 48
[C1]Wenn die Straße gebaut wird,
[C1]kann man nicht mehr überall lang.

0218 : 00:32:13:21 00:32:18:06 CC 53
[C1]Vor allem bei diesen Schnellstraßen.
[C1]Das wird zugemacht.

0219 : 00:32:18:22 00:32:23:04 CC 51
[C1]Da ist ein Durchgang,
[C1]da müssen wir immer hin.

0220 : 00:32:23:11 00:32:26:01 CC 31
[C1]Bald muss ich dann erst hierhin gehen

0221 : 00:32:26:16 00:32:30:10 CC 45
[C1]und dann nach da zurück,
[C1]um dann wieder hierhin zu kommen.

0222 : 00:32:32:15 00:32:35:13 CC 35

[C1]Zum Feld da oben
[C1]muss ich dann erst hierhin,

0223 : 00:32:35:16 00:32:37:19 CC 25

[C1]dann nach da, wieder zurück,

0224 : 00:32:38:05 00:32:41:08 CC 37

[C1]bis hierhin,
[C1]und dann nochmal hin und zurück.

0225 : 00:32:42:15 00:32:46:01 CC 41

[C1]Alles klar?
[C1]-Hin und her, der doppelte Weg.

0226 : 00:32:47:19 00:32:49:19 CC 24

[C1]Jede Menge Hindernisse.

0227 : 00:43:25:10 00:43:29:18 CC 52

[C1]Die sind aus Salvatierra. Weiß nicht,
[C1]ob die aus Ejea dabei sind.

0228 : 00:43:31:10 00:43:36:05 CC 58

[C1]Auf der letzten Hochzeit trug ich
[C1]eine rote oder bunte Krawatte.

0229 : 00:43:36:09 00:43:38:23 CC 31

[C1]Das ist ja auch ein anderes Hemd.

0230 : 00:43:42:16 00:43:44:01 CC 17

[C1]So ... und so.

0231 : 00:43:45:13 00:43:48:10 CC 35

[C1]Wir werden wohl
[C1]nicht heiraten, Evaristo.

0232 : 00:43:49:20 00:43:51:21 CC 24

[C1]Hätte einer von uns geheiratet!

0233 : 00:43:51:24 00:43:54:09 CC 29
[C1]Die Geschichte ist noch nicht vorbei.

0234 : 00:43:54:22 00:43:57:10 CC 30
[C1]Meinst du?

0235 : 00:44:00:04 00:44:03:19 CC 43
[C1]Nein, sie ist noch nicht vorbei.

0236 : 00:44:04:15 00:44:09:12 CC 59
[C1]Von unseren Eltern haben wir
[C1]auch noch ein Hochzeitsfoto.

0237 : 00:44:09:16 00:44:14:19 CC 61
[C1]Schon uralt. Hübsch sehen sie aus.
[C1]In so einem kleinen Rahmen.

0238 : 00:44:16:07 00:44:18:17 CC 29
[C1]Jetzt hab ich's!

0239 : 00:44:19:18 00:44:23:09 CC 44
[C1]Fertig. Gar nicht so kompliziert!

0240 : 00:44:25:12 00:44:27:17 CC 26
[C1]Wer von euch wird zuerst heiraten?

0241 : 00:44:28:22 00:44:31:10 CC 30
[C1]Wer zuerst eine findet.
[C1]Schwierig.

0242 : 00:44:32:07 00:44:35:02 CC 34
[C1]Wenn du eine kennst,
[C1]die diese Arbeit mag ...

0243 : 00:44:36:02 00:44:40:02 CC 48
[C1]So was kann man nicht suchen.
[C1]Das muss man finden.

0244 : 00:44:41:02 00:44:45:08 CC 51
[C1]Das hier müsste ihr schon gefallen.

0245 : 00:44:45:11 00:44:49:07 CC 46
[C1]Außerdem: Wenn einer heiratet,
[C1]teilen wir alles auf.

0246 : 00:44:49:10 00:44:53:14 CC 50
[C1]Er zieht weg, könnte zwar
[C1]Schafe behalten, aber wir teilen.

0247 : 00:44:54:19 00:44:58:01 CC 39
[C1]Das ist in allen Familien so.

0248 : 00:45:01:03 00:45:04:11 CC 40
[C1]Gesetz des Lebens?
[C1]-Zumindest in Spanien.

0249 : 00:45:04:14 00:45:09:01 CC 54
[C1]Vor fünfzig Jahren war das anders.

0250 : 00:45:09:04 00:45:12:18 CC 43
[C1]Früher blieb der älteste Sohn zu Hause

0251 : 00:45:12:21 00:45:17:06 CC 53
[C1]und die anderen zwei heirateten
[C1]und mussten weggehen.

0252 : 00:45:17:20 00:45:19:22 CC 25
[C1]Heute gelten andere Gesetze.

