

Bei dem folgenden Artikel handelt es sich um die erweiterte deutsche Fassung meines englischsprachigen Beitrags zum FIT-Weltkongress in Vancouver, B. C., Kanada, 7.–10. August 2002.

Jürgen F. Schopp

Universität Tampere (Finnland), Institut für Sprach und Translationswissenschaften
(20. 1. 2003)

Typografie und Layout als Translationsproblem

Spätestens mit der Einführung von Desktop-Publishing Mitte der 80er Jahre ist allen Angehörigen der translatorischen Berufe die Relevanz von *Typografie* und *Layout* für den Translationsprozeß bewußt geworden und es hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß nicht nur die sprachliche Dimension des Translats für die translatorische Berufspraxis eine Rolle spielt, sondern auch dessen visuelle Gestalt. Dies spiegelt sich in der translatologischen Literatur wider, wo seit den 80er Jahren immer häufiger zunächst nur „Layout“, dann „Typografie“ und schließlich sowohl „Typografie“ wie „Layout“ als in Betracht zu ziehende Größen aufgeführt werden¹ – obwohl es nicht selten den Anschein hat, daß die Betroffenen letzten Endes nicht genau wissen, wovon sie reden und sich aus Unkenntnis manchmal zu recht naiven bis abstrusen Aussagen hinreißen lassen.

Nachdem DTP sich auch als translatorisches Arbeitsmittel etabliert hat, haben Translatorinnen² in mehreren Phasen des Übersetzungsprozesses mit Typografie und Layoutgestaltung zu tun: Ausgangstexte werden ihnen häufig in gedruckter (d. h. typografischer) Gestalt vorgelegt. Zieltexte (Übersetzungen) werden zu einem überwiegenden Teil publiziert – sei es traditionell in gedruckter Form oder durch digitale Medien.

Bevor früher eine Übersetzung in gedruckter Form vorlag, war ein ganzer Komplex von professionellen Handlungen notwendig, an denen eine ansehnliche Zahl unterschiedlicher Fachleute beteiligt war: Professionelle Texter formulierten den Text, der dann übersetzt wurde; Layouter oder Werbegrafiker bzw. Grafische Designer entwarfen das Layout der Drucksache; Schriftsetzer – oft ohne Zielsprachenkenntnisse – stellten danach die Druckform bzw. -vorlage her; Korrektoren – meist ebenfalls ohne Zielsprachenkenntnisse – überprüften die sprachliche Richtigkeit des gesetzten Textes, der meist nach den typografischen Konventionen der Ausgangskultur gesetzt war. Und dazu kamen die verschiedenen Fachleute für den Druck und die weitere Verarbeitung.

Heute scheint alles einfach zu sein: Der Auftraggeber übersendet der Translatorin auf elektronischem Weg den AT in digitaler Form als layoutformatierte Datei. Die Translatorin öffnet in ihrem Computer eine Übersetzungssoftware, lädt diese Datei, läßt sie maschinell vorübersetzen, feilt etwas an der Sprache, ergänzt Fehlendes etc. und hat am Ende eine Datei mit dem ZT im Original-Layout. Diese sendet sie – wieder auf

elektronischem Weg – an den Auftraggeber, der nun nichts anderes mehr zu tun hat, als den Film für die Druckform belichten zu lassen bzw. die Datei ins Web zu geben oder auf anderem Weg elektronisch zu publizieren.

Ist das die „Schöne neue Welt“ des professionellen Übersetzens? Geht es wirklich so leicht – oder machen es sich manche Auftraggeber nur so einfach, im naiven Glauben, die äußere Form der Übersetzung ergebe sich gewissermaßen von selbst? Sicher steht hinter so einem Vorgehen auch die Absicht, Kosten einzusparen und den kostenintensiven Faktor *Mensch* möglichst weitgehend auszuschalten. Doch – gibt es wirklich ein international gültiges Layout für Zeitungen, Zeitschriften, Bücher, Betriebsanleitungen etc.?³ Hat nicht eher jede Schreib- und Druckkultur ihre eigenen Gestaltungskonventionen? Außerdem stellt sich die Frage, wie weit durch die Arbeitstechnik *Layout-Überschreiben* die in der Zielkultur für die betreffende Publikation übliche typografische Qualität erreicht wird.

Andererseits ist es aufgrund der neuen Schreibtechnologie DTP eine Tatsache, daß Translatorinnen heute gezwungen sind, Funktionen und Arbeiten zu übernehmen, für die früher ausgebildete Typografie-Experten verantwortlich zeichneten. Um diese Arbeiten optimal ausführen zu können, benötigt die Translatorin Grundkenntnisse und -fertigkeiten in Typografie und Layoutgestaltung, die über das hinausgehen, was ein Laie im Rahmen des *Typografischen Schreibens* bzw. der *Kulturtechnik Typografie* (s. u.) beherrscht. Ganz besonders benötigt die Translatorin Kenntnisse über die typografischen Konventionen ihrer Arbeitssprachen und -kulturen, um z. B. bei der Anfertigung von druckfertigen Translaten in der Ausgangskultur dafür sorgen zu können, daß diese auch den typografischen Konventionen der Zielkultur gerecht werden und so eine optimale Botschaftsvermittlung gewährleistet ist.