0253 : 00:45:21:18 00:45:23:23 CC 26
[C1]Fändet ihr das gut?
[C1]-Was?

0254 : 00:45:24:01 00:45:26:05 CC 26
[C1]Dass sich was ändert.
[C1]-Was denn?

0255 : 00:45:26:08 00:45:28:17 CC 28
[C1]Die Situation, wie sie jetzt ist.

0256 : 00:45:29:16 00:45:31:09 CC 21
[C1]Nein.
[C1]-Welche Situation?

0257 : 00:45:32:04 00:45:37:03 CC 60
[C1]Dass einer heiratet ...
[C1]oder zwei bleiben ...

0258 : 00:45:37:06 00:45:42:16 CC 65
[C1]Heutzutage kann ja alles passieren.

0259 : 00:45:43:14 00:45:45:19 CC 26
[C1]Wie es damals war ...

0260 : 00:45:47:04 00:45:52:02 CC 59
[C1]Die Frauen, die wir geliebt haben,
[C1]haben uns eben nicht geliebt.

0261 : 00:45:52:07 00:45:54:08 CC 24
[C1]Mich zumindest nicht.
[C1]Bei ihm?

0262 : 00:45:54:18 00:45:58:12 CC 45
[C1]An Gott glaubt man ja auch,
[C1]ohne ihn gesehen zu haben.

0263 : 00:46:03:06 00:46:09:01 CC 70
[C1]Du lachst, aber unsere Eltern sagten uns
[C1]als Kinder, dass es Gott gibt.

0264 : 00:46:09:04 00:46:11:10 CC 27
[C1]Also glauben wir an Gott.

0265 : 00:46:11:13 00:46:13:20 CC 27
[C1]Es gibt angeblich Außerirdische.

0266 : 00:46:13:23 00:46:18:00 CC 49
[C1]Mag sein, aber ich hab
[C1]keine gesehen, auch keine Madonna.

0267 : 00:46:18:03 00:46:22:24 CC 58
[C1]Wir sind den ganzen Tag auf dem Berg.
[C1]Gott war noch nie da.

0268 : 00:46:25:09 00:46:30:08 CC 60
[C1]Du wurdest nie zurück geliebt?
[C1]Hast du es ihr denn gesagt?

0269 : 00:46:30:11 00:46:34:01 CC 43
[C1]Ich habe zwei Mädchen geliebt,
[C1]aber sie mich nicht.

0270 : 00:46:34:04 00:46:36:17 CC 30
[C1]Es hat mit uns nie funktioniert.

0271 : 00:46:36:23 00:46:40:23 CC 48
[C1]Und sie hatten schon Partner.
[C1]Da kann man nichts machen.

0272 : 00:46:43:08 00:46:45:15 CC 27
[C1]So einfach ist das. Oder, Evaristo?

0273 : 00:46:46:01 00:46:47:11 CC 17
[C1]Drei sind zu viele.

0274 : 00:46:48:07 00:46:51:00 CC 33
[C1]Zwei sind gut,
[C1]aber drei sind einer zu viel.

0275 : 00:46:51:03 00:46:53:04 CC 24
[C1]Ihr seid doch zu dritt.
[C1]-Nein ...

0276 : 00:46:53:09 00:46:58:12 CC 61
[C1]Wenn wir nun ein Mädchen hier hätten,
[C1]würde einer von uns übrig bleiben.

0277 : 00:46:59:10 00:47:02:03 CC 33
[C1]Bei dreien bleibt immer einer übrig.

0278 : 00:47:02:06 00:47:04:11 CC 26
[C1]Und das sind dann meist er oder ich.

0279 : 00:47:06:04 00:47:09:11 CC 39
[C1]Ohne Witz jetzt.
[C1]-Nein, nein ...

0280 : 00:47:09:19 00:47:11:15 CC 22
[C1]Du lachst, aber es stimmt.

0281 : 00:47:11:24 00:47:19:04 CC 86
[C1]Bei den Tieren ist es doch auch so:
[C1]Rebhühner, Hirsche ... alles Paare.

0282 : 00:47:19:07 00:47:22:17 CC 41
[C1]Ja, ein Hirsch hat das Sagen
[C1]und der andere muss gehen.

0283 : 00:47:23:15 00:47:26:22 CC 39
[C1]Ziegen und Schweine
[C1]haben auch einen Anführer.

0284 : 00:47:27:00 00:47:29:20 CC 34
[C1]Der Verlierer muss gehen.
[C1]-So ist das Leben.

0285 : 00:47:36:02 00:47:41:22 CC 70
[C1]Dem Tonmann müssen wir
[C1]Bonbons kaufen, sonst langweilt er sich.

0286 : 00:47:45:03 00:47:46:13 CC 17
[C1]Evaristo?

0287 : 00:47:47:11 00:47:49:22 CC 29
[C1]Was macht ihr morgen?
[C1]-So wie heute.

0288 : 00:47:50:10 00:47:53:22 CC 42

[C1]Nur wahrscheinlich
[C1]ohne diese Unterhaltung.

0289 : 00:47:55:14 00:47:58:13 CC 36

[C1]So eine Auszeit
[C1]haben wir morgen sicher nicht.

0290 : 00:48:02:14 00:48:05:19 CC 38

[C1]Und bald kommt
[C1]die Schur und so was.

0291 : 00:48:07:19 00:48:11:16 CC 47

[C1]Ja, die Schur.
[C1]Das hätte ich dir gern gezeigt.

0292 : 00:48:11:19 00:48:14:00 CC 27

[C1]Das ist schön anzusehen.

0293 : 00:48:14:03 00:48:18:13 CC 53

[C1]Wenn du nochmal kommst,
[C1]gehst du vielleicht schon am Stock.

0294 : 00:48:18:22 00:48:22:19 CC 47

[C1]Als Kinder fanden wir die Schur toll.

0295 : 00:48:23:03 00:48:24:24 CC 22

[C1]Jetzt ist sie eine Strafe.

0296 : 00:48:27:18 00:48:31:08 CC 43

[C1]Früher haben wir uns
[C1]auf die zwei Tage gefreut.

0297 : 00:48:31:11 00:48:34:00 CC 31

[C1]Und jetzt ...
[C1]Die Schafscherer kommen,

0298 : 00:48:34:13 00:48:37:10 CC 35

[C1]man steht um fünf auf
[C1]und bereitet alles vor.

0299 : 00:48:37:13 00:48:40:10 CC 35

[C1]Um Mitternacht

[C1]blöken die Schafe vor Hunger.

0300 : 00:48:41:17 00:48:45:19 CC 49

[C1]Dabei bringen sie sogar Helfer mit.

0301 : 00:48:46:03 00:48:50:03 CC 48

[C1]Und danach zu Miguela ...

[C1]-Da gehen wir mit den Scherern essen.

0302 : 00:48:52:05 00:48:57:07 CC 61

[C1]Da ist es immer gut. Bei Mari Cruz

[C1]und ... Ciano heißt er, oder?

0303 : 00:48:57:12 00:49:02:07 CC 58

[C1]Wir nennen ihn den Mann von Mari Cruz,

[C1]sonst stimmt's nachher nicht.

0304 : 00:49:02:11 00:49:05:14 CC 37

[C1]Die sind aus Santander, oder?

[C1]-Ja.

0305 : 00:49:05:17 00:49:08:18 CC 36

[C1]Was esst ihr da am liebsten?

[C1]-Paella!

0306 : 00:49:09:00 00:49:10:14 CC 19

[C1]Die ist lecker.

0307 : 00:49:11:13 00:49:13:22 CC 28

[C1]Sogar die Scherer bestellen Paella.

0308 : 00:49:15:17 00:49:19:23 CC 51

[C1]Aber ein schöner gemischter Salat

0309 : 00:49:20:01 00:49:24:01 CC 48

[C1]mit Spargel zum Beispiel ...

[C1]Das ist auch gut.

0310 : 00:49:24:04 00:49:25:17 CC 18

[C1]Aber lieber Paella.

0311 : 00:49:25:22 00:49:29:14 CC 44

[C1]Man kann ja nicht immer Paella essen.

[C1]Auch mal was anderes.

0312 : 00:54:57:19 00:55:01:08 CC 43

[C1]Ich schau mir die Erfindung an. Da.

0313 : 00:55:02:01 00:55:03:21 CC 22

[C1]Die Straße schau ich mir an.

0314 : 00:55:20:14 00:55:23:14 CC 36

[C1]Die Straße wird für einige ...

[C1]-Warum stört ihr?

0315 : 00:55:23:17 00:55:26:04 CC 30

[C1]Manchen Leuten sind wir eben im Weg.

0316 : 00:55:29:23 00:55:31:08 CC 17

[C1]Den Bauherren?

0317 : 00:55:32:13 00:55:35:12 CC 36

[C1]Nicht nur hier.

[C1]Mit Vieh stört man immer.

0318 : 00:55:36:10 00:55:40:14 CC 50

[C1]Kot, Lärm, Gestank ...

0319 : 00:55:41:00 00:55:46:01 CC 60

[C1]Am Tag, an dem die Dummen verschwinden,

[C1]haben die Klugen nichts mehr zu essen.

0320 : 00:55:46:16 00:55:48:01 CC 17

[C1]So wird es sein.

0321 : 00:55:48:16 00:55:52:08 CC 44

[C1]Wer Nahrung herstellt,
[C1]muss sich so vielen Regeln beugen.

0322 : 00:55:52:11 00:55:54:21 CC 29
[C1]Wer Schrauben herstellt,
[C1]ist Gott.

0323 : 00:55:55:23 00:56:00:03 CC 50
[C1]Die im Büro haben mehr Rechte
[C1]als wir. Für uns nur Regeln.