1. Was heißt Typografie?

Beim *professionellen Übersetzen* (Holz-Mänttari 1984: „translatorisches Handeln“) ist ein Text aufzufassen als Kommunikationsmittel, das eine Botschaft vermitteln soll. Translationsrelevant sind drei Textebenen (Abb. 1: „TT+T-Modell“): 1. die kommunikative Struktur des Textes (Holz-Mänttari 1984: *Tektonik*), 2. der sprachliche Inhalt (Holz-Mänttari 1984: *Textur*) und 3. die visuelle Gestalt, prinzipiell die Grafie – bei publizierten Texten die *Typografie* (Schopp 1996), in der sich sowohl Tektonik- als auch

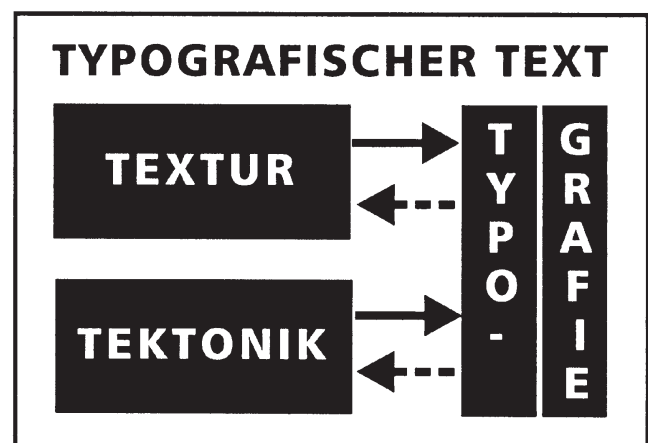


Abb. 1:
Translationsrelevante
Vertextungsebenen –
das „TT+T-Modell“

Textur-Elemente widerspiegeln und die u. U. zur Bedeutungsbildung beiträgt. Als typografische Texte sind heutzutage auch Texte zu betrachten, die ausschließlich in digitaler Form existieren und in elektronischen Medien publiziert werden (WWW, CD-ROM, DVD etc.), denn sie bedienen sich weiterhin der vom traditionellen Buchdruck stammenden typografischen Schriften.

Im abendländischen Kulturraum können wir von *Typografie* sprechen, seit Johannes Gutenberg den Druck mit beweglichen Lettern – mit denen er nebenbei bemerkt die professionelle Handschrift der Skriptorien imitierten wollte – eingeführt hat. Dieser Herstellungsprozeß blieb im Großen und Ganzen unverändert bis ins 19. Jahrhundert, als die industrielle Revolution auch für den Buchdruck und Satz eine Reihe von Erfindungen zur Verfügung stellte wie die 1812 von Friedrich Koenig konstruierte Schnellpresse und die 1886 von Othmar Mergenthaler vorgestellte Linotype-Zeilensetz- und -gießmaschine. Eine zweite industrielle Revolution ersetzte die mit Blei arbeitende Setzmaschine durch Foto- bzw. Lichtsatz, in deren Arbeitsprozeß nach und nach immer stärker Computer eingebunden wurden. Als dritte industrielle Revolution im grafischen Gewerbe läßt sich die bereits erwähnte Einführung von Desktop-Publishing mit der Digitalisierung typografischer Schrift ansehen. Diese Digitalisierung führte zu der vielzitierten „Demokratisierung von Schrift“ und damit zu einer weitgreifenden Veränderung unserer Schreibkultur. Denn seitdem über DTP jedermann Zugang zu typografischen Schriften hat, ist Typografie zur *Kulturtechnik* (Abb. 2) geworden und wird sowohl für private wie auch halböffentliche Kommunikationszwecke eingesetzt. Besonders was letztere betrifft, so hat DTP in den betreffenden Kommunikationsbereichen (Büro-, Kanzlei- und Geschäftskommunikation, Amtskommunikation, Akademische Kommunikation etc.) die Schreibmaschine so gut wie völlig ersetzt, wobei freilich so manche Gestaltungskonvention, die bei der Schreibmaschinenschrift aus technischen Gründen

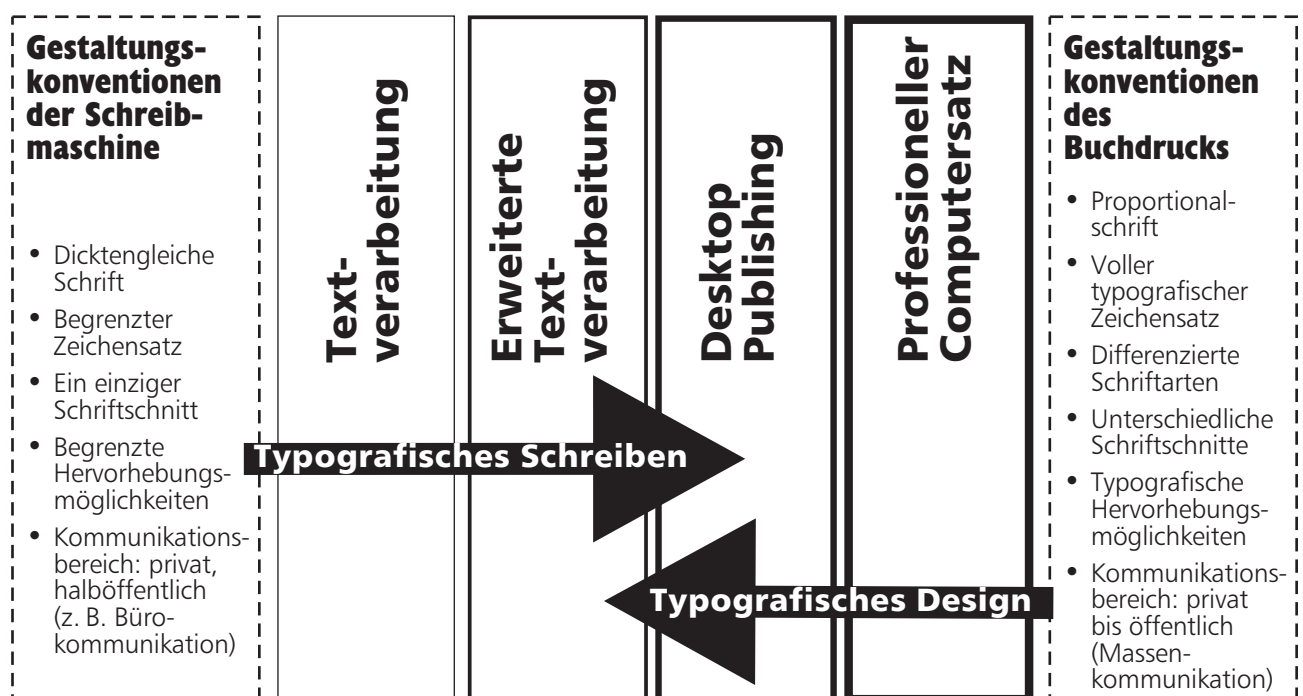


Abb. 2: Typografie zwischen Kulturtechnik (Typografisches Schreiben) und Profession (Typografisches Design)

sinnvoll war⁴, unreflektiert auf Texte in Proportionalschrift (d. h. typografische Texte) übertragen und angewandt wird. Die Folge davon ist, daß Leser mit Texten konfrontiert werden, die zahllose Verstöße gegen die Prinzipien der Lesbarkeit aufweisen wie überlange Zeilen (d. h. zu viele Zeichen pro Zeile), wechselnde Laufweite von Zeile zu Zeile mit Pseudosperrungen („erzwungener Blocksatz“⁵), die Verwendung geometrisch konstruierter Schriften als Mengensatzschriften, Unterstreichungen statt typografischer Hervorhebungen, falsche Verwendung bzw. Verwechslung einzelner typografischer Zeichen wie Binde- und Gedankenstrich etc. Gedruckte Texte dieser Art stehen im krassen Kontrast zu professionell gestalteten Druckerzeugnissen. Ihre Hersteller folgen oft ohne bewußte Gestaltungsabsicht ihren hand- oder maschinenschriftlichen Schreibgewohnheiten. Daher läßt sich eine solche Typografie auch als *Typografisches Schreiben* bezeichnen.

Andererseits hat sich auch bei professionellen Typografen die neue Satztechnologie DTP durchgesetzt, da sie im Gegensatz zu früheren Technologien – insbesondere dem Bleisatz – eine Reihe neuer Gestaltungsmöglichkeiten schafft und durch das WYSIWYG-Prinzip mit seinen unmittelbaren Kontrollmöglichkeiten am Bildschirm den Gestaltungsprozeß wesentlich erleichtert.

Für die Translatorin bedeutet dies alles, daß sie einerseits prinzipiell damit rechnen muß, daß die ihr vorgelegten Layouts sich im Spannungsfeld von Laientypografie und professioneller typografischer Gestaltung bewegen. Andererseits hat sie sich darüber Rechenschaft abzulegen, ob sie für die mit dem Auftrag verbundenen Gestaltungsaufgaben selbst kompetent genug ist oder mit entsprechenden Fachleuten kooperieren muß.

2. Das typografische Instrumentarium

Auch wenn selbstverständlich eine Relation zwischen der kommunikativen Struktur eines Textes und seinem sprachlichen Inhalt besteht, so hat doch ein professionell gestalteter gedruckter Text – entgegen den Vorstellungen mancher Linguisten – keine „natürliche Form“. Er ist im konkreten Fall immer das Resultat eines bewußten, individuellen Gestaltungsprozesses. Dazu bedient sich der Typograf bzw. Grafische Designer (oder heute: Mediendesigner) eines umfangreichen Repertoires unterschiedlichster Mittel, von denen die Schrift zwar das wichtigste, bei weitem aber nicht das einzige ist. Zur Schrift hinzu tritt alles, was die Wirkung der Schrift beeinflusst: Papierfarbe und -qualität, Hintergrund, Format etc. Außerdem zählen zu den typografischen Mitteln all jene Größen, die das Textbild in seiner Gesamtheit konstituieren wie Zeilenabstand, -länge, Satzart etc. (Abb. 3).

In typografischer Fachliteratur hat es sich eingebürgert, zwischen *Mikro-* und *Makrotypografie* zu unterscheiden (z. B. Hochuli 1987). Erstere bezeichnen einige Typografen auch als *Detailtypografie* (z. B. Hochuli 1987; Willberg/Forssman 1997). Die Grenzen lassen sich nicht eindeutig festlegen. Ich verwende die beiden Begriffe wie in Abb. 3 dargestellt.

Demnach fallen unter *Mikrotypografie I* die Schrift in ihren unterschiedlichen Präsentationsformen und Varianten sowie jene Größen, durch die das sprachliche Zeichen in Wörtern und Zeilen Gestalt annimmt (Zeilenverbund): Schrift als sekundäres wie als primäres Zeichensystem mit alphabetischen Graphen (Groß- und Kleinbuchstaben sowie Kapitalchen samt Sonderzeichen und Ligaturen) und nicht-alphabetischen Graphen