0324 : 00:56:00:10 00:56:05:23 CC 66
[C1]Wenn sie einmal unsere Arbeit täten,
[C1]wäre schnell Schluss mit den Regeln.

0325 : 00:56:07:12 00:56:10:12 CC 36
[C1]Sie verbieten dir dies
[C1]oder befehlen dir das.

0326 : 00:56:10:15 00:56:13:12 CC 35
[C1]Von klein auf haben wir
[C1]anders als sie gelebt.

0327 : 00:56:13:17 00:56:16:16 CC 36
[C1]Und das sehr gut.
[C1]Und nun gibt es Vorschriften,

0328 : 00:56:17:22 00:56:19:12 CC 19
[C1]die wir nicht verstehen.

0329 : 00:56:20:02 00:56:21:12 CC 17
[C1]Welche zum Beispiel?

0330 : 00:56:23:03 00:56:28:00 CC 59
[C1]Ein totes Schaf muss jetzt extra
[C1]in Saragossa eingäschert werden.

0331 : 00:56:28:14 00:56:32:03 CC 43
[C1]Dabei könnten es hier die Geier fressen.
[C1]Armes Spanien!

0332 : 00:56:33:20 00:56:36:24 CC 38

[C1]Wir mussten schon oft
[C1]mit der Herde an Lkws vorbei.

0333 : 00:56:37:06 00:56:40:17 CC 41

[C1]Denn wenn da ein Dorf ist,
[C1]darf man da nicht mehr lang.

0334 : 00:56:42:06 00:56:46:20 CC 55

[C1]Dabei ist die Herde
[C1]da immer vorbeigegangen.

0335 : 00:56:47:05 00:56:50:04 CC 36

[C1]Am selben Dorf
[C1]liefen die Schafe immer vorbei.

0336 : 00:56:51:02 00:56:54:14 CC 42

[C1]Nun ist das Dorf größer;
[C1]die Herde müsste mitten durch.

0337 : 00:56:54:17 00:56:57:15 CC 35

[C1]Sie haben uns genommen,
[C1]was wir immer hatten.

0338 : 00:56:59:08 00:57:03:17 CC 52

[C1]In Madrid zieht bei einem Fest
[C1]eine Herde durch die geschmückte Stadt.

0339 : 00:57:04:00 00:57:06:13 CC 30

[C1]Aber bloß nicht jeden Tag.
[C1]Wir stören.

0340 : 00:57:07:14 00:57:10:13 CC 36

[C1]Mit der Herde
[C1]die Straße zu überqueren, stört.

0341 : 00:57:11:14 00:57:15:17 CC 49

[C1]Am Fluss trinken die Schafe,
[C1]aber da will einer essen. Das stört.

0342 : 00:57:15:20 00:57:20:13 CC 57
[C1]Die Schafe haben sich immer
[C1]am Fluss ausgeruht. Aber wir stören.

0343 : 00:57:22:18 00:57:25:01 CC 28
[C1]Als wären wir des Teufels.

0344 : 00:57:26:10 00:57:30:00 CC 43
[C1]Aber solange die Städter nicht merken,
[C1]dass sie ohne uns

0345 : 00:57:31:07 00:57:34:00 CC 33
[C1]schlecht dran wären ...
[C1]Dann merken sie's.

0346 : 00:57:34:03 00:57:37:00 CC 35
[C1]Wenn ein Städter im Dorf
[C1]Schafe züchten will,

0347 : 00:57:37:11 00:57:41:18 CC 51
[C1]dann nur, wenn er sich auskennt.
[C1]Sonst leidet die Herde mehr als er.

0348 : 00:57:41:23 00:57:45:06 CC 40
[C1]Mit der Viehzucht muss man aufwachsen,
[C1]so wie wir.

0349 : 00:57:45:09 00:57:48:05 CC 34
[C1]Von klein auf. Bitte?

0350 : 00:57:48:16 00:57:51:22 CC 39
[C1]Man kann nicht jeden
[C1]auf tausend Schafe loslassen.

0351 : 00:57:52:08 00:57:55:13 CC 38
[C1]Hunde müssen täglich fressen.
[C1]Und Schafe erst!

0352 : 00:57:56:00 00:57:57:23 CC 23
[C1]Und zwar 365 Tage.

0353 : 00:57:58:23 00:58:01:03 CC 26
[C1]Wenn die Straße kommt, stören wir.

0354 : 00:58:01:06 00:58:03:23 CC 32
[C1]Die Straße stört uns und wir stören.

0355 : 00:58:04:01 00:58:07:03 CC 37
[C1]Die Tiere sind nicht schuld,
[C1]sondern der Mensch.

0356 : 00:58:07:06 00:58:11:07 CC 48
[C1]Die Tiere waren zuerst da.
[C1]Der Mensch ist schuld.