MIKROTYPOGRAFIE I

Visualisierung verbaler und nonverbaler Textelemente

- Schrift als sekundäres Zeichensystem (Graphemsystem):
 - *Schriftgrundzeichen* (Buchstaben; alphabetische Grapheme)
 - Versalien (Großbuchstaben, Majuskeln)
 - Kapitälchen
 - Gemeine (Kleinbuchstaben, Minuskeln)
 - *Schriftsonderzeichen* (nicht-alphabetische Grapheme)
 - Ziffern (Normal- und Mediävalziffern)
 - Wortzeichen (Ilographe/Logogramme)
 - Satzzeichen/Interpunktionen
 - suprasegmentale Grapheme (Zitat-, Ausrufe-, Fragezeichen)
- Schrift als primäres Zeichensystem (Schriftart/Schriftgattung):
 - gebrochen (Gotisch, Schwabacher, Fraktur etc.)
 - rund (Antiqua, Grotesk, Bastardformen)
 - serifennormal, serifenbetont, serifenlos, Mix
 - humanistisch, klassizistisch, geometrisch
 - Antiqua, Grotesk, Egyptienne, Sonstige
- Schriftschnitt
 - Strichstärke (fein, mager, normal, halbfett, fett)
 - Schriftlage/-stellung (normal, kursiv, oblique)
 - Schriftbreite (extraschmal, schmal, normal, breit, extrabreit)
- Schriftgröße, Schriftgrad (Funktionsgrößen als Nah- und Ferngrößen)
 - Konsultationsgrößen (bis 8 Punkt)
 - Lesegrößen (9–12 Punkt)
 - Schaugrößen (ab 14 Punkt)
- Alphabetbreite der Schrift
- Laufweite (eng, normal, weit)
- Wortabstand (normal, fest, variabel)
- Zeilenabstand/Durchschuß
 - negativ, ineinander verlaufend
 - kompreß
 - eng
 - normal
 - groß, splendid

MIKROTYPOGRAFIE II

Hervorhebung von Zeichen und Zeichenketten zur Bedeutungsakzentuierung

- Versalien
- Kapitälchen
- Schriftschnittwechsel
- Sperren
- Größerer Schriftgrad
- Schriftartwechsel
- Bunte Farbe
- Invers-Darstellung (»Negativ-Darstellung«)
- Unterstreichung

MAKROTYPOGRAFIE

Visualisierung der Textebene

- Leerraum zur Kennzeichnung von tektonischen Einheiten (Absatz, Abschnitt)
 - Einzug (optisches Geviert)
 - Leerzeile (registerhaltig)
 - Größerer Durchschuß (nicht registerhaltig!)
 - Leerraum am Zeilenende
 - Hängender bzw. negativer Einzug
 - Weitere Möglichkeiten: *Willberg/Forssman 1998*
- Initialbuchstaben
 - Textbeginn (Kapitel, Artikel etc.)
 - „Optischer Anker“
 - Markierung von Sprachversionen
- Satzart
 - Blocksatz („Glatter Satz“)
 - Linksbündiger Flattersatz und Rauhsatz
 - Auf Mittelachse zentrierter Satz
 - Rechtsbündiger Flattersatz
 - Freie Zeilenanordnung (asymmetrisch)
 - Formsatz („Silhouettensatz“)
- Satzspiegel
 - Satzanordnung (symmetrisch vs. asymmetrisch)
 - Gestaltungsraster vs. freie Anordnung
 - Kolumnen und Spalten
 - Platzierung von Textblöcken und -gruppen
 - Platzierung von Abbildungen
 - Kolummentitel (lebender bzw. toter)
 - Ränder
- Papierformat
 - hoch vs. quer
 - quadratisch (mathematisch vs. optisch)
 - Sonderformate („ikonische“ Formate etc.)
- Papierqualität
 - matt, semimatt, glänzend, Hochglanz
 - ungestrichenes Umwelt/Recyclingpapier vs. gestrichenes Papier (sog. Kunstdruckpapier)
 - holzfreies vs. holzhaltiges Papier
 - satiniertes vs. maschinenglattes Papier
 - weißes vs. farbiges/getöntes Papier
 - Opazität (Undurchsichtigkeit) des Papiers
 - Offset- vs. Tiefdruckpapier
- Proportionen
 - Seitenverhältnis des Papierformats
 - Verhältnis von Satzspiegel und Papierformat
 - Randverhältnisse (oben, unten, rechts, links)
 - bedruckte vs. unbedruckte Fläche
 - Bildfläche vs. Satzfläche
 - Schriftgrößen (Titelschrift vs. Brotschrift etc.)
 - Goldener Schnitt vs. DIN u.a.
- Kontrast
 - Form
 - Stärke
 - Größe
 - Farbe
 - Oberfläche
 - Bedruckte und unbedruckte Fläche
- Farbe
 - schwarz, monochrom/einfarbig
 - Duotone
 - Vierfarbdruck

Abb. 3: Repertoire typografischer Vertextungsmittel

(Ziffern, Interpunktionen und Logographen), in einer Vielzahl von Schriftarten (rund vs. gebrochen, Schriften mit und ohne Serifen sowie zahllose andere Varianten) bzw. Fonts und Schriftschnitten (mager, normal, halbfett, fett, kursiv etc.).

Unter *Mikrotypografie II* zähle ich alle Mittel, die dazu dienen, aus einer Kette von Einzelzeichen bzw. einem Text einzelne Zeichen oder Gruppen von Zeichen (Buchstaben, Silben, Worte, Wortgruppen, Wendungen) hervorzuheben.

Makrotypografie (bei Hochuli [1987:7] zudem noch „die Großtypografie, die typografische Anlage, auch Layout genannt“) umfaßt alles, was zur Visualisierung von Texten und der Texttektonik dient, angefangen vom Seitenformat über den Satzspiegel zur Satzart (der Zeilenausrichtung: Blocksatz, Flattersatz etc.) bis zum Papier und zur Farbe. Auch die Einbeziehung anderer Informationsträger (vor allem Abbildungen) gehört hierher.

Es dürfte sich von selbst verstehen, daß dieses komplexe Instrumentarium nicht ohne besondere Ausbildung optimal eingesetzt werden kann. Teil einer solchen Ausbildung ist immer auch eine Schulung des Auges und damit die Fähigkeit zum „typografischen Sehen“, denn Typografie ist kein mathematisches Phänomen (auch wenn beim typografischen Gestalten zuweilen genau gerechnet werden muß), sondern ein optisches.

3. Typografie und Layout im Übersetzungsprozeß

Als ich 1996 auf dem FIT-Weltkongreß in Melbourne meinen Vortrag über die typografische Kompetenz des Übersetzers hielt (Schopp 1996), wurde aus dem Publikum die Frage gestellt: „Was geht den Übersetzer die Typografie an? Ist es nicht genug, wenn er übersetzt?“. In den dazwischenliegenden sechs Jahren hat sich einiges verändert. Heute ist es selbstverständlich, daß die Translatorin sich typografischer Mittel bedient, um das Layout der Übersetzung nach Anweisung zu rekonstruieren („Layout-Kopie“!) oder gar – bei entsprechender Kompetenz – kreativ zu gestalten. Mehr und mehr Auftraggeber erwarten und fordern, daß die layoutformatierte Ausgangstextdatei mit der Übersetzung überschrieben und so eine Zieltextdatei mit dem Originallayout hergestellt wird. Das erspart die Kosten für Satz und Umbruch. Selten macht sich solch ein Auftraggeber Gedanken darüber – man darf wohl zu Recht vermuten, daß es ihm oft sogar gleichgültig ist –, ob die Übersetzerin über eine typografische Kompetenz verfügt. Und schon gar nicht kommt er auf den Gedanken sich zu fragen, ob das AT-Layout überhaupt für die Zielkultur taugt.

Wird die Übersetzung in der Ausgangskultur angefertigt, folgt die visuelle Form oft deren Gestaltungskonventionen – mit der Folge, daß der Adressat den ZT im „fremden Gewand“ vorgelegt bekommt. Dies ist kein Wunder, da für manche Translatorin der Begriff *Typografie* immer noch entweder *terra incognita* ist und ein Großteil der im Beruf Tätigen über ein naives „typografisches Bewußtsein“ verfügt – bestenfalls nicht mehr weiß als der durchschnittlicher Computerbenutzer, der unreflektiert seine Textverarbeitungssoftware einsetzt. Es wird dabei übersehen, daß ...

... foreign-language typography requires more than having the typefaces with the correct accents. Respect for the typographic rules and conventions of each country, as well as for the original design, taking into account the intended purpose of the document, requires highly trained specialists who understand the language in question and are familiar with the possibilities and constraints of typography. (Bokor 1998)

Die visuelle Form vieler Übersetzungen beweist, daß sich weder Auftraggeber noch Translatorin darüber im Klaren waren, daß es so etwas wie visuelle, d. h. typografische Kulturspezifik gibt.

Welche und wieviele Typografiekenntnisse und -fertigkeiten sind aber für die Anfertigung einer Übersetzung notwendig? Diese Frage läßt sich nur beantworten, wenn wir wissen, wo im Translationsprozeß die Übersetzerin mit Typografie konfrontiert wird.

Ausgehend von einem holistischen Verständnis des Übersetzungsprozesses als Komplex aller Tätigkeiten und Arbeitsphasen, die notwendig sind, bis eine Übersetzung in typografischer Form vorliegt, lassen sich mehrere Phasen feststellen, in denen die Translatorin mit dem Phänomen Typografie in Berührung kommt:

(1) Bei der *translatorischen Analyse des Ausgangstextes* hat die Translatorin auf botschaftsrelevante und kulturspezifische visuelle Elemente im AT-Layout zu achten; in besonderen Fällen auch auf autorenspezifische. Ein Beispiel hierfür zeigt Abb. 4 mit zwei Seiten aus Mark Twains Roman *A Connecticut Yankee in Arthur's Court* (dazu auch Schopp 1994:349–350). Auf diesen Seiten im Kapitel 26 nutzt Mark Twain als ehemaliger Schriftsetzer und Redakteur typografische Elemente, um eine Zeitungsseite – es handelt sich um die fiktive erste Zeitung der Welt – mit zahlreichen Verstößen gegen Orthografie und Orthotypografie abzubilden. Die finnische Übersetzung zeigt an dieser Stelle eine Korrekturfahne – eine für den Textzusammenhang absurde Lösung.

Ist das AT-Layout auch als Layout für den ZT vorgesehen, sollte die Translatorin in der Lage sein, dieses Layout auf seine Funktionalität und Qualität hin zu evaluieren sowie solche ausgangskulturspezifische Elemente zu identifizieren, die durch zielkulturelle ersetzt werden müssen.

1090 THE UNABRIDGED MARK TWAIN A CONNECTICUT YANKEE

Adam-newsboy of the world went around the corner to get my change; is around the corner yet. It was delicious to see a newspaper again, yet I was conscious of a secret shock when my eye fell upon the first batch of display head-lines. I had lived in a clammy atmosphere of reverence, respect, deference, so long, that they sent a quivery little cold wave through me:

HIGH TIMES IN THE VALLEY
OF HOLINESS!

THE WATER-MORKS CORKED!

BRER MERLIN WORKS HIS ARTS, BUT GETS
LEFT!

But t he Boss scores on his first Innings!

The Misaculous Well Uncorked amid
awful outbursts of
INFERNAL FIRE AND SMOKE
AND THUNDER!

THE BUZZARD-ROOST ASTONISHED!

UNPARALLELED REJOICINGS!

—and so on, and so on. Yes, it was too loud. Once I could have enjoyed it and seen nothing out of the way about it, but now its note was discordant. It was good Arkansas journalism, but this was not Arkansas. Moreover, the next to the last line was calculated to give offence to the hermits, and perhaps lose us their advertising. Indeed, there was too lightsome a tone of flippancy all through the paper. It was plain I had undergone a considerable change without noticing it. I found myself unpleasantly affected by pert little irreverencies which would have seemed but proper and airy graces of speech at an earlier period of my life. There was an abundance of the following breed of items, and they discomfited me:

Local Smoke and Cinders.

Sir Launce(o) met up with old King
Agrivance of Ireland unexpectedly last
week over on the moor south of Sir
Balmoral le Merveilleuse's hog pasture.
The widow has been notified.