0357 : 00:58:14:00 00:58:17:04 CC 38
[C1]Der Mensch schaut nie
[C1]auf Vergangenes zurück.

0358 : 00:58:18:05 00:58:21:07 CC 37
[C1]Immer denkt er an die Zukunft,
[C1]aber nie an früher.

0359 : 00:59:06:16 00:59:10:21 CC 50
[C1]Hat dein Vater dir alles gezeigt?
[C1]-Vieles. Ihm verdanke ich alles.

0360 : 00:59:10:24 00:59:15:05 CC 51
[C1]Er war hart zu mir,
[C1]aber was die Schafe angeht ...

0361 : 00:59:16:19 00:59:19:18 CC 36
[C1]Ja, er war hart zu mir.

0362 : 00:59:19:21 00:59:23:22 CC 48
[C1]Er liebte mich.
[C1]Aber Evaristo liebte er noch mehr.

0363 : 00:59:24:03 00:59:27:19 CC 44
[C1]Aber bei mir und den Schafen ...

0364 : 00:59:28:13 00:59:32:11 CC 47

[C1]Für ihn war wohl klar,
[C1]dass ich das übernehmen würde.

0365 : 00:59:33:00 00:59:38:17 CC 68

[C1]Im Altenheim schickte er mich immer
[C1]nach Hause zu den Schafen.

0366 : 00:59:39:11 00:59:41:22 CC 29

[C1]Los, Junge, ab nach Hause!

0367 : 00:59:44:20 00:59:47:09 CC 31

[C1]So ist das Leben.
[C1]Und wofür?

0368 : 00:59:52:17 00:59:57:14 CC 59

[C1]Das ist meine Welt.
[C1]Wie Robinson auf seiner einsamen Insel.

0369 : 00:59:59:19 01:00:04:18 CC 60

[C1]Hätte ich jetzt Frau und Kinder,
[C1]würde ich ja gern arbeiten.

0370 : 01:00:05:24 01:00:09:18 CC 45

[C1]Ich glaube, mit einer Familie
[C1]macht die Arbeit mehr Spaß.

0371 : 01:00:10:05 01:00:11:20 CC 19

[C1]Aber es fehlt ja die Zeit.

0372 : 01:00:12:05 01:00:15:01 CC 34

[C1]Mit einer Frau
[C1]müsste man das hier aufgeben.

0373 : 01:00:15:12 01:00:19:16 CC 50

[C1]So ist das Leben. Man müsste
[C1]zum Essen zu den Schwiegereltern

0374 : 01:00:19:19 01:00:24:17 CC 59
[C1]oder mit ihr Kleider kaufen gehen.
[C1]Die Schafe müssten drinnen bleiben.

0375 : 01:00:26:00 01:00:29:20 CC 46
[C1]Und Kinder müsste man
[C1]zum Arzt oder zur Schule fahren.

0376 : 01:00:32:10 01:00:37:16 CC 63
[C1]Daran liegt es wohl.
[C1]Ich bin so viel bei den Schafen.

0377 : 01:00:39:00 01:00:43:06 CC 51
[C1]Dein Vater hatte doch auch Familie.
[C1]-Der war ein Lebenskünstler.

0378 : 01:00:43:09 01:00:48:04 CC 58
[C1]Viele Kinder ...
[C1]-Ja, aber es gab ja auch kein Fernsehen.

0379 : 01:00:49:02 01:00:51:11 CC 28
[C1]Sonst hätte er nicht so viele gehabt.

0380 : 01:00:51:24 01:00:54:21 CC 35
[C1]Bei Evaristos Geburt
[C1]war Mutter schon alt.

0381 : 01:00:55:04 01:00:57:06 CC 25
[C1]Sie starb mit 51.

0382 : 01:00:57:18 01:01:01:15 CC 47
[C1]Evaristo war da vier Jahre alt.
[C1]Ihn hat sie spät bekommen.

0383 : 01:01:04:12 01:01:06:11 CC 24
[C1]Später gebe ich dir noch was.

0384 : 01:01:08:04 01:01:11:02 CC 35
[C1]Was denn?
[C1]-Etwas, das ich geschrieben habe.

0385 : 01:01:12:10 01:01:14:07 CC 23

[C1]Es geht um das hier. Um Schafe.

Produktionsbericht

„El día en que los tontos se acaben“

Dokumentarfilm

Version vom 25. März 2013

Inhaltsverzeichnis

Prolog	1
Allgemeine Infos	2
Menschen	2
Vorproduktion	3
Konzept	3
Technik	4
Versicherung	5
Finanzierung	5
Produktion	6
Unterkunft	6
Verpflegung	6
Örtlichkeit	6
Arbeitsweise	6
Drehergebnisse	6
Postproduktion	7
Schnitt	7
Sounddesign und Mischung	7
Farbkorrektur	8
Zusammenstellung und Ausspielung	8
Vorfürungen	9
Premiere	9
Festivals	9
Weitere Vorfürungen	9

Prolog

September, 2008.