Expedition No. 3 will start adout the first of next month on a search for Sir Sagamour le Desirous. It is in command of the renowned Knight of the Red Lawns, assisted by Sir Persant of Inde, who is compeetig, intelligent, courteous, and in every way a brick, and further assisted by Sir Palamides the Saracen, who is no huckleberry himself. This is no picnic, these boys mean business.

The readers of the Hosannah will regret to learn that the handsome and popular Sir Charolais of Gaul, who during his four weeks' stay at the Bull and Halibut, this city, has won every heart by his polished manners and elegant conversation, will pull out to-day for home. Give us another call, Charley!

The bdsiness end of the funeral of the late Sir Dalliance the duke's son of Cornwall, killed in an encounter with the Giant of the Knotted Bludgeon last Tuesday on the borders of the Plain of Enchantment, was in the hands of the ever affable and egciet Mumble, prince of ungetters, than whom there exists none by whom it were a more satisfying pleasure to have the last sad offices performed. Give him a trial.

The cricial thanks of the Hosannah office are due, from editor down to devil, to the ever courteous and thoughtful Lord High Steward of the Palace's Third Assistant V for several saucts of ice cream a quality calculated to make the eyes of the recipients humil with grude; and it done it. When this administration wants to chalk up a desirable name for early promotion, the Hosannah would like a chance to sugdest.

nokkelilta puhekuviolta, ärsyttävän minua epämiellyttävässä määrin. Seuraavanlaisia juttuja oli runsaasti ja ne saivat minut huolestuneeksi:

Paikallisia pikkutapahtumia

Sir Launcelot tapasi aigan odottamatta Irlannin vanhan Agrivance-kuninkaan viime viikolla nummella lähellä Sir Balmoral le Merveilleusen sikolaidunta.

Leskelle on tiedoteju asiasta. Esintäretkikunta N:o 3 lähtee ensi kuun alussa haeskelemaan Sir Sagamour le Desirousia. Johdossa on kuulu Punaisten Kenttien Ritari. Häntä avustaa Intianmaan Sir Persant, joka on pätevä, älykäs ja kohtelias ja muutoinkin kelpo kaveri ja häntä edelleen Sir Palamides Saraseeni, joka ei ole eilisen teeren poika hänkään. Tämä ei ole mikään huviretki. Nämä pojat tyrköittävät täyttätftta.

Hosiannan lukijat tuntenevat mielipahaa kuullessaan komean ja suosittun Sir Charolais Gallialaisen, joka neliviikkaisen vierailunsa aikana tässä kaupungissa sijaitsevassa Härässä ja Pallaksessa on voittanut puolelleen jokaisen sydämen hyvien tapojensa ja kultivoidun keskustelunsa ansiosta, olevan lähdössä tänään kotiin. Käypä talossa toistekin, Charley!

Ryhmysauvajättiläisen kanssa Lumotulla Tasangolla viime tiistaina käymässä taistelussa surmansa saaneen Cornwallin herttuan poika-

Abb.4: Seitenlayout als Translationsproblem (links das Original, rechts eine Seite der finnischen Übersetzung)



Abb. 5: Divergenz von sprachlicher und bildlicher Aussage (Mitte)

Und noch etwas: Bei bi- und multimedialen Textverbunden läßt sich in der Regel ein Text nicht übersetzen, wenn der Translatorin nicht sämtliche Informationsträger (z. B. die zu einem Text gehörenden Abbildungen) vorliegen. Dies zeigt Abb. 5: Der englischsprachige Text korreliert nicht mit der Abbildung, der finnische und der deutsche dagegen nehmen direkt Bezug auf das Bild.

- (2) Bei der *Konzeption des Zieltext-Layouts* (präziser ausgedrückt: des Layouts für die zielkulturelle Publikation bzw. das zielkulturelle Druck-Erzeugnis) z. B. in einer ausgangskulturellen Werbeagentur sollte die Translatorin ebenfalls dieses Layout evaluieren und durch entsprechende Hinweise dafür sorgen, daß es den Gestaltungskonventionen der Zielkultur entspricht. Die kreative Gestaltung eines Zieltext-Layouts durch die Translatorin selbst setzt in der Regel allerdings eine professionelle Kompetenz in Grafik-Design oder Mediendesign voraus, über die diese in den wenigsten Fällen verfügen dürfte.
- (3) Die Reproduktion eines Zieltext-Layouts kann entweder nur *Hilfsmittel* sein, eine Textmenge auf einer vorgesehenen Fläche unterzubringen oder aber ein Instrument zur Anfertigung einer *druck- bzw. publikationsfertigen Übersetzung* (Schopp 1996:192). Als Sonderfall zähle ich hierzu auch das Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei (s. o.).
- (4) Bei der Herstellung des zielkulturellen Druck-Erzeugnisses in der Ausgangskultur ist es eminent wichtig, daß die Translatorin stellvertretend für den Auftraggeber die sog. *Kunden- oder Autorenkorrektur* übernimmt und das „Gut-zum-Druck“ erteilt – jene Korrektur, die den Text in der zu publizierenden Gestalt zeigt. Bei dieser Korrekturphase ist noch einmal zu überprüfen, daß zielkulturelle typografische Konventionen berücksichtigt sind, daß die Trennungen korrekt sind – kurz, daß Orthografie und Orthotypografie stimmen.⁶

4. Typografie und Layout als Translationsproblem

Bei der Diskussion des Verhältnisses von *Typografie und Translation* wäre prinzipiell zu unterscheiden zwischen grafischen und *typografischen* Phänomenen. Nachdem jedoch heutzutage so gut wie jedes Schreiben in typografischer Form erfolgt, treten alle grafischen Probleme auch als typografische auf.

Aus semiotischer Perspektive können einige typografische Größen – anders als bei der Handschrift – in einem speziellen Kontext als Zeichen fungieren, die dem Text Information hinzufügen, die bei einer Übersetzung gegebenenfalls verbalisiert werden müßte. Eine solche Größe ist die Schriftart, die in bestimmten situativen Kontexten von Kultur zu Kultur unterschiedliche Assoziationen weckt.

Beispiel 1

German History
Irish Food

Beispiel 2

German History
IRISH FOOD

Während der Schriftcharakter im ersten Beispiel als nüchtern und neutral gesehen werden kann und über die sprachliche Aussage hinaus keine spezifischeren Vorstellungen weckt, werden im zweiten Beispiel durch die Schrift Assoziationen geweckt, die z. B. für amerikanische, irische und deutsche Leser unterschiedlich ausfallen können (siehe auch Abb. 1 in Schopp 1996:191). Nicht jeder Deutsche wird die Schrift *American Uncial* in „Irish Food“ mit „national-irisch“ oder „keltisch“ in Zusammenhang bringen, eher mit Assoziationen wie „kunsthandwerklich“ oder „künstlerisch“. Der gebrochene Schrifttyp (*Fette Fraktur*) in „German History“ assoziiert für Deutsche im Gegensatz zu Amerikanern, Finnen u. a. nicht „typisch deutsch“, sondern „nazistisch“ oder „neo-nazistisch“ (dazu Schopp 2002). In einem unpolitischen Kontext kann der gleiche Schriftcharakter Konnotationen wecken wie „aus guter alter Zeit“, „gemütlich“, „rustikal“ u. ä.

Wie bereits mehrfach erwähnt, folgt ein Text, der in der Ausgangskultur für den Druck oder für elektronische Publikationswege gestaltet wird, oft den typografischen Konventionen dieser Kultur. In diesem Fall gilt aber, daß „type produced in one language using the conventions of another will, at best, look ‘odd’ to the intended target audience. At worst it

will impair legibility and give the impression of illiteracy” (Bokor 1998). Für die Translatorin ist es daher wichtig, daß sie sich auf unterschiedliche visuelle (typografische) Übersetzungsprobleme einstellt:

- (1) *Unterschiede zwischen Ausgangssprachlichem und Zielsprachlichem System* (z. B. die durchschnittliche Wortlänge) haben Einfluß auf die optimale Laufweite, die Zeilenlänge/Satzbreite, die Möglichkeiten zur Nutzung bestimmter Satzarten etc. Unterschiede in der grammatischen Struktur der beteiligten Sprachen erfordern u. U. Änderungen im Layout (unterschiedliche Zeilenverteilung und -gewichtung; ein Beispiel bei Bokor 1998) oder machen es gar unmöglich, für unterschiedliche Sprachen ein gemeinsames, in allen Elementen identisches Layout zu realisieren. Dies zeigt sich z. B. bei der Europäischen Union, bei der ja die unterschiedlichsten Amtssprachen gelten: Der Versuch, den Slogan “1997 European year against racism” mit identischem Layout ins Finnische zu übersetzen, führte erst einmal zu einer völlig unfinnischen Syntax (“1997 Euroopan vuosi vastainen rasismin”) und schließlich zur Lösung “1997 Euroopan rasismin vastainen vuosi”, was verstanden werden kann als „1997 Jahr gegen den europäischen Rassismus“.
- (2) *Unterschiedliche Schriftsysteme* bieten unterschiedliche Möglichkeiten zur Markierung der Textteilhierarchie (z. B. Schriften mit bzw. ohne Großbuchstaben, mit bzw. ohne kursiven Schriftschnitt etc. – vgl. Emery 1989). Außerdem können durch die unterschiedlichen Leserichtungen Probleme mit der Text-Bild-Zuordnung entstehen.
- (3) Auch *Unterschiede im graphologischen System* von Ausgangs- und Zielsprache (innerhalb des gleichen, z. B. lateinischen Schriftsystems) können die Realisierung eines Layouts verhindern. Wenn z. B. die Wirkung eines englischsprachigen Layouts darauf beruht, daß sich bei Versalsatz die Buchstaben in zwei oder mehreren aufeinander folgenden Zeilen berühren, wird diese Wirkung u. U. im Deutschen, Finnischen, Französischen und in vielen anderen Sprachen durch Buchstaben wie Å, Ä, À, Ç, Ñ, Ö, Š, Ü etc. zunichte gemacht, da diese zusätzlichen Zwischenraum beanspruchen, d. h. einen größeren vertikalen Raumbedarf haben.
- (4) Die *Anwendung und Frequenz einzelner typografischer Zeichen* ist oft kulturspezifisch, so z. B. die Verwendung der Anführungszeichen und unterschiedlichen Gliederungsstriche bzw. Gedankenstriche; dies gilt prinzipiell auch für die Frequenz und Art von Hervorhebungsmitteln sowie die Frequenz bestimmter Interpunktionen etc.
- (5) *Kulturspezifische Distribution von Allographen*: So folgt z. B. die Opposition von langem und rundem s bei gebrochenen Schriften (ſ / s) in einzelnen Sprachen unterschiedlichen Regeln (z. B. im Deutschen und im Finnischen).
- (6) *Kulturspezifischer Einsatz makrotypografischer Elemente*: Hierbei handelt es sich vor allem um Farben- und Farbkombinationen (z. B. Nationalfarben und „heilige“ Farben); Papierformate (z. B. Letter vs. DIN-A4); Auswahl von Bildinhalten; Art bzw. Ausführung von Abbildungen (Skizze, Zeichnung, Foto); Relationen von Satzspiegel und Rändern; Quantität und Verteilung von weißem Raum; textsortenspezifische Vorlieben für Satzarten etc.