Ich fahre auf der N-240 im Norden Spaniens. Ziellos.

Ich komme an einen türkisblauen See an. Am Ufer verbringe ich die Nacht. Sehr früh am Morgen nehme ich ein Bad und fahre wieder los.

Links sehe ich einen Hügel. Darauf ein paar Häuser und der Turm einer Kirche. Die Zypressen wachsen dicht aneinander, das Gras ist ockergelb.

Eine Schafherde genießt das Frühstück. Geduldig wartet ein Mann auf sie, begleitet von zwei Hunden. Schwarz und weiß. Größere Aufmerksamkeit als die eines Vorbeifahrers lässt erfahren, dass das Dorf verlassen ist. Fast.

Ich brems ab. Ich schaue genauer. Die Häuser sehen leer aus. Der Mann läuft in meine Richtung. Er begrüßt mich lächelnd. Viele Menschen nähmen täglich diese Straße, nicht viele hielten. Er stellt sich als Baltasar vor, ist Mitte vierzig und trägt einen Gehstock. Er sei ein Einwohner dieses Dorfes, namens Esco. Neben ihm wohnen noch zwei Personen da. Seine Brüder.

Oktober, 2011.

Ich fahre mit Ziel Esco. Ich finde den jüngsten Bruder der drei Einwohner, Evaristo.

Baltasar sei mit den Schafen unterwegs. Ich laufe durch steinerne Straßen, an Häusern ohne Dach vorbei. Spuren.

Ich nehme nichts auf. Ich höre zu. Geschichten aus den 60ern, als noch andere Familien das Dorf belebten. Da war Franco noch an der Macht. Eine seiner Freizeitaktivitäten war das Bauen von Stauseen. So wurde der Yesa-Stausee („Embalse de Yesa“) gebaut und von ihm persönlich eröffnet. Kurz danach verließen die Einwohner das Dorf. Das Wasser des Sees überschwemmte ihre Plantagen. Sie mussten ausziehen. Die Häuser wurden dann „freiwillig“ enteignet. Seitdem zerfallen sie mangels einer Erhaltungspolitik. Viele, deren Wurzeln bis ins Mittelalter reichen, wurden ausgeplündert. Und das Dorf steht fast leer.

Baltasar, Evaristo und Felix blieben da mit ihrem Vater. Und ihren Schafe.

Laura Morcillo

Allgemeine Infos

TITEL	„El día en que los tontos se acaben“
SPRACHE	Spanisch
UNTERTITEL	deutsch, englisch, französisch
JAHR	2012
HERSTELLUNGSLAND	Spanien, Deutschland
DREHORT	Esco, Region Zaragoza, Spanien
LAUFZEIT	62 Minuten
FORMAT	HD, Farbe
SEITENVERHÄLTNIS	16:9
TON	Stereo-Mischung
VORFÜHRFORMAT	DVD, BlueRay

Menschen

BUCH	/	Laura Morcillo
REGIE		Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
PRODUKTION		Phillipp Ernst
KAMERA		Max Lange
TON		Christian Haardt
SCHNITT		Valentin Doering
SOUNDDESIG		Max Lange
N MISCHUNG		Nils Menrad
FARBKORREKTUR		

Vorproduktion

Oktober 2011 bis März 2012

Konzept

Betrachten heißt (...) allgemein, beobachten, forschen, untersuchen; (...) im besonderem etwas genau ansehen oder genau anhören; was den Menschen interessiert, betrachtet er.“

Friedrich Kirchner.

Ruhige Betrachtung eines Ortes und der drei Personen, die dort leben.

Der Ort:

Esco, ein fast verlassenes Dorf. Ein Hügel. Darauf ein paar Häuser und der Turm einer Kirche. Fast alle Häuser sind Ruinen, ein einziges Haus ist bewohnt. Die Zypressen wachsen dicht aneinander, das Gras ist ockergelb. Oben eine Bergkette (Sier-ra de Leire), unten ein Stausee (Yesa). Der See, türkisblau, war der Grund für die Entvölkerung in den 60er Jahren und ist heutzutage wieder eine Bedrohung. Das Dorf könnte in ein paar Jahren verschwinden.

Die Bewohner:

Drei Brüder. Baltasar, Evaristo und Felix. Einzige Bewohner des Dorfes.

Es wird ein Dokumentarfilm sein. Man wird versuchen ein Dokument von einem Ort, der vielleicht bald verschwinden wird, zusammen mit dem Menschen, die dazu gehören, festzuhalten und zu bewahren.

Es wird keine klassischen Interviews geben. Man wird sie aufmerksam begleiten in ihren alltäglichen Aufgaben und in der Regel geduldig gewartet auf die Situationen, die sich daraus entstehen. Der Alltag, die Routinen, Lieblingsplätze in der Umgebung, was sie mögen, was sie nicht mögen.

Eine mögliche Struktur wäre es, die drei Brüder erstmals getrennt voneinander zu zeigen, wie in drei Episoden. Man würde nicht von Anfang an zeigen, dass das Dorf fast leer steht, die Geschichte des Ortes wird peu à peu bekannt gegeben.

Der Versuch wird unternommen, die Narration durch die Situationen und ihre Erzählungen klarzumachen. So, dass es keinen Kommentar (off Stimme) nötig ist. Eine alte Fabel oder traditionelle Geschichte des Ortes wäre evt. denkbar.



Mögliche Situationen:

- Ostern in der Region. Das Trommeln, wie bei Luis Buñuels Geburtsort Calanda, ist überall zu hören. Nur in Esco herrscht die Ruhe. Man wird die wenig religiösen Brüder in einem Fest in die Stadt begleiten. Oder, falls sie bleiben, kann man das Fest filmen und parallel die drei in dem leeren Straßen Escos aufnehmen.

- In April gebären die Schafe. Manchmal muss Baltasar den Müttern dabei helfen. Wir sind dabei.

- Baltasar kennt alle seine Schafe. Wenn eins fehlt, kann er sagen welches genau. Er redet viel über sie, fast mit menschlichen Bezeichnungen, und hat ein paar primitive Traditionen. Man verfolgt sie.

- Zwei Brüder kümmern sich um die Schafe, der kleinste geht einkaufen und kümmert sich um das Haus. Wir begleiten ihm beim Kochen, am besten seines Lieblingsrezepts.

- Da es keine Lichter gibt, ist das Dorf nachts nicht zu sehen. Es verschwindet in der Dunkelheit. Man wird früh am Morgen warten, dass das Dorf allmählich „erscheint“, und abends, nach der Dämmerung, dass es wieder von der Nacht „verschluckt“ wird.

Ein paar Situationen werden „angeregt“, wie zB:

- Das Projizieren eines Filmes im ehemaligen Kino des Dorfes, heute Ruine. Der Film wird von den Brüdern ausgesucht. Wir filmen sie beim Anschauen.

- Eventuell zeigen wir ihnen Bilder, wie „Schaff II“ von Walter Schels, oder „Agnus Dei“ von Zurbarán, und warten auf ihre Reaktionen, Meinungen.

- Wir lassen uns alte Fotografien zeigen, als das Dorf bewohnt war (vor über 30 Jahren). Wenn sie alte Briefe oder Postkarten haben, dann vielleicht mögen sie sie laut lesen.

- Mögliches Interview mit José Luis Clemente, Leiter des Vereins, der das Dorf wieder aufbauen will. Zusammenfassung der politischen Lage der Region.



Es wird voraussichtlich ein Film von ca. 60 Minuten. Farbe.

Vorzugsweise lange, langsame Stativaufnahmen. Man passt sich an das Tempo des Ortes an.

Man wird aber auch mit einer in bestimmten Augenblicken verwendete Unschärfe gespielt, wie bei „Le quattro volte“.

Serieller Charakter: eine Aufnahme (Totale oder Supertotale) wo das Dorf komplett zu sehen ist, wird sich mit leichten Variationen wiederholen.

Es wird gesprochen, der größte Wert wird aber auf die Geräusche des Ortes gelegt. Diese sind die Musik des Filmes.

Technik

Entscheidung mit der Canon 5D Mark II zu filmen, da klein und leicht für den Transport auf Berge und in den Schafsherden. Außerdem war die zweite 5D bereits im Besitz des Teams.

Es wurden Standard-Objektiv von Canon 50mm und Nikkor 50mm mitgenommen, genauso ein Teleobjektiv 100mm von Canon und ein Weitwinkelobjektiv 34mm (plus Adapter) von Nikkor. Die zweite Kamera hatte ein Canon Standardzoom 24-105mm dabei. Follow Focus, Kompedium und Filter wurden geplant, konnten aber auf Grund von Geldmangel nicht mitgenommen werden. Weiterhin wurden zwei Video20-Stative von Sachtler mitgenommen, ebenso ein Schulterstativ. Ausreichend Akkulaufzeit sollte durch fünf Akkus gewährleistet werden. Speicherkapazität für zwei 5Ds waren zwei 8GB-CF-Karten, eine 16GB-CF-Karte und eine 4GB-CF-Karte.

Tonaufnahme mit Sennheiser MKH-60 und MS-Mikrofon von Schoeps auf 4-Kanal Sounddevice. Ebenfalls wurde ein H4n von Zoom mitgenommen. Eine mitgenommene Funkstrecke kam nicht zum Einsatz.

Für die Datenverarbeitung wurden drei 2TB-Festplatten mitgenommen und ein Laptop. Mehrfachsteckdosen und Verlängerungskabel seien zur praktischen Durchführung erwähnt.