- (7) Die *funktionale Konzeption und Gestaltung eines Layouts* kann von Kultur zu Kultur unterschiedlich ausfallen. Dies betrifft vor allem Platzierung und Gewichtung von Text- und Bildelementen.
- (8) Das *qualitative Niveau der Realisierung einer Layoutvorlage* kann prinzipiell dann zum Übersetzungsproblem werden, wenn das Druck-Erzeugnis in der Ausgangskultur angefertigt wird und dort ein anderes (geringeres) Qualitätsniveau als in der Zielkultur für ausreichend erachtet wird. In diesem Fall entspricht das typografische Niveau nicht den zielkulturellen Konventionen und Erwartungen, die für den intendierten Repräsentationswert des Druck-Erzeugnisses gelten.

5. Schlußbemerkungen

Wie ich aufgezeigt habe, sind *Übersetzen* und *typografische Gestaltung* "similarly two distinct skills requiring different tools, yet translators are often expected to double as typesetters" (Bokor 1998). Für Translatorinnen bedeutet dies, sie müssen ...

... know their own limitations and those of the software they use, and should be able to intelligently discuss the typesetting aspect of a job that is to ultimately appear in print, regardless of whether they will undertake the DTP part themselves. To do so, they must be familiar with at least some basic concepts used in typesetting and the correct terminology to describe them, and they must know to charge for the extra work involved. (Bokor 1998)

Aus diesem Grund muß ein translatorisches Curriculum, dessen Ziel es ist, professionelle Übersetzerinnen und Übersetzer auszubilden, ein Modul enthalten, das den Studierenden so etwas wie eine *typografische Kompetenz* vermittelt (hierzu Schopp 1996:193–195). Diese Kompetenz sollte aus den typografischen Grundkenntnissen und -fertigkeiten bestehen, die die Absolventinnen im Beruf in die Lage versetzen, visuelle Übersetzungsprobleme zu erkennen und zu lösen, bei der Herstellung von Publikationen die zielkulturellen typografischen Konventionen zu berücksichtigen und dies alles bei der Reproduktion von Layoutvorlagen bzw. beim Überschreiben layoutformatierter Ausgangstextdateien anzuwenden.

Anmerkungen

- 1 Ich folge hier dieser in der Translatologie üblichen Unterscheidung, obwohl streng genommen „Layout“ im Fach Typografie ein Synonym für „Makrotypografie“ ist (vgl. Punkt 2).
- 2 Im Folgenden verwende ich entsprechend der Berufsrealität das Femininum. Übersetzende Herren werden es mir sicher nachsehen.
- 3 Was zuweilen, vor allem beim wissenschaftlichen Publizieren und beim technischen Schreiben, als „internationales Layout“ praktiziert wird, ist das Ergebnis der „glücklichen Ignoranz“ typografischer Laien, die unbekümmert um professionelle Gestaltungsregeln und -konventionen nach eigenem Gutdünken verfahren und oft unreflektiert die Gestaltungsgewohnheiten aus der Schreibmaschinenära auf den typografischen Satz anwenden.
- 4 Die darauf Bezug nehmenden Regeln waren ursprünglich in der DIN-Norm 5008 aufgelistet.
- 5 Eine Erläuterung typografischer Fachbegriffe findet sich in meinem *Kleinen Glossar Typografie und Layout im Desktop-Publishing*: <http://www.uta.fi/~trjusc/glossar.html>
- 6 Auskunft geben z. B. *Duden 2000* und *Willberg/Forssman 1997* für das Deutsche, *Martínez de Sousa 2000* für das Spanische und *Itkonen 2000* für das Finnische.

Literatur

- Bokor, Gabe. January 1998. "Translation and Typesetting." *Translation Journal* No. 1, Vol. 2. <http://accurapid.com/journal/03type.htm>
- DIN 2345 – Übersetzungsaufträge. – In: Eva-Maria Baxmann-Krafft / Gottfried Herzog (1999): *Normen für Übersetzer und technische Autoren*. 1. Aufl. Hrsg.: DIN Deutsches Institut für Normung e.V. Berlin, Wien, Zürich, 3–16.
- Duden (2000): *Die deutsche Rechtschreibung*. 22., völlig neu bearb. und erw. Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. (Der Duden in 12 Bänden; Bd. 1). Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Emery, P. G. (1989): „Legal Arabic texts: implications for translation“. In *Babel* 35 (1): 1–11.
- Hochuli, Jost (1987): *Das Detail in der Typografie*. Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne. Wilmington (Mass.).
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki, 1984. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 226)
- Itkonen, Terho (2000): *Uusi kieliopas*. Tarkistanut ja uudistanut: Sari Maamies. Helsinki.
- Martínez de Sousa, José (2000): *Manual de estil de la lengua española*. Gijón.
- Schopp, Jürgen (1994): „Typographie als Translationsproblem“. In: Mary Snell-Hornby / Franz Pöchhacker / Klaus Kaindl (Eds): *Translation Studies – An Interdiscipline*. (Benjamins Translation Library, Vol.2) Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 349–360.
- Schopp, Jürgen (1996): „The Typographic Competence of the Translator – Visual Text Design and Desktop Publishing.“ XIV World Congress of the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) February 1996, Melbourne, Australia, Proceedings Volume 1, 189–195.
- Schopp, Jürgen (2002): „Typographische Schrift als Mittel nationaler Identifikation – Beobachtungen zur Semiose von Druckschriften. – In: *Valami más*. Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums "Zeichenhafte Aspekte der Veränderung" (25.–28.11.1998, Berlin – Frankfurt (Oder) – Slubice). Herausgegeben von Eckhard Höfner, Hartmut Schröder und Roland Wittmann. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002. (= Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften, Bd. 22), 95–126.
- Willberg, Hans Peter / Forssman, Friedrich (1997): *Lesetypographie*. Mainz: Hermann Schmidt.