Versicherung

Bei Caninenberg & Schouten GmbH für 3 Wochen Europa, Versicherungswert bis 10000 Euro

Versicherungsprämie: 240 Euro

Finanzierung

Ausgaben in Euro



Finanziert durch Vordiplomsgeld der Hochschule, wobei nicht alle Kosten (z.B. Versicherung) von der Hochschule übernommen werden.

Produktion

Dreharbeiten 30.03.-20.04.2012 / davon: 17 Drehtage und 3 Reisetage

Unterkunft

Jugendgästehaus Albergue Artieda in Artieda, Region Zaragoza, ein Dorf 8km entfernt von Esco. Kontaktperson ist Inhaberin María Elena. Internet gab es in Artieda in der Stadtbibliothek, der durch den Kontakt zum Bürgermeister des selbigen Dorfes hergestellt wurde.

Verpflegung

Im Jugendgästehaus gab es ein Menü pro Person pro Tag. Alle sonstigen Mahlzeiten wurde durch drei große Einkäufe im Supermarkt im nächsten Dorf Jaca gestillt.

Örtlichkeit

Es herrscht eine Weiträumigkeit innerhalb des Drehortes, zwischen Drehort und Wohnung und Verpflegungssupermarkt. Das verlassenere Dorf Esco verfügt über keine hygienische Versorgung, allein ein Stromanschluss ist verlegt. Dazu kommt, dass in dieser Region sehr wechselhaft Wetterbedingungen auftreten. Schnell auftretende Regenschauer wecheln sich mit knallender Mittelmeer-Sonne ab. Die Lösung war das mitgebrachte Auto aus Deutschland.

Arbeitsweise

Jeden Tag gedreht in unterschiedlichen Uhrzeiten, abhängig von Wetter und davon, was mit den Bewohnern abgesprochen wurde.

Jeden Abend das ganze Material des Tages gespeichert, zu dritt das Bildmaterial komplett gesichtet, manche Stellen vom Tonmaterial angehört, Notizen gemacht und die Aufgaben/Ziele für den nächsten Tag geplant.

Drehergebnisse

Rolling Shutter, Schärfeprobleme 5D

ca. 22 Stunden Filmmaterial

Postproduktion

21.05.2012 bis 10.10.2012

Schnitt

auf Avid Media Composer

- Material anlegen
- Verlinkung via AMA
- Transkodierung 1:1 zu MXF.Files mit DNxHD185 Codec. („Proxys“)
- Synchronisierung Ton und Bild mit Plural Eyes
- Sichtung
- Notizen
- Beste Bilder sich vormerken
- Ordnung
- nach Orten
- nach Protagonisten
- grobe Transkription, später genaue Transkription
- da Cutter spanisch spricht, aber für Testvorführung – vielleicht mit mehr Zeit schon früher U-Titel?
- erste Schnittversuche
- Karteikarten
- Vordiplom-Version
- Spirale
- Rohschnitt
- U-Titel mit Marquee (AvidTitler), später mit SubCab (Avid-Tool)
- Vorführungen
- Ausgabe über mov-Referenzen, die man dann im Mpeg-Streamclip exportiert in H264-Movs nach Belieben
- Feinschnitt
- Tonschnitt, Blenden, Schnitt-zu-Schnitt
- Ausspielung für die Weiterverarbeitung
- TON: AIFF-C (OMF) 24bit/48khz als Konsolidierung (AAF)
- BILD: als Konsolidierung des DNxHD185 Materials (nicht Online)
- UNTERTITEL: als Avid.txt und Avid.stl

Sounddesign und Mischung

auf Nuendo, leichte Assynchronität. Komprimiertes AVI-Video als Bildvorschau.

3.1. Mischung

Farbkorrektur

Auf Avid-Symphonie (Testversion) an Martin Morlocks PC mit AJA-Ausgang (Io Express) auf 10bit kalibrierten Monitor von Malte Peatsch korrigiert.

TIPP: Festplattenproblem MAC/WIN kostet Zeit. Früh bedenken!

Zusammenstellung und Ausspielung

Auf Avid Media Composer.

Vorführungen

Premiere

17.10.2012 HfG großes Studio Veranstaltung „ERGEBNISSE“

Festivals

u.a. eingereicht in:

Cinema Reel, Nyon

Cinema Reel, Paris

Internationales Filmfestival Rotterdam

Weitere Vorführungen

Goethe-Institut Mexiko-Stadt, Dezember 2012

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich zur Anfertigung der vorliegenden Arbeit keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel und keine nicht genannte fremde Hilfe in Anspruch genommen habe. Mir ist bekannt, dass eine unwahrheitsgemäße Erklärung als Täuschung im Sinne von § 13 (3) in Verbindung mit § 21 (1) der Prüfungsordnung für den Masterstudiengang Translatologie an der Universität Leipzig vom 28.01.2008 gilt.

Ort:

Datum:

Unterschrift